

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Láís Maria de Oliveira

Os “diários” ou cadernos *in-quarto* de Franz Kafka: rascunhos de um mundo em ruínas

Juiz de Fora
2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Lais Maria de Oliveira

Os “diários” ou cadernos *in-quarto* de Franz Kafka: rascunhos de um mundo em ruínas

Texto de apresentação para a defesa de doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora.
Linha de Pesquisa: Literatura e Transdisciplinaridade
Orientador: Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires
Coorientador: Prof. Dr. Tomaz Amorim Fernandes Izabel

Juiz de Fora, 2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Lais Maria.
Os "diários" ou cadernos in-quarto de Franz Kafka: rascunhos de um mundo em ruínas / Lais Maria Oliveira. -- 2024.
129 f.

Orientador: André Monteiro Guimarães Dias Pires
Coorientador: Tomaz Amorim Fernandes Izabel
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.

1. Franz Kafka. 2. Cadernos in-quarto. 3. Diários. 4. Literatura. 5. Rascunho. I. Monteiro Guimarães Dias Pires, André, orient. II. Amorim Fernandes Izabel, Tomaz, coorient. III. Título.

13/12/2024 08:10

SEI/UFJF - 2091698 - PROPP 01.5: Termo de aprovação

Luís Marin de Oliveira

Os "diários" ou cadernos in-quarto de Franz Kafka: rascunhos de um mundo em ruínas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Teorias de Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 29 de novembro de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Tomas Amorim Fernandes Izabel
María Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America

Prof. Dr. Fabio Alcestral Durão
Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Renato Oliveira de Faria
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Juliana Serôa da Motta Lugo
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida
Universidade de São Paulo

Juiz de Fora, 02/12/2024.

	Documento assinado eletronicamente por André Monteiro Guimarães Dias Pires, Professor(a), em 29/11/2024, às 17:42, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .
	Documento assinado eletronicamente por Fabio Alcestral Durão, Usuário Externo, em 02/12/2024, às 09:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .
	Documento assinado eletronicamente por Renato Oliveira de Faria, Usuário Externo, em 02/12/2024, às 09:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .
	Documento assinado eletronicamente por JULIANA SEROA DA MOTTA LUGO, Usuário Externo, em 02/12/2024, às 09:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .
	Documento assinado eletronicamente por Tomas Amorim Fernandes Izabel, Usuário Externo, em 02/12/2024, às 12:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .
	Documento assinado eletronicamente por JORGE MATTOS BRITO DE ALMEIDA, Usuário Externo, em 12/12/2024, às 15:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020 .
	A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI/UFJF (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador 2091698 e o código CRC 11049565.

*Ao Caetano, meu gato, que deitado ao lado do computador, ronronando ou dormindo, acompanhou essa escrita durante centenas de dias; e ao compositor de mesmo nome, que embala o meu coração desde os quinze anos.
E ainda em memória de Eneida Maria de Souza, imprescindível em minha formação intelectual.*

Agradecimentos

Este texto foi atravessado por diferentes momentos, entre eles um muito sombrio da história – a pandemia de COVID-19. A força para estudar e escrever, veio, entre outras tantas dimensões, do afeto recebido pelas novas e velhas amigadas, do amor, da família, do aprendizado intelectual e vital das mestras e mestres, sejam elas/eles as/os autoras (es) com quem passei tanto tempo ou aquelas(les) que foram minhas/meus professoras(es) e orientadores.

Assim, gostaria de dizer muito obrigada ao Luccas, que com seu amor pelos estudos e admiração pelo mundo, tanto me incentivou e que, com seu companheirismo tão vivo, faz meus dias mais doces.

Sigo agradecendo aos meus pais, Renilda e José Maurílio, minha irmã Lívia, minhas tias Eli e Selê. Se minha vida acadêmica pareceu algo estranho para ele e elas, jamais deixaram de me amar e me apoiar nesse processo. Se nos desencontramos em certos momentos, nos reencontramos em tantos outros, já que tenho em mim um pouco de cada um deles. Meu muito obrigada também à Sol e Dedé, que tanto me mimam e torcem por mim.

Agradeço também as minhas amigas, amigos e amigues, que me inspiram a continuar a caminhada com alegria e tantos sonhos: Laís de Andrade, Diego e Jussimara, meus amigos desde a infância; aos amigos de São João del-Rei: Ed e André, Débora, Simone e Edivan, Aline A. e Pedro; Fabíola, Tiago, Érica e Rey, Lívia B., Carol e Eliana Tolentino, ex-orientadora e amigona; ao Rafa, Jose e Caetano, um trio especial, à Ana Paula e Gabi, tão presentes, mesmo distantes; à Mari, com sua alegria contagiante e à Aline dos Santos, companheira mesmo na distância; ao Alê e à Lu, à Camila, Diogo e Ben, amigos feitos durante minha estadia como estudante visitante na UCD, que deixaram Dublin menos cinzenta; à Nathália, uma amizade feita no período que passei em Barcelona e a quem tanto admiro; à Ranucy, Silvinha, Ana Elisa, Elke e Ana Paula, Carol, Paula, Alex e André, amigas e amigos recentes por quem já tenho tanto afeto.

Agradeço à Professora Anne Fuchs, do departamento de Humanidades da University College Dublin, que me recebeu e orientou com generosidade, me apresentando o livro de Elizabeth Boa sobre Kafka, abrindo portas até então impensadas. Também à supervisão da professora Meri Torras da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidad Autónoma de Barcelona.

Muito obrigada ao André Monteiro, meu orientador, e ao Tomaz Amorim, meu coorientador. Vocês ouviram minhas dúvidas, inseguranças e viagens narcísicas (“Laís, você não é o Walter Benjamin”) e foram tão pacientes, me deram a mão durante todo o processo, kafkiano, tantas vezes. Uma relação bonita entre mestres e aprendiz.

Agradeço também à banca examinadora, nas pessoas de Fábio Durão, Jorge de Almeida, Juliana Lugão e Renato Faria, que gentilmente toparam ler meu ensaio e construir pontes comigo. Tenho muito a aprender com vocês. E ao IFMG, instituição em que trabalho, que garantiu a possibilidade de escrita desse trabalho e a ida ao exterior.

Resumo

Este ensaio/tese busca refletir como os cadernos *in-quarto*, conhecidos como diários, do escritor Franz Kafka, se configuram como parte de seu conjunto estético, ou seja, enquanto literatura. Ao comparar esses cadernos com outras narrativas do autor, encontrei muitos e diferentes procedimentos de escrita, tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo, que se repetem e dialogam. A escrita de Kafka parece borrar ou rascunhar, procedimento que lhe era caro, as fronteiras entre observação e vislumbre, descrição e invenção, experiência e criação, vida e literatura. Essa literatura, ao desafiar o *status quo*, desvelando a ruína de um mundo, arruína também a tradição literário-textual, ao colocar em xeque gêneros, características, classificações e categorias de textos literários.

Assim, percebendo quantas ruínas a escrita kafkiana permite ver, sociais, e portanto familiares, pessoais, literárias, me ative principalmente naquilo que a escrita dos cadernos *in-quarto* mais repetia: trabalho, mulheres, a discussão das línguas e literaturas menores, patriarcado, família, judaísmo, a literatura de outros escritores, doença, a relação com a escrita e a impotência do sujeito diante do mundo. Kafka manipula esses temas por diversos fragmentos nos cadernos e também em suas outras obras, percebendo que algo que lhe ocorre cotidianamente não é algo extraordinário ou meramente particular, mas resultado de uma gama de situações que estão amarradas por uma mesma totalidade. Kafka escreve contra a escrita, desfazendo hierarquias e sistemas, ao escrever textos que não se encaixam em termos, manipulando uma linguagem que é ao mesmo tempo, prosa e poesia, relatório e ensaio, enfim, literatura qualquer que seja a forma. A escrita é posta em xeque porque o escritor conserva rascunhos e, apesar de arrancar páginas, na maior parte das vezes as mantém, mesmo que tenha riscado quase tudo o que lá estava. É como se manter o rascunho e escrever como rascunho deixassem mais possibilidades de escrita, assim como há tantas possibilidades de interpretar Kafka. Como se ele fosse reticente em colocar o ponto final, com toda a sua ditadura. Talvez seja por isso também a dificuldade em terminar narrativas. A falta do fim abre espaço para vários fins possíveis, que ficam então a cargo dos leitores, a quem Kafka parece dar tanta importância.

Palavras-chave: **Franz Kafka, cadernos in-quarto, diários, literatura, rascunho.**

Abstract

This essay/thesis seeks to reflect on how Franz Kafka's *in-quarto* notebooks, known as diaries, are configured as part of his aesthetic whole, in other words, as literature. When I compared these notebooks with other narratives by the author, I found many different writing procedures, both in terms of form and content, which are repeated and dialogued. Kafka's writing seems to blur the boundaries between observation and glimpse, description and invention, experience and creation, life and literature. By challenging the *status quo* and revealing the ruin of a world, this literature also ruins the literary-textual tradition by calling into question genres, characteristics, classifications and categories of literary texts.

So, realizing how many ruins Kafka's writing allows us to see, social, and therefore familial, personal, literary, I focused mainly on what the writing *in the in-quarto* notebooks repeated the most: work, women, the discussion of minor languages and literatures, patriarchy, family, Judaism, the literature of other writers, illness, the relationship with writing and the impotence of the subject *in the face* of the world. Kafka manipulates these themes through various fragments in his notebooks and also in his other works, realizing that something that happens to him on a daily basis is not something extraordinary or merely particular, but the result of a range of situations that are tied together by the same totality.

Kafka writes against writing, undoing hierarchies and systems by writing texts that don't fit into terms, manipulating a language that is both prose and poetry, report and essay, in short, literature in any form. Writing is called into question because the writer keeps drafts and, despite tearing out pages, most of the time he keeps them, even if he has crossed out almost everything that was there. It's as if keeping the draft and writing as a draft left more possibilities for writing, just as there are so many possibilities for interpreting Kafka. As if he was reluctant to put the end point, with all his dictatorship. Perhaps that's also why it's so difficult to finish narratives. The lack of an ending leaves room for several possible endings, which are then left up to the readers, to whom Kafka seems to attach so much importance.

Keywords: Franz Kafka, in-quarto notebooks, diaries, literature, draft.

Sumário

Introdução (Prólogo).....	8
Prelúdio para os cadernos.....	12
Os cadernos <i>in-quarto</i>	20
Os cadernos <i>in-quarto</i> enquanto parte integrante do conjunto estético de Kafka.....	22
A vivacidade das literaturas menores: um ensaio de Franz Kafka.....	26
As línguas e a linguagem em Kafka.....	30
Os procedimentos de escrita nos cadernos <i>in-quarto</i>	41
Teatro e gestualidade.....	50
Sonhos.....	58
Ficcionalização do eu.....	64
As mulheres.....	70
Trabalho.....	80
Corpo e escritura.....	89
Kafka salta para dentro de suas narrativas.....	102
As ruínas, o fracasso e a esperança.....	105
Referências.....	121
Bibliografia de Franz Kafka.....	121
Bibliografia sobre Franz Kafka.....	122

Introdução (Prólogo)

Certa vez Franz Kafka escreveu em carta a seu amigo Oskar Pollak: “Eu penso que devemos ler apenas livros que nos ferem e apunhalam. Se o livro que estamos lendo não nos desperta com uma pancada no crânio, para que nós lemos então o livro? [...] Precisamos é de livros que nos atinjam como um desastre, que nos atormentem bastante [...] Um livro deve ser o machado para o mar congelado dentro de nós”.¹ Essa parece ser a visão do escritor sobre o sentido da literatura, reflexão que ele levou em grande consideração na elaboração de seu projeto estético. Considero como projeto estético suas ficções, mas também suas cartas, os chamados diários, os cadernos *in-oitavo*, os papéis avulsos, em suma, os textos que Kafka escreveu².

Essa é, de fato, a principal hipótese da minha pesquisa, que apresento com especial atenção aos doze cadernos *in-quarto*, escritos entre 1909 a 1923 e chamados de diários pelo próprio escritor³. Como tentei evidenciar em *As línguas e a linguagem em Kafka*, Kafka tinha uma preocupação com o estilo de escrita empregado nesses cadernos, desde a pontuação e a sintaxe até o conteúdo ali manifesto. Há uma enorme ligação entre os “diários” e as outras obras do autor, como procurei demonstrar em *Os procedimentos de escrita nos cadernos in-quarto*, uma vez que há a intenção de escrever literatura e, além disso, há a criação de um personagem Kafka, cujas ações tentam demonstrar os dilemas do sujeito Kafka em relação à escrita e os problemas enfrentados por esse sujeito na criação de sua obra. Assim, o escritor parece descobrir na escrita e na ficcionalização de si algo próximo de uma autonomia, uma espécie de

¹ Carta a Oskar Pollack, 27 jan.1904 (Schocken Books – New York, 1977, p.44-45, tradução nossa).

² Alguns autores discutidos nesse texto afirmam que até mesmo os escritos de repartição comporiam esse conjunto estético.

³ Antes de apresentar as edições consultadas para a comparação das traduções dos cadernos *in-quarto*, acho pertinente realizar o seguinte comentário acerca da minha história como pesquisadora: infelizmente não houve tempo hábil para o aprendizado da língua alemã. Como todos os âmbitos da vida, também o doutorado se encontra na divisão social do trabalho, marcado pelo tempo abstrato e com vistas à entrega de um produto final. O tempo do conhecimento, no entanto, ainda parece ser outro, de modo que os anos foram gastos em muitas leituras de literatura e teoria, anotações, cursos, grupo de estudos, além das aulas de Inglês para o intercâmbio que fiz na University College Dublin, na Irlanda. Foram utilizadas a tradução para o português dos primeiros quatro cadernos realizada por Renato Zwick pela editora L&PM em 2019; a tradução, também para o português, dos doze cadernos e dos papéis avulsos feita por Sergio Tellaroli pela Todavía em 2021; a para português de Portugal feita por Isabel Castro Silva pela Relógio d'Água em 2014; a para o espanhol feita por Andrés Sánchez Pascual em 1982 pela Galaxia Gutenberg, S.L. Utilizamos ainda a versão (ainda incompleta) em inglês traduzida por Joseph Kresh e Martin Greenberg com a cooperação de Hannah Arendt, pela Schocken Books, em 1988.

protagonismo que ele demonstra, em certas passagens, não ter encontrado em sua vida fora da literatura. Essa últimas considerações são discutidas em *Ficcionalização do eu, Corpo e escritura e Kafka salta para dentro de suas narrativas*.

Essa hipótese central da pesquisa, encarar os chamados diários de Kafka como parte de seu projeto estético, ou seja, enquanto literatura, desafia as abordagens tão consolidadas acerca do objeto. Dessa maneira, o trabalho para contrastar as interpretações clássicas foi árduo, dada a enorme quantidade de literatura secundária acerca de Kafka. Além disso, para demonstrar a pertinência da hipótese, foi preciso comparar o material constante nos cadernos *in-quarto*, tão diverso e imenso (12 cadernos e um maço de folhas soltas), com as outras obras de Kafka, para elucidar que os procedimentos, técnicas de linguagem e estilo são os mesmos, provando assim que os “diários” de Kafka não se adequam ao gênero, já que não se tratam meramente de escritos íntimos, mas de uma linguagem manipulada literariamente. Ao fazer essa espécie de literatura comparada entre os romances, narrativas curtas, cartas e os cadernos *in-quarto*, foi impossível não discutir, literária e socialmente, o que havia ali sobre a modernidade (e, portanto, sobre a contemporaneidade), o que exigiu não só a leitura de críticos de Kafka, como a de filósofos e pesquisadores que lidam com a crítica ao capitalismo e seus desdobramentos, como é o caso de Roswitha Scholz.

Comparando esses cadernos com outros textos do autor, encontrei muitos e diferentes procedimentos de escrita, tanto no que diz respeito à forma quanto ao conteúdo, que se repetem e até dialogam, como veremos ao longo dos fragmentos que se seguem. A escrita de Kafka parece borrar ou rascunhar, procedimento que lhe era caro, as fronteiras entre observação e vislumbre, descrição e invenção, experiência e criação, vida e literatura.

No que diz respeito à metodologia, a abordagem que orienta este estudo é a crítica imanente do objeto e conseqüentemente tentou-se aqui uma reflexão em constelação⁴. A teoria crítica considera a inscrição dos fenômenos que investiga na totalidade da práxis social, de maneira que a discussão dos cadernos *in-quarto*, juntamente com a relação dos temas que mais aparecem nesses escritos, é vista como indissociável da sociedade em que estão inscritos. A

⁴ [...] Somente um saber que tem presente o valor conjuntural do objeto em sua relação com outros objetos consegue liberar a história no objeto; atualização e concentração de algo já sabido que transforma o saber. O conhecimento do objeto em sua constelação é o conhecimento do processo que ele acumula em si. Enquanto constelação, o pensamento teórico circunscreve o conceito que ele gostaria de abrir, esperando que ele salte, mais ou menos como os cadeados de cofres-fortes bem guardados: não apenas por meio de uma única chave ou de um único número, mas de uma combinação numérica (ADORNO, 2009, p.141-142).

essa perspectiva antissistemática da pesquisa, corresponde uma reflexão e uma escrita que dialoguem com o objeto. A noção e o procedimento de fragmento, portanto, tornaram-se fundamentais, tanto como um caminho para a discussão da obra de Kafka, quanto como recurso empregado em minha leitura sobre os cadernos *in-quarto*. Tenho aprendido com Walter Benjamin, Theodor Adorno, Hanna Arendt, Roswitha Scholz e principalmente com Franz Kafka, que só conseguimos perceber e tentar entender a totalidade social através de particularidades, fragmentos, de estilhaços. “Para que a verdade seja representada em sua unidade e em sua singularidade, a coerência dedutiva da ciência, exaustiva e sem lacunas, não é de nenhum modo necessária (BENJAMIN, 1984, p.55) E ainda, conforme Adorno:

Se a ciência, falseando segundo seu costume, reduz a modelos simplificadores as dificuldades e complexidades de uma realidade antagônica e monadologicamente cindida, diferenciando posteriormente esses modelos por meio de um pretense material, então o ensaio abala a ilusão desse mundo simples, lógico até em seus fundamentos, uma ilusão que se presta comodamente à defesa do *status quo*. (ADORNNO, 2012, p.33).

Assim, lendo e estudando esses autores cotidianamente e escrevendo sobre aquilo em que refletia, fui entendendo que meu diálogo com Kafka se faria pela mesma via que a sua, ou seja, através do fragmento e do inacabado. “O que há de terrível no meramente esquemático” (2014, p.316) escreveu o autor em um de seus cadernos.

A escolha da investigação, os cadernos *in-quarto*, continua os estudos realizados no mestrado, em que estudei a presença dos animais na Literatura, em especial na obra de Lygia Fagundes Telles. Esbarrei-me, claro, com o variado bestiário de Kafka, composto inclusive por seres híbridos, como é o caso do gato-carneiro, de Odradek, de Pedro Vermelho e do próprio Gregor Samsa. A leitura entusiasmada com os “animais” levou a um particular interesse em quem os criaria e então uma amiga emprestou-me os “diários”, à época ainda a fragmentária tradução feita pela editora Itatiaia. A leitura dos cadernos de Kafka levou-me a reflexões sobre o mundo em que vivemos, ou seja, a sociedade sob a qual estamos encerrados. Mas não se trata de encontrar respostas para a literatura escrita por Kafka, já que essas narrativas se recusam a nos dar um caminho a seguir, antes colocam em questão a própria ideia de um caminho. Em *O Processo (Der Prozess)* e *O Castelo (Das Schloss)*, não há progressão do enredo, de maneira que os leitores lidam com o estranhamento de um protagonista praticamente anônimo, em uma situação que ele próprio e o narrador desconhecem, os capítulos são quase que independentes e o desfecho termina abruptamente (de fato, Kafka deixou os romances interminados). Em *Uma confusão cotidiana (Eine alltägliche Verwirrung)* podemos observar essa estratégia inclusive em sentido literal, já que a história gira em torno de dois personagens, A e B, que precisam

fechar um negócio, mas não conseguem se encontrar, por mais que façam o mesmo caminho para chegar um à casa do outro. O caminho também se comprime ou se dilata, embora sob as mesmas circunstâncias. Quando finalmente estão prestes a se cruzarem na escada, A “[...] tropeça, distende um tendão e, praticamente desmaiando de dor, incapaz até de gritar, apenas gemendo no escuro, ele ouve B - impossível distinguir se a grande distância ou bem ao seu lado - descer a escada batendo os pés, furiosos, e desaparecer para sempre (KAFKA, 2002, p.102). Esse procedimento está espalhado por todas as obras, assim como aparece em um aforismo: “O caminho verdadeiro vai por uma corda que não está estendida no alto, mas bem próxima do chão. Parece ser planejada mais para fazer tropeçar, do que para ser percorrida” (KAFKA, 2017, p.19). As narrativas se negam a uma interpretação, questionando e fazendo-nos questionar o modo como pensamos. Em vez de oferecer soluções, Kafka faz perguntas. E parece ser exatamente aí que se encontra a enorme potência de sua obra, desafiando as coisas como elas são, fazendo ruir qualquer *status quo*, estremecendo aquilo que pretensiosamente consideramos como verdades.

A partir da observação de certos temas que se repetem por diversas notas nos cadernos, fiz uma espécie de mapeamento e, através da reflexão em constelação, foi possível perceber que esses temas que tão repetidamente circulam pelos cadernos *in-quarto* são os mesmos que estão elaborados por toda a obra de Kafka, explicitamente ou nas entrelinhas, como trabalho, mulheres, a discussão das línguas e literaturas menores, patriarcado, família, judaísmo, a literatura de outros escritores, doença, a relação com a escrita e a impotência do sujeito diante do mundo. Assim, ao discutir esses temas, mais do que entender como eles estão intimamente ligados ao escritor, foi possível demonstrar a tensão entre a literatura de Kafka e a totalidade social.

Se Benjamin e Adorno já alertavam que era o objeto que devia guiar os caminhos de investigação e não o contrário, Luiz Costa Lima corrobora a ideia, quando, ao escrever sobre Kafka, afirma que:

Se é louvável que aquele que escreve diga o que propõe, não lhe será menos recomendável a cautela de não converter seu objeto em mera ilustração de uma hipótese. A interpretação de uma obra corre o risco de se tornar uma prática “industrial” quando se lamina a matéria-prima para que caiba nas especificações exigidas para o produto (LIMA, 2005, p.254).

A leitura aqui proposta se trata mais de comentários de uma experiência de leitura atenta (e por vezes violenta) do que propriamente de uma interpretação exegética, já que, como muitos pesquisadores de Kafka apontaram, existem várias abordagens da obra que, apesar de

divergentes, não se anulam. Há o perigo de uma interpretação única em um escritor que tinha a fuga ou resistência à interpretação como um de seus princípios estratégicos.

Alguns negam a miséria indicando o sol, ele nega o sol apontando para a miséria

Kafka, “*Diários*”, 17.01.1920

Prelúdio para os cadernos

O termo escritura neste texto é encarado como Roland Barthes (1984, 2015, s.d.) o situou ao longo de suas obras, ou seja, a escrita que surge da inscrição do texto no leitor e do leitor no texto e também a partir da relação entre o corpo de quem escreve com o ato de escrever. Nesse sentido, um escritor, a partir da contaminação das leituras que fez, não apenas forja narrativas, mas transforma a ficção em um espaço próprio para a performance, encenando sua própria imagem, que é tecida pela linguagem. A corporeidade da escrita de Kafka, mencionada em inúmeras entradas dos cadernos, é um ato transgressivo que faz com que seu corpo vá gradualmente se metamorfoseando em literatura, fazendo inclusive com que o escritor tenha “cada vez mais medo de escrever”⁵. Através da escrita se constitui um personagem Kafka que, se no mundo “real” sentia-se coadjuvante, pôde se tornar literariamente protagonista das situações, na tentativa de atingir certa autonomia e independência⁶. Tentativa essa desde o início frustrada, pois numa sociedade como a nossa, a reificação, como veremos mais adiante, não deixa espaço para a liberdade. A corporeidade de um sujeito deslocado se consolida assim em uma escritura deslocada.

A escritura é a relação dos textos que lemos com a maneira como interpretamos esses textos, fazendo surgir, dessa troca, um novo texto. Jorge Luis Borges, em *Kafka e seus precursores*, dedica-se a pensar como, após a leitura de Kafka, interpretamos de uma outra

⁵ Cadernos *in-quarto* (2014, p.578). A última anotação dos cadernos, de 12-06-1923, foi escrita num contexto bastante difícil, já que Kafka encontrava-se muito doente, pois a tuberculose já alcançava a laringe. O escritor sugere, em diversas entradas, que a energia e vigor demandados pela escrita são enormes, a ponto de esgotá-lo quase completamente.

⁶ “[...] Mas muito mais importante é o receio por mim mesmo. Ele deve ser entendido assim: já insinuei que na minha atividade literária e naquilo que se relaciona com ela efetuei pequenas tentativas de independência e evasão com um resultado quase nulo; muita coisa me confirma que dificilmente elas terão continuidade. Apesar disso é meu dever, ou antes: minha vida consiste em velar por elas, em não deixar que se aproxime perigo algum que eu (me) possa repelir — com efeito, nem mesmo a possibilidade desse perigo” (KAFKA, 1997, p. 33).

maneira os textos que possivelmente teriam influenciado essa escritura⁷: “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens” (2000, p.98).

Barthes (2015) propõe que os leitores entrem em um jogo erótico com o texto, ainda que o prazer da leitura seja muito diferente para cada um. Ele postula o erotismo na leitura num sentido muito preciso (e psicanalítico): investir amorosamente em um objeto, substitutivo da figura humana, ou seja, no texto, que se torna objeto fetiche, uma vez que temos uma relação erótica com ele. Nesta relação, há dois modos sutilmente distintos de leitura: o Texto de prazer (prazer do texto), que causa euforia, conforto ao leitor, o reforçamento de seu ego e é compatível com a cultura; e o Texto de fruição (gozo do texto), mais radical, sacode o sujeito que está lendo, pluraliza-o, despersonaliza-o e vai contra a cultura. Tal texto é mais raro e traz o valor da experiência limite, marginal. Como afirma o crítico: “Temos, aliás, oriundo da psicanálise, um meio indireto de fundamentar a oposição do texto de prazer e do texto de fruição: o prazer é dizível, a fruição não o é (BARTHES, 2015, p.28).

As obras de Kafka se encontrariam, assim, duplamente dentro da experiência de fruição: O escritor mantém uma relação erótica com sua escrita, desde a relação amorosa com as companheiras, que se dá principalmente através de cartas, à relação erótica com o próprio corpo, que vai se transformando em uma escrita carregada de sensualidade, fetiches e gozo, evidenciados em passagens de muitas de suas obras. O pesquisador americano Mark C. Thompson, no livro *Kafka's Blues: Figurations of Racial Blackness in the Construction of an Aesthetic* (*O Blues de Kafka: Figurações da Negritude Racial na Construção de uma estética*), afirma que o sexo, o erótico e a sensualidade para Kafka se davam através da escrita. *O veredito* foi escrito durante seu relacionamento com Felice Bauer e dedicado a ela, o que demonstraria, segundo o autor, que o relacionamento funcionava como gatilho de excitação, que era exercida na escrita. “É por meio da falta de realização conjugal que escrever se torna gratificante” (2016, p.19). Porém, o texto kafkiano foge a qualquer contemplação⁸, não apenas para nós, leitores, mas também para Kafka, que na busca por esse lugar de protagonista em sua escrita, acaba pulverizando sua experiência naquela do sujeito moderno, incapaz de se tornar protagonista, danificado pelas forças da totalidade social que o impelem, impossibilitado de

⁷ Borges reorganiza o passado literário e encontra precursores de Kafka, mesmo que o autor não os tenha lido ou citado diretamente.

⁸ Ironicamente, o primeiro livro publicado por Kafka recebeu o título de *Contemplação* (*Betrachtung*), primeiro e único texto de prazer do escritor.

desenvolver suas potencialidades e, portanto, de ter uma experiência outra com a escrita e com a leitura. Isso pode ser ilustrado pela dificuldade de Kafka em terminar suas obras, deixando-as inacabadas e, como podemos observar nos cadernos *in-quarto*, escritas em fragmentos. Adorno já observara que “Um dos pressupostos mais importantes para Kafka é que a relação contemplativa entre o leitor e o texto é radicalmente perturbada” e que “Em sua obra, tudo se dirige a um instante crucial, onde os homens tomam consciência de que não são eles mesmos, são coisas” (1998, p.241 e 251).

O exercício de pensar os cadernos *in-quarto* de Kafka como tentativa de um protagonismo através da escritura parte dos procedimentos de escrita que o autor empregava e também da importância que a escritura ocupava em sua vida, como ele próprio muitas vezes afirmou, deixando as marcas dessa presença em suas obras, como a discussão, na *Carta ao Pai* (*Brief an den Vater*), da escrita como lugar livre da autoridade do pai e, portanto, espaço de uma pretensa autonomia do escritor.

[...] Com a sua antipatia você atingiu, de modo mais certo, a minha atividade de escritor e as coisas relacionadas com ela, que lhe eram desconhecidas. Aqui de fato eu me havia distanciado com certa autonomia, embora lembrasse um pouco a minhoca que, esmagada por um pé na parte de trás, se liberta com a parte dianteira e se arrasta para o lado. De certa maneira eu estava em segurança, havia um sopro de alívio, a aversão que naturalmente você logo teve pelo que eu escrevia foi neste ponto excepcionalmente bem-vinda (KAFKA, 1997, p.25).

O tema é abordado também quando o estudante Josef Mendel em *O desaparecido ou Amerika* (*Der Verschollene*) discute metalinguisticamente a dificuldade de conciliar os estudos (e portanto a escrita) com o trabalho, tendo que dedicar (como o próprio escritor) suas noites para a escritura; quando Bucéfalo, o cavalo de Alexandre da Macedônia, é transformado em estudante em *O Novo Advogado* (*Der neue Advokat*): “[...] Livre, sem a pressão do lombo do cavaleiro nos flancos, sob a lâmpada silenciosa, distante do fragor da batalha de Alexandre, ele lê e vira as folhas dos nossos velhos livros” (KAFKA, 2017, p.8). Ainda em *O Processo*, Josef K. decide ele mesmo escrever a petição de seu caso na justiça (do qual ele não sabe de que é acusado e já que o advogado adiara essa escrita ao máximo), tendo enormes dificuldades para começá-la:

Hoje K. não conhecia mais essa vergonha: a petição tinha de ser feita. Se não encontrava tempo para ela no escritório, o que era muito provável, então precisava fazê-la durante a noite em casa. Se as noites também não fossem suficientes, então precisava tirar férias. [...] A petição representava com certeza um trabalho quase infinito. Não era necessário ter um caráter muito pusilânime

para chegar facilmente à crença de que era impossível terminar a petição (KAFKA, 1997, p.83).

E a escrita se torna personagem protagonista como uma máquina que escreve as sentenças nos corpos dos acusados em *Na Colônia Penal (In der Strafcolonie)*. Nos cadernos *in-quarto*, este tema aparece com ainda mais frequência e força, como pretendemos demonstrar.

Modesto Carone (2016) e outros críticos e biógrafos consideram que escrever, para Kafka, era uma vocação essencial, não se limitando apenas ao trabalho literário, em geral noturno, mas também a redação de cartas e de relatórios (no instituto semi-estatal de seguros contra acidentes de trabalho, onde trabalhava fazendo vistorias em fábricas), durante o dia, demonstrando a intensidade da escritura na vida do escritor. Como ele próprio anotou no quinto caderno: “Quem me confirma a veracidade ou a probabilidade de eu ser desinteressado de tudo o mais graças unicamente a minha vocação literária, e, em decorrência disso, uma pessoa sem coração?” (KAFKA, 2021, p.219, 02-03-1912)

Kafka percebeu não apenas a intensidade da escrita em sua própria vida, mas principalmente a força dela tanto para reiterar e reforçar o sistema social burocrático, totalitário e violento, de que a máquina de escrever sentenças é exemplo, como também sua potência de fazer explodir ou ao menos desvelar essa dominação, sugerida em suas obras. “Tudo no estilo seco e exato, veladamente irônico e alusivo, quando não profético, deste que foi o produtor das imagens mais poderosas do nosso mundo administrado”, como afirma Carone (2016, p.218).

Anatol Rosenfeld (1994) destaca que a grande revolução provocada pelo romance kafkiano está na própria forma, para além da temática – as forças anônimas, como o inconsciente, a obscuridade e a impenetrabilidade do mundo moderno, o humano perdido no turbilhão metropolitano ou sua ameaça de virar peça na engrenagem do mundo administrado – que já estava sendo, de alguma maneira, abordada por outros escritores naturalistas e realistas. Segundo Rosenfeld:

“Não há, nos seus romances, o desenvolvimento de uma intriga “infinitamente particular”, com começo, meio e fim. Ocorre a repetição constante das mesmas situações, com ligeiras variações, evidentemente. [...] É uma maneira circular de construir o romance, de girar sempre em torno do assunto, sem que haja propriamente progressão ou desenvolvimento do enredo. Dessa forma episódio segue a episódio, e o fato é que muitas vezes é possível inverter a ordem dos episódios, porque no fundo cada um deles repete a situação básica da espera e da frustração dos esforços de K. Esforços de K. que procura ser aceito ou redimido. Geralmente, tudo se reduz à espera, a uma longa espera e à frustração constante. (ROSENFELD, 1994, p.48).

A novidade da obra de Kafka estaria então na estética realizada pela estrutura e pela escrita fragmentária, substituindo a narração e o desenvolvimento de um herói, incompatíveis com a realidade do mundo moderno.

Essa escrita fragmentária de Kafka provinha de sua relação com o ato de escrever, marcado por limitações e intermitências. Fazia-o de noite, e gostava principalmente das narrativas que escrevia em uma única sentada, durante as madrugadas⁹, como ilustram as seguintes entradas nos cadernos: “19. I 1914 Ansiedade no escritório alternando com autodomínio. De resto, mais confiante. Grande aversão à *Metamorfose*. O final não se consegue ler. Imperfeito quase até a medula. Teria sido muito melhor não ter sido interrompido pela viagem de trabalho (KAFKA, 2014, p.384, tradução modificada). E ainda:

29/8/14 Final malgrado de um capítulo; outro capítulo, que comecei bem, dificilmente vou conseguir conduzir adiante tão bem, ou, antes, tenho certeza de que não vou conseguir, ao passo que naquele momento, durante a noite, por certo teria conseguido fazê-lo. Mas não posso abandonar-me, estou completamente só (KAFKA, 2021, p.398).

Quando estava ou não escrevendo narrativas, dedicava-se aos chamados diários¹⁰, e podemos ver aí muitas notas sobre o incômodo que o fato de não estar escrevendo lhe causava (ainda que o estivesse fazendo, registrando reflexões que são bem mais do que simples anotações sobre o cotidiano). Quando se via forçado a interromper a escrita pelo cansaço, era difícil para ele retomar o fio e isso está espelhado em seus romances, pela independência de cada capítulo.

Não era um escritor do tipo que planejava minuciosamente o desenvolvimento das obras e que tinha um horário específico para a literatura e outro para os “diários”, como Thomas

⁹“Esse conto, *O Veredito*, eu o escrevi na noite de 22 para 23, de uma vez só, das dez da noite às seis da manhã. [...] O cansaço terrível e a alegria com a história que se desenrolava diante de mim e com meu avanço como se por uma torrente. [...] Como se pode ousar tudo, como, para tudo, até mesmo para as ideias mais estranhas, há uma fogueira em que elas perecem e ressuscitam. [...] Somente assim é possível escrever, somente numa tal circunstância, abrindo completamente corpo e alma”. (KAFKA, 23-09-1912, 6º caderno, 2021, p.259)

¹⁰ (Cf. Russo, 2020, p.219) “No caso específico de Kafka, períodos de grande atividade coincidem com os de intensa dedicação nos diários. [...] O comportamento inverso também é verdadeiro: o silêncio no diário não significa necessariamente que esteja criando e, muitas vezes, correspondem mesmo períodos de completa estagnação criativa [...] Usualmente a escrita literária e diarística no seu caso é, portanto concomitante e não alternada e, mesmo trabalhando em projetos de maior parte, ele continuou a registrar suas entradas intensa e regularmente, o que é válido para seus três romances incabados: *Der Prozess* (ago.1914-jan.1915); *Der Verschollene* (set.1912-ago./out.1914) e *Das Schloss* (jan./ago1922)”.

Mann¹¹. Também por isso é tão difícil separar os cadernos *in-quarto* da ficção, já que eles contêm muitos textos que Kafka publicou ou que foram publicados postumamente. Em Kafka, também é difícil decidir a que gêneros pertencem as obras. Walter Benjamin foi o primeiro a chamar sua prosa miúda¹², como o próprio escritor chamou-as em carta ao seu editor, Kurt Wolff, de parábolas. Vale a pena citar a discussão que Benjamin empreendeu acerca do gênero, já que é um dos trechos que mais se destacam em seu ensaio sobre Kafka:

O botão “desdobra-se” na flor, mas o papel dobrado em forma de barco, na brincadeira infantil, pode ser “desdobrado”, transformando-se de novo em papel liso. Essa segunda espécie de desdobramento convém à parábola, e o prazer do leitor é fazer dela uma coisa lisa, cuja significação caiba na palma da mão. As parábolas de Kafka, porém, desdobram-se no primeiro sentido, a saber, como o botão se desdobra em flor. Por isso, o seu produto é semelhante à criação literária (BENJAMIN, 1996, p.159).

Diferente da fábula e da parábola clássicas, com intenção moralizadora ou didática, as parábolas de Kafka não indicam caminhos aos leitores. Elas desestabilizam a interpretação, e a sensação nada contemplativa causada por essa leitura, torna-se uma porta para outra experiência possível de literatura.

Os “diários” também estão repletos de aforismos. Muitos críticos já se debruçaram sobre o gênero e a fragmentação das narrativas, mas Márcio Seligmann escreve acertadamente que “A um mundo do qual nos sentimos alienados, corresponde melhor uma literatura que também nega a falsa totalidade e transparência de sentido” (2013, p.271).

Nesse sentido Renato Faria demonstra como Kafka vai tomando cada vez mais consciência, principalmente a partir das narrativas do final de 1916, do caráter problemático e quebradiço de sua produção:

“[...] Kafka irá superá-lo não ao lhe resistir, não ao ceder à sedução de uma falsa inteireza ou, nas palavras do próprio escritor, à “fabricação artificial e inútil de uma unidade que não existe”; mas ao levar este caráter quebradiço, fragmentário mais fundo para dentro da forma. Isto quer dizer, internalizar de maneira radical a crise, o colapso de sua própria produção; expondo ao fim e ao cabo, a má infinitude de sua própria forma” (FARIA, 2011, p.19-20).

Assim, é difícil encaixar os cadernos chamados de diários pelo próprio autor no gênero diário. Para Nora Catelli (1982), os “diários”, assim como a *Carta ao Pai*, são prova da impossibilidade de definição quanto ao gênero e, sobretudo, quanto aos destinatários e constituem uma rocha inacessível para qualquer tentativa de interpretação: uma tentativa que,

¹¹ Conforme observado por Philipp Theisohn em *Kafka-Handbuch*, vol.2, Die Tagebücher, 2010.

¹² Em alemão “kleine Prosa”, que Modesto Carone traduziu brilhantemente como prosa miúda.

no entanto, exigem, como afirmou Walter Benjamin no caso das narrativas curtas do mesmo Kafka.

De maneira mais geral, a crítica especializada encarou os cadernos *in-quarto* como uma espécie de laboratório de escrita para o autor. É o caso, por exemplo, da tese de doutorado defendida na Alemanha, em 2007, por Andrea Rother, intitulada "*Aqui eu tenho que esperar...*" *Os diários de Franz Kafka: Um laboratório literário 1909-1923*¹³. Ao discutir a impossibilidade de separar autor e obra nos cadernos *in-quarto*, a autora escreve que "É um diário literário por excelência [...]. Aqui a pessoa e o artista Franz Kafka aparecem em uma simbiose poética. O que ele gravou e como o formulou é parte integrante de si mesmo e do trabalho com a escrita. Não é autêntico, é claro, mas ficcional e artificial, mas ainda assim característico" (2007, p.4)¹⁴.

Em *Kafka – por uma literatura menor* (1977), Gilles Deleuze e Félix Guattari, entretanto, discordam do suposto caráter analítico dos cadernos e também de que são um laboratório de escrita: eles os consideram, ao invés disso, uma espécie de arcabouço secreto do projeto de Kafka como escritor, o ambiente do qual ele parece não querer sair, como um peixe na água. E eles insistem que também eram um refúgio da exaustão e da esterilidade criativa.

Para o escritor argentino Alan Paus, em sua obra *Cómo se escribe el diario íntimo* (1996), o diário se configura como único gênero em que seu autor justifica sua existência a partir de alguma funcionalidade: dar testemunho de uma certa época (álibi histórico), para confessar o inconfessável (álibi religioso), para "extirpar a ansiedade" (caso em que o autor coloca Kafka), recobrar a saúde, conjurar fantasmas (álibi terapêutico), para manter treinados o pulso, a imaginação, o poder de observação (álibi profissional). Tais funcionalidades, no entanto, não garantem que ali se encontrem as verdades e segredos mais íntimos de seus autores, como muitas vezes se supõe, separando-se o diário de um escritor de suas outras obras, negando-lhes dignidade literária e os encarando como peças menores, subsidiárias: "E são quem sabe os escritores mais "vitais", aqueles cujos diários foram mais rentáveis para o estabelecimento de uma verdade biográfica, os que mais categoricamente refutam essa operação que afilia o diário íntimo à vida, desafiando-o, ao mesmo tempo, da literatura" (PAULS, 1996,

¹³ No original: „Hier muss ich mich festhalten...“Die Tagebücher von Franz Kafka: Ein literarisches Laboratorium 1909-1923.

¹⁴ No original: "Es ist ein literarisches Diarium par excellence [...]. Hier erscheint der Mensch und der Künstler Franz Kafka in einer poetischen Symbiose. Was er festhielt und wie er es formulierte, ist wesentlicher Bestandteil seines Selbst und der Schreibearbeit. Natürlich nicht authentisch, sondern fiktional und artifiziell, aber doch charakteristisch".

p. 7, tradução nossa).¹⁵ Os cadernos *in-quarto*, como pode ser observado nas citações e discussões ao longo deste texto, em muitos e variados registros, demonstram que onde se esperaria um espaço íntimo, típico do gênero diário em sentido estrito, se encontram personagens, narrativas e uma escrita ensaística com as mesmas características e estilo das outras obras de Kafka.

De acordo com Philipp Theisohn (2010), mesmo as datas das entradas, que seriam determinantes para a caracterização do gênero diário, não funcionam bem nos cadernos de Kafka, já que muitas notas não são datadas e aquelas que são não deixam claro se a datação se refere ao momento da escrita ou ao do fato narrado. Um problema ainda maior é a heterogeneidade da formação do texto, já que ali constam reflexões, rascunhos de cartas, narrativas, resenhas de peças, filmes e livros, trechos de livros de outros escritores, trechos de romances, aforismos. Há inclusive meta discussões a respeito dos diários, já que Kafka gostava muito de ler diários, cartas, memórias e autobiografias dos seus autores preferidos. Há registros de suas impressões nos cadernos acerca de Alfred de Musset, Friedrich Hebbel, Gerhart Hauptmann, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, Knut Hamsun, Franz Grillparzer, Heinrich Lenz, August von Wassermann, Franz Werfel, Piotr Kropotkin; de Rahel Varnhagen, grande escritora de cartas e animadora de salões berlinenses e o de Theodor Herzl, o fundador do sionismo.

Para Erich Heller (1976), a vizinhança entre literatura e autobiografia dificilmente poderia ser mais próxima do que no caso de Kafka; na verdade, quase toca à identidade, já que Kafka estava entre a geração de filhos judeus tchecos que dominavam o alemão, ascendendo socialmente, diferente dos pais, que ascenderam economicamente, mas não podiam dominar completamente a língua. Isso também parece ser o clímax de um capítulo da história literária: a da literatura germânica criada por autores predominantemente judeus da geração de Kafka. Segundo Heller, “Kafka via essa situação como exemplo de complexo de Édipo peculiarmente judeu, já que esses filhos tinham aspirações literárias, mas mantinham-se ainda sob o judaísmo paterno, não conseguindo “firmar no terreno novo. O desespero daí resultante era a sua inspiração”” (HELLER, 1976, p.19).

Dessa maneira, os “diários” de Kafka, apesar de assim chamados pelo próprio autor, recusam-se a se encaixar nas características atribuídas comumente ao gênero, movimento

¹⁵ No original: “Y son quizá los escritores más “vitales”, aquellos cuyos diários fueron más rentables para el establecimiento de una verdad biográfica, los que más categóricamente refutan esa operación que afilia el diário íntimo a la vida desafilándolo, al mismo tiempo, de la literatura”.

também próprio de suas outras obras.¹⁶ Por suas características singulares quanto a isso, optei por não discorrer longamente sobre diários, permitindo que o movimento se dê através da discussão da forma e do conteúdo dos cadernos e em seus diálogos com as outras obras do autor.

Toda essa literatura é um assalto contra a fronteira e, não houvesse se interposto aí o sionismo, ela poderia facilmente conduzir a uma nova doutrina secreta, a uma cabala. Os rudimentos para tanto estão aí. Só que isso demanda algo como um gênio inconcebível a, de novo, deitar raízes em séculos passados ou a recriar esses séculos antigos, e que não tenha gastado todas as suas forças com isso, mas comece a gastá-las tão somente a partir de agora (KAFKA, 2021, p.518).

Kafka reconhece que sua obra é um “assalto contra a fronteira”, ainda que em seguida se autocritique, como de costume, por não ter fôlego suficiente para a empreitada de uma grande obra, mesmo que tenha dedicado a maior parte de sua vida a essa tarefa e que, de fato, muitas de suas narrativas sejam recriações de mitos gregos, histórias bíblicas, provérbios populares, e ainda que seu conjunto estético seja hoje considerado um cânone mundial. No que diz respeito aos cadernos *in-quarto*, em particular, esse assalto contra a fronteira se dá tanto em relação às características formais do gênero, quanto aos temas e à maneira de tratá-los, conforme passamos a discutir.

Os cadernos *in-quarto*

Kafka escreveu seus “diários” em doze cadernos *in-quarto* sem pauta (cerca de 25 x 20 cm), cada um deles contendo de vinte (caderno nº 10) a cinquenta e oito páginas (caderno nº1), e em dois maços de folhas soltas (de três e seis páginas)¹⁷. Inicialmente, tentou utilizar determinados cadernos para suas “anotações diárias”, ao passo que os outros seriam destinados aos esboços literários, como acontece com os cadernos nº 1 e 2. O primeiro começa com anotações cotidianas de 1909, enquanto o segundo é aberto com o rascunho da narrativa que viria a ser chamada “Ser infeliz” (*Unglücklichsein*) e que encerra *Contemplação (Betrachtung)*, a primeira obra de Kafka a ser publicada. Este caderno deveria conter apenas esboços literários,

¹⁶ Argumentos contrários apontam a tese de Sâmella Russo (2020). A pesquisadora, apesar de demonstrar as singularidades dos cadernos *in-quarto* de Kafka em relação ao gênero, encara-os como diários, lendo-os, junto às obras, como projeto de reconhecimento da identidade singular do escritor. A própria autora reconhece, entretanto, que “Se no diário deparamo-nos comumente com relatos de episódios corriqueiros, manifestação de estados de ânimo e contatos sociais, nas notas íntimas do nosso diarista o que chama a atenção é, de fato, o espaço dedicado à escrita e à literatura”. (RUSSO, 2020, p. 213)

¹⁷ Além dos quatro “diários” de viagem, que não serão estudados aqui.

porém o escritor desiste do plano e já em 1910 faz anotações cotidianas também nele. Mais adiante passa a utilizar seus cadernos de forma quase aleatória, iniciando um novo antes de preencher por completo o caderno que está utilizando no momento, ao qual, porém, retorna posteriormente. Assim, acaba misturando os cadernos e, em consequência, a ordem cronológica das anotações.

É bastante difícil descrever de maneira breve o conteúdo desses doze cadernos e dois maços de folhas soltas, escritos entre 1909 e 1923, dada a variedade de temas e a quantidade de textos ali presente. O que mais chama a atenção, de fato, é a enorme concentração de anotações sobre a escrita e as descrições do que poderíamos chamar de personagens, já que o estilo utilizado nas descrições de pessoas conhecidas e desconhecidas é bastante parecido, envolvendo pequenos detalhes, um botão de vestido, uma verruga no nariz, os pelos na bochecha, manchas na roupa, marcas de expressão facial, enfim, é como se Kafka quisesse competir com a precisão da fotografia, utilizando uma lente de aumento aos detalhes que poderiam passar despercebidos pelo olhar atrás da câmera. Além disso, há diversas entradas sobre gestos, sonhos, reflexões sobre seu corpo, rascunhos de cartas e ensaios, anotações sobre peças de teatro e outras apresentações que ele assistia nos cabarés que frequentava, cópias de trechos de livros, memórias de infância e também da vida adulta e nove desenhos espalhados. Muitas dessas entradas são revisadas, rabiscadas, reescritas (em muitos casos mais de uma vez), arrancadas, o que evidencia que se trata de um material manipulado pelo autor, tateando seu estilo, como podemos observar nos primeiros cadernos; encontrando-o, no sexto caderno, quando escreve *O Veredicto*, em setembro de 1912 e nos comentários que faz, no sétimo caderno, a respeito dessa escrita como um “autêntico parto” e seu “nascimento como escritor”; e então desenvolvendo-o, por exemplo, nas folhas arrancadas do nono caderno e nas quais foram escritas *O Processo*.

Não farei aqui uma descrição minuciosa e linear de cada caderno¹⁸, uma vez que o próprio autor utilizava os cadernos sem muita regularidade, tanto em relação ao tempo, não escrevendo todos os dias (passando inclusive longos períodos sem escrever), quanto em relação ao próprio material, abrindo por exemplo o oitavo caderno sem terminar o sétimo e voltando a escrever no sétimo enquanto escrevia no oitavo (ainda que de forma não simultânea), como acontecera com o primeiro e o segundo cadernos. Assim, as entradas aqui discutidas foram datadas, para que os leitores possam acompanhar o desenvolvimento da escrita kafkiana.

¹⁸ Para uma descrição pormenorizada, conferir Sâmella Russo, 2020.

A primeira publicação dos cadernos aconteceu em 1937, lançada por Max Brod em Praga, pela editora Heinrich Mercy Sohn, com o título *Tagebücher und Briefe* (Diários e Cartas), porém eles não foram publicados na íntegra. Em 1951, em Frankfurt, pela editora S. Fischer Verlag, Brod publicou uma versão supostamente completa, *Tagebücher 1910-1923*, supostamente pois abreviou, tornando irreconhecíveis, os nomes de pessoas mencionados nos cadernos, eliminou passagens repetidas com pequenas variantes, trechos de difícil compreensão ou encarados como desinteressantes ou potencialmente ofensivos, não reproduziu os desenhos e, o mais grave, omitiu vários textos literários, cuja publicação reservou para outras obras. Essa omissão, como destaca Isabel Castro Silva (2014), na nota introdutória da edição dos cadernos realizada pela editora portuguesa Relógio d'Água, rompeu a contiguidade entre literatura e vida, natural num homem que, como Kafka, se considerava feito de literatura e de que os cadernos *in-quarto* dão prova reiteradamente.

A partir de 1982, a editora alemã S. Fischer publicou uma edição crítica das obras completas de Kafka, a cargo de Hans-Gerd Koch, Michael Müller e Malcolm Pasley, no caso dos três volumes dedicados aos “Diários” de Kafka (*Tagebücher, Apparataband e Kommentarband*), desta vez sem nenhuma omissão e inclusive mantendo todos os nomes, a pontuação omissa, eventuais erros ortográficos e de datas das entradas, sinalizando-os quando necessário em notas de rodapé, que contam com extenso aparato crítico sob a forma de comentários. Todas as traduções utilizadas neste texto foram realizadas com base nesta edição crítica.

Os cadernos *in-quarto* enquanto parte integrante do conjunto estético de Kafka

Este texto reflete sobre como os chamados diários do escritor tcheco Franz Kafka configuraram-se como conjunto estético, de maneira semelhante a obras como *A Metamorfose* (*Die Verwandlung*), *O Processo* (*Der Prozess*), *O Castelo* (*Das Schloss*) e outras que assim foram consideradas pela crítica, retiradas dos cadernos *in-quarto* e publicadas separadamente, como é o caso de muitas das *Narrativas do Espólio*. Para isso, tentei levar muito a sério o conselho de Walter Benjamin: “É com prudência, com circunspeção, com desconfiança que devemos penetrar, tateando, no interior dessas parábolas” (1996, p. 161-2).

A partir de uma escrita que se constitui de traços autobiográficos, Kafka pôde tornar-se autor de um projeto literário que o destacou como um dos grandes escritores da Modernidade, ainda que o sucesso tenha chegado tardiamente. Mais do que a própria vida do escritor, esses

traços autobiográficos demonstram a situação do sujeito moderno, que se tornou alheio e estranho a instituições que vendem a impressão de pertencimento. Como nos lembra Adorno (2012, p.17), “os impulsos dos autores se extinguem no conteúdo objetivo que capturam” e, portanto, cabe a nós, leitores, tentar entender o que as obras de Kafka têm a nos dizer, não só sobre o tempo do autor, mas principalmente sobre o nosso tempo.

Dois dos mais importantes intérpretes da obra de Kafka, Walter Benjamin e Günther Anders, ao refletirem sobre os procedimentos de escrita do autor, recorrem a passagens das obras e dos “diários”, evidenciando o caráter estético também dos últimos. Roberto Schwarz em “*A tribulação de um pai de família*” (2008) e em *Uma barata é uma barata é uma barata* (1981) também cita diversas passagens dos cadernos *in-quarto* nos diálogos que estabelece com as obras. Luiz Costa Lima (2005, p.302) afirma que em suas páginas mais íntimas, Kafka não se oferece como objeto para identificação do leitor, assim acontece em suas obras. O crítico Marcelo Backes menciona, na apresentação dos cadernos de 1909-1912 (editora L&PM, 2019) que o “eu” dos “diários” é o mesmo das obras ficcionais de Kafka. Outro crítico, Julian Preece (2002), demonstra através de trechos de cartas e dos cadernos *in-quarto* como Kafka se utilizava de recursos literários em sua escrita, corroborando com a ideia de que não só os últimos, mas também as primeiras deveriam ser lidos como literatura. Preece não deixa de notar que a escolha dos principais destinatários das cartas estava ligada ao envio e recebimento de textos escritos: Max Brod, melhor amigo de Kafka e escritor, trabalhou como funcionário nos correios; a primeira noiva, Felice Bauer, era datilógrafa e no primeiro encontro com Kafka, na casa de Brod, havia mencionado que adorava datilografar, pedindo inclusive que Brod enviasse a ela seus manuscritos para que ela pudesse fazê-lo; e Milena Jesenská, com quem o escritor manteve um relacionamento, era tradutora e traduziu obras de Kafka para o tcheco.

Ricardo Piglia, em seu ensaio *Un relato sobre Kafka* (2005), faz uma surpreendente leitura do longo e conturbado relacionamento de Kafka e Felice Bauer, a partir da ideia de que Felice seria para Kafka a leitora ideal de suas obras, demonstrando também a centralidade da Literatura na vida do escritor. Conforme afirma o ensaísta:

A escrita dessas cartas possibilita a análise dos procedimentos de escrita de Kafka em seu registro completo, mas também é uma estratégia de leitura que está em jogo. Kafka faz de Felice Bauer a leitora no sentido puro. A leitora ligada aos textos, que muda sua vida por meio do que lê (essa é a ilusão de Kafka). É tanto um aprendizado quanto uma iniciação. Felice é quase uma estranha, uma personagem, em muitos aspectos, inventada pelas próprias cartas. E, ao mesmo tempo, ela é a construção de uma das figuras de leitor mais persistentes e extraordinárias que podemos imaginar, presente como todo leitor está em sua ausência. Como as respostas de Felice se perderam, a correspondência segue em uma única direção. Felice é a leitora a ser

construída e imaginada, como fez Kafka¹⁹ (PIGLIA, 2005, p.23, tradução nossa).

Além de demonstrar que em Kafka tudo se torna literatura, a discussão de Piglia corrobora a hipótese aqui levantada de que todos os textos do escritor, incluindo as cartas e os cadernos *in-quarto*, compõem o conjunto de sua obra estética, marcados pela invenção e pela manipulação da linguagem.

Erich Heller (1976) escreve em seu livro sobre Kafka que o escritor apontava em seus “diários” uma espécie de paixão pela Felice que ele criava em suas cartas, mais como uma personagem do que propriamente a Felice real. Ela insistia muito para que se encontrassem, ele recusava com frequência, justificando a ausência com o trabalho de escrever literatura, mas passava muito tempo escrevendo cartas para ela. Assim, o amor de Kafka por Felice e mesmo por Milena é visto pelo crítico de maneira mais literária do que literal. Há, no décimo caderno, uma nota que atesta essa conclusão: “[...] Juntos, ainda não tivemos um único bom momento, durante o qual eu tivesse podido respirar com liberdade. A doçura no relacionamento com uma mulher amada, como a que senti em Zuckmantel e Riva, jamais a experimentei com F[elice].., a não ser nas cartas [...]” (KAFKA, 2021, p. 420, 24-01-1915). Heller também coloca as cartas e os cadernos como momentos de reflexão e ensaio para as obras, o que faz daqueles partes integrantes de seu projeto de escrita.

Elias Canetti (2011) também encara o relacionamento epistolar de Kafka com Felice como essencial para o desenvolvimento de sua literatura, já que, como era oralmente pouco comunicativo, através da escrita das cartas ele podia abrir-se completamente a ela, sem esconder nada que o incomodasse, e relatando com detalhes a importância, os progressos e percalços de sua obra: “Nessa época seu diário fica interrompido. As cartas a Felice são uma espécie de diário ampliado, que tem a vantagem de realmente ser escrito todos os dias e no qual ele pode repetir-se com maior frequência, satisfazendo assim uma necessidade essencial de sua natureza” (2011, p. 104).

¹⁹ No original: “La escritura de esas cartas permite analizar los procedimientos de la escritura de Kafka en todo su registro, pero también es una estrategia de lectura la que está en juego. Kafka convierte a Felice Bauer en la lectora en sentido puro. La lectora atada a los textos, que cambia de vida a partir de lo que lee (esa es la ilusión de Kcaafka). Se trata a la vez de un aprendizaje y de una iniciación. Felice es casi una desconocida, un personaje en muchos sentidos inventado por las cartas mismas. Y, al mismo tiempo, es la construcción de una de las más persistentes y extraordinarias figuras de lector que podemos imaginar, presente como todo lector en su ausencia. Como las respuestas de Felice se han perdido, la correspondencia va en una sola dirección. Felice es la lectora que es preciso construir e imaginar, como ha hecho Kafka”.

Stanley Corngold, Jack Greenberg e Benno Wagner (2009), nos textos que integram a tradução inglesa dos escritos de repartição (*Franz Kafka: the office writings*/Princeton University Press, 2009), encaram até mesmo os documentos que Kafka escrevia para o Instituto semi-estatal contra acidentes dos trabalhadores como parte integrante de seu projeto de escrita. Segundo os autores, o estilo e os recursos que Kafka empregava nesses documentos são os mesmos procedimentos que utilizava em suas obras, cartas e “diários”.

[...] Os escritos de escritório de Kafka são parte integrante de sua obra literária. Seus escritos posteriores apontam especialmente para uma crescente consciência de sua dívida com o escritório como um canal da experiência contemporânea - e, portanto, como uma base indispensável para as transmutações oníricas de sua arte (KAFKA, 2009, p.10, tradução nossa).²⁰

Sâmella Russo, em seus estudos sobre os cadernos *in-quarto* do autor, ao escrever sobre os dois testamentos que Kafka deixou em envelopes endereçados a Max Brod, com o pedido de destruição de suas obras, afirma que “Não há evidência de que Kafka tenha elaborado qualquer outro tipo de testamento e, como seu “patrimônio”, entende única e exclusivamente aquilo que escreveu, fosse de natureza íntima ou literária, atribuindo assim valor idêntico aos trabalhos literários, cartas e diários” (RUSSO, 2020, p.225). Ou seja, o próprio escritor não fez nenhuma distinção entre seus escritos ao refletir sobre o futuro deles.

Os “diários” de um homem que dedicou sua curta vida a escrever, tendo explicitado para familiares e amigos e também nos cadernos *in-quarto* como o trabalho lhe roubava o tempo para dedicar-se à literatura, que deixou inclusive de casar-se com receio de que o casamento fosse um empecilho para a dedicação à escrita, deve ser lido com atenção. Como afirma Anatol Rosenfeld: “Entre a obra, os diários e as cartas não há uma diferença fundamental: todos contêm elementos biográficos transformados pela imaginação. Por isso a ficção serve tanto para a interpretação dos Diários como estes para a interpretação da ficção” (1969, p.250).

Não é possível pensar estas anotações como apenas autobiográficas ou testemunhais, já que é conhecido que Kafka lia seus cadernos para as irmãs e amigos, como ele mesmo anota: “Eu me propusera a, de tarde, ler para Max alguma coisa dos diários, já me alegrava de antemão, mas não consegui fazê-lo. Não estávamos em harmonia [...]” (2021, p.187, 03-01-1912). Em

²⁰ No original: [...] Kafka’s office writings are an integral part of his literary oeuvre. His later writings especially point to a growing awareness of his debt to the office as a conduit of contemporary experience—and hence as an indispensable basis for the dreamlike transmutations of his art. (KAFKA, 2009, p.10)

março de 1913, menciona em carta à Felice a possibilidade de lhe enviar folhas dos “diários”²¹. Entregou-os também a Milena, em 1921, para que ela pudesse conhecê-lo melhor, e aqui é importante ressaltar novamente que ela era a responsável pela tradução de suas obras para o tcheco, o que nos leva a refletir sobre se o conhecê-lo melhor poderia ser entendido como adentrar em seu universo literário. Há uma passagem em que, como Marcelo Backes aponta, ele descreve a irmã Elli nos cadernos como “Minha irmã casada acaba de chegar para nos visitar pela primeira vez”, apresentando a irmã para um possível leitor. No entanto, mais importante do que deter-se no debate sobre a ficcionalidade ou não dos chamados diários, é perceber os procedimentos de escrita utilizados pelo escritor. Neles talvez estejam as pistas para chegar a algumas das enigmáticas portas que Kafka criou. Abri-las, entretanto, pode se tornar uma tarefa de Sísifo, como atestam tantos pesquisadores.

Além das muitas passagens claramente ficcionais, as anotações relacionadas ao cotidiano parecem ter um papel de reflexão para possíveis e futuras narrativas ou até mesmo ensaios, como o importante trecho sobre as literaturas pequenas ou menores (*Schema zur Charakteristik kleiner Litteraturen*), que se tornou mote para a obra de Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Kafka – Por uma literatura menor*.

A vivacidade das literaturas menores: um ensaio de Franz Kafka

Deleuze e Guattari (1977) destacam o insight kafkiano sobre um aspecto da literatura raramente explorado até então, a condição que uma literatura pode assumir pelo lugar em que está inscrita e como tal condição pode contribuir para o surgimento de novos escritores e expressões, em uma ruptura com a tradição de escritores mestres, que seria mais problemática em uma tradição literária como a alemã, como o próprio Kafka exemplifica no ensaio. O escritor parte da análise da literatura judaica de Varsóvia e da literatura tcheca, ambas em efervescência naquele momento, para pensar como elas estariam em unidade com o povo que representam,

²¹ Em carta de 13/14 de março de 1913, Kafka escreve: “[...] O que você pensaria, meu amor, se em vez de cartas eu lhe mandasse folhas de diário? Sinto falta de manter um diário, não importa o quão poucas e insignificantes coisas acontecem comigo, e não importa o quão indiferente eu as aceite. Mas um diário que você não conhecesse não seria um diário para mim. E as modificações e omissões que um diário destinado a você deveria ter só poderiam ser saudáveis e educacionais para mim. Está de acordo? A diferença, em comparação com as cartas, será que às vezes as folhas do diário talvez sejam mais ricas em conteúdo, mas, sim, sempre mais enfadonhas e grosseiras do que as cartas (KAFKA, 2013, p.1135, tradução nossa).

funcionando como “diário de uma nação, que é algo bem diferente de historiografia (2019, p.260)”. Kafka destaca o desenvolvimento vivo destas literaturas, em detrimento de uma história da literatura que se limitaria a enumerar os grandes escritores mortos²². Por desenvolvimento vivo entende-se o envolvimento das pessoas com essa literatura que as representa, a partir da publicação e circulação desta em revistas,

a limitação da atenção da nação ao seu próprio círculo e o acolhimento do estrangeiro apenas como reflexo, o surgimento do respeito pelas pessoas literariamente atuantes, o despertar passageiro, mas que continua a fazer efeito, de aspirações mais elevadas entre os adolescentes, a inclusão dos acontecimentos literários entre as preocupações políticas, o refinamento da oposição entre pais e filhos e a possibilidade de discuti-la, a apresentação dos defeitos nacionais de uma maneira especialmente dolorosa, é verdade, mas perdoável e libertadora, o surgimento de um comércio livreiro intenso e, por isso, autoconfiante, e da avidez por livros – todos esses efeitos já podem ser produzidos por uma literatura que, é verdade, se desenvolve numa extensão que não é realmente incomum, mas que tem essa aparência devido à falta de talentos significativos (KAFKA, 2019, p. 261).

Kafka argumenta que essa vivacidade é maior nas literaturas menores ou pequenas, porque naquelas já consagradas, os grandes autores acabam por amedrontar os novos, o que não significa que mesmo os sem talentos ousem escrever nas menores, pois “a ausência de modelos nacionais irresistíveis mantém os completamente ineptos longe da literatura” (p.261). O autor destaca aqui uma maior potência de escrita (nas literaturas ditas menores), já que ela pode inaugurar movimentos em uma literatura florescente.

A interpretação dos filósofos acerca dessa passagem dos cadernos *in-quarto* aponta que as características das literaturas menores seriam o forte coeficiente de desterritorialização²³, já

²² Sua crítica a uma história da literatura se assemelha às considerações de Nietzsche acerca de uma história monumental que coloca os acontecimentos e mortos em pedestal, criando blocos que devem ser imperativos de memória, daí a importância do esquecimento para uma vontade de potência criadora. “Esquecer não é uma simples força inercial, como crêem os superficiais, mas uma força inibidora ativa, positiva no mais rigoroso sentido, graças à qual o que é por nós experimentado, vivenciado, em nós acolhido, não penetra mais em nossa consciência, no estado de digestão (ao qual poderíamos chamar “assimilação psíquica”), do que todo o multiforme processo da nossa nutrição corporal ou “assimilação física”. Fechar temporariamente as portas e janelas da consciência; [...]um pouco de sossego, de tabula rasa da consciência, para que novamente haja lugar para o novo [...] eis a utilidade do esquecimento, ativo, como disse, espécie de guardião da porta, de zelador da ordem psíquica, de paz, da etiqueta: com o que logo se vê que não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, presente, sem o esquecimento (NIETZSCHE, Genealogia da moral, II, S 1).

²³ A desterritorialização (DELEUZE e GUATTARI, 1977), no que diz respeito às literaturas menores, é a capacidade que elas têm de criar uma escrita própria, ainda que lançando mão da língua alemã, operando em linha de fuga, abandonando a cultura dominante para mobilizar

que são atravessadas pelas questões referentes à imigração e opressão dos judeus e a disputa de territórios nacionais (em torno do que são hoje a Polônia e a República Tcheca), que fez com que a literatura destes povos refletisse sua condição histórica marginal; este processo também fez com que ela se tornasse política, carregando as marcas de uma enunciação coletiva.

As três características da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual no imediato-político, o agenciamento coletivo de enunciação. É o mesmo que dizer que “menor” não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida). Mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura deve escrever em sua língua como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um uzbeque escreve em russo. Escrever como um cachorro que faz seu buraco, um rato que faz sua toca (DELEUZE E GUATTARI, 1977, p. 29).

De fato, o ensaio de Kafka tem a potência que os filósofos enxergam para a reflexão das literaturas menores ou pequenas como revolucionárias, principalmente por sua ligação com a comunidade que engendram. No entanto, como escritor extremamente crítico que era, Kafka não deixa de mencionar o perigo de as literaturas menores se tornarem, em um movimento dialético, reacionárias, movimento ao qual os filósofos não se referem.

Por faltarem pessoas coerentes, deixam de existir ações literárias coerentes. (Um assunto específico é empurrado para as profundezas a fim de poder ser observado das alturas, ou é elevado às alturas para que alguém possa se afirmar a seu lado lá no alto. Falso.) Ainda que o assunto específico seja com frequência ponderado com calma, não se chega a suas fronteiras, nas quais se relaciona com assuntos análogos; chega-se da forma mais fácil à fronteira da política, inclusive se aspira a ver essa fronteira antes que ali esteja e, com frequência, a encontrar por toda parte essa fronteira que se encolhe. A estreiteza do espaço, além da consideração pela simplicidade e pela uniformidade, e, por fim, também a ponderação de que graças à independência interior da literatura a ligação exterior com a política seria inofensiva levam a literatura a se difundir pelo país aferrando-se a slogans políticos (KAFKA, 2019, p.267).

Como judeu, o escritor foi um crítico do sionismo, apesar de ter manifestado algumas vezes o desejo de emigrar para a Palestina. O conto *Árabes e Chacais* (*Schakale und Araber*) pode ser lido sob essa chave, como apontam alguns críticos. Marthe Robert, em seu livro *Seul, Comme Franz Kafka*²⁴, reflete sobre como o judaísmo está presente em sua obra, ainda que em momento algum essa palavra apareça nas narrativas. Segundo a autora, Kafka pensa os judeus a partir da maneira preconceituosa como eram tratados, como cães, ratos, pulgas ou a partir de outro povo que também sofria, como os chineses. No entanto não se trata aqui de uma defesa

novos agenciamentos coletivos de enunciação, ao criar mecanismos de escrita que contemplem a história e a cultura de seus povos.

²⁴ A tradução utilizada neste trabalho foi a inglesa, *As Lonely as Franz Kafka* (1982).

ou ataque ao judaísmo: a obra de Kafka tensiona o tema, recusa-se a escolher apenas entre dois lados²⁵. A expressão de Kafka a partir de um alemão sóbrio e contido, cartorial, como traduziu Modesto Carone, também é um elemento que destoa do grupo de escritores com os quais Kafka convivia, que partilhavam da construção de um estilo de escrita repleto de simbolismo, expressionismo, Cabala e mesmo da literatura alemã até então, que de maneira geral, estava carregada de uma linguagem ornamentada e erudita. Judith Butler (2013) também aponta como essa questão do não pertencimento atravessa a obra e a vida de Kafka, mesmo após a sua morte, com o processo pela luta de posse de suas obras entre a família da secretária de Max Brod, Esther Hoffe, apoiada pelo Arquivo Alemão de Literatura, e a Biblioteca de Israel²⁶. Por todas essas questões e principalmente pela contradição que Kafka aponta no ensaio sobre as literaturas menores, dificilmente é possível pensá-lo como defensor incondicional de um nacionalismo/identidade ou da literatura dele resultante. Acima de tudo, foi um escritor que demonstrou, de maneira profunda, através de suas obras, as contradições de seu tempo e por isso é possível lê-lo a partir do negativo, como já apontava Adorno: “Em vez de curar a neurose, ele procura nela mesma a força que cura, a força do conhecimento: os estigmas com que a sociedade marca o indivíduo são interpretados como indícios da inverdade social, são lidos como o negativo da verdade” (ADORNO, 1998, p.247).

Na discussão que Hanna Arendt promove sobre Walter Benjamin em *Homens em Tempos Sombrios* (2020), a autora encontra várias semelhanças entre ele e Kafka. Uma dessas semelhanças diz respeito justamente a maneira como ambos se relacionavam, enquanto intelectuais judeus, com as formas de rebelião naquele contexto, o sionismo e o comunismo.

²⁵ Conforme Begley, “Kafka era um mestre da dialética e raramente se punha apenas de um lado em uma argumentação” (BEGLEY, 2010, p. 80) e Sérgio Buarque de Holanda: “Não seria preciso grande trabalho, aliás, para achar nos escritos do próprio [sic] Kafka elementos capazes de desautorizar este modo de ver. Quem como ele se exprimiu constantemente em formas obliquas[sic] não deixou, sobretudo nos seus Diários [sic] agora publicados na íntegra [sic], de desenganar expressamente aqueles que assim possam pensar. “O que tenho eu de comum com os judeus?” perguntava com efeito, em agosto de 1914. E acrescentava: “Mal poderei dizer que tenha alguma coisa de comum comigo mesmo, e deveria ficar quieto no meu canto, satisfeito de poder respirar”. Se depois disso, em várias [sic] oportunidades, procurou superar a atitude que só uma crítica [sic] desatenta ou simplificadora fará passar por demissionária, a verdade é que acabou constatando invariavelmente o malogro de tamanha veleidade. Numa das últimas [sic] entradas dos Diários, a de 23 de janeiro de 1922, ele alinhava as aspirações do sionismo - mas também [sic] anti-sionismo - entre as que por momentos tentou professar sem, contudo, chegar a qualquer resultado positivo” (HOLANDA, 1952, p.1).

²⁶ Cf. BALINT, Benjamin. O último processo de Kafka: a disputa por um legado literário. Trad. de Rodrigo Breunig. 1ª ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2021.

Ambos flertavam com as duas discussões, deixando o caminho aberto para elas. No entanto não lhes interessava o aspecto “positivo” dessas ideologias, mas sim o fator “negativo” de crítica às condições existentes, “um caminho para fora da hipocrisia e das ilusões burguesas, uma posição fora da instituição literária e também acadêmica” (ARENDR, 2020, p.203). O ensaio de Kafka sobre a potência das literaturas e línguas menores revela exatamente essa posição fora.

As línguas e a linguagem em Kafka

A escolha de Kafka por um alemão de escritório para a escrita de sua literatura não é acaso, principalmente em um escritor que se preocupava tanto com a relação entre forma e conteúdo. Convivendo intimamente com várias línguas em função da singular condição social que ocupava – um judeu tcheco vivendo sob um império austro-húngaro, sob o qual habitavam diversas nacionalidades – Kafka estava muito atento à discussão sobre as línguas, como os cadernos *in-quarto* demonstram.

[...] Ontem me ocorreu que só não amei sempre minha mãe como ela merecia e como eu podia porque a língua alemã me impediu disso. A mãe judia não é uma *Mutter*, a designação de *Mutter* a torna um pouco esquisita (não a si própria, pois estamos na Alemanha); damos a uma mulher judia o nome da *Mutter* alemã, mas esquecemos a contradição, que tão mais pesadamente se afunda no sentimento; *Mutter* é especialmente alemão para os judeus, contém, de modo inconsciente, ao lado do brilho cristão, também a frieza cristã; por isso, a mulher judia chamada de *Mutter* não se torna apenas esquisita, mas também estranha. *Mama* seria um nome melhor se ao menos não imaginássemos *Mutter* por trás dele. Acredito que apenas as lembranças do gueto conservam a família judia, pois também a palavra *Vater* não se refere nem de longe ao pai judeu (KAFKA, 2019, p.96).

Os cadernos são marcados por comentários sobre a dificuldade dos laços afetivos com a língua alemã utilizada nos diálogos com a família e aprendidos na escola, laços que o escritor parece encontrar nas memórias das histórias e contos de fadas narrados pelas babás em tcheco, língua da infância, e também no iídiche falado por seus amigos da companhia de teatro, os judeus do leste. O hebraico também parece exercer certa fascinação em Kafka, como um elo com o judaísmo ao qual ele tentou se integrar, sendo objeto de estudos do escritor, como atestam os manuscritos que foram kafkianamente motivo de luta judicial e que agora estão em mãos da biblioteca de Israel²⁷.

²⁷ https://www.nli.org.il/en/archives/NNL_ARCHIVE_AL003561085/NLI acesso em 28-05-2021.

O alemão falado em casa, no entanto, não era o alemão falado por alemães, mas aquele utilizado pelos judeus tchecos, ou seja, carregado de expressões e provérbios próprios dessas comunidades.²⁸ Somava-se a isso as expressões em iídiche, dialeto judeu que os pais de Kafka conheciam bem: “A fim de não esquecer, para o caso de meu pai me chamar outra vez de mau filho, anoto que ele chamou Max de *meschuggenen ritoch* (do Iídiche “cabeça quente doido”) diante de alguns parentes [...]” (2019, p.181).

O contato com a trupe de teatro iídiche trouxe muitas reflexões em torno das línguas e de tudo aquilo que elas carregam. Ele anota nos cadernos, em 1911:

Desejo de ver um grande teatro iídiche, pois a encenação talvez padeça do pequeno elenco e do ensaio impreciso. Também o desejo de conhecer a literatura iídiche, à qual evidentemente cabe uma ininterrupta postura combativa nacional, que determina cada uma de suas obras. Uma postura, portanto, que nenhuma literatura, mesmo a do povo mais oprimido, adota desse modo universal. Talvez aconteça em outros povos, em épocas de luta, que a literatura combativa nacional prospere, e outras obras, mais distantes, adquiram um brilho nacional nesse sentido devido ao entusiasmo do público, como, por exemplo, *Die verkaufte Braut* [*A noiva vendida*], mas aqui parecem perdurar, e duradouramente, apenas as obras do primeiro tipo (2019, p.70).

A referência diz respeito à ópera cômica do compositor tcheco Bedrich Smetana (1824-1884), em estilo marcadamente nacional. Trata-se de uma tentativa de reflexão que vai ser organizada posteriormente no seu ensaio sobre as literaturas menores, discutido há pouco.

Kafka também proferiu, na tarde de 18 de fevereiro de 1912, uma palestra sobre o iídiche (*Einleitungsvortrag über Jargon*) como abertura do recital de poemas organizado por ele e realizado por seu amigo, o ator Yizchak Löwy, em Praga, para uma plateia que era constituída de judeus assimilados, como o próprio escritor. O iídiche na época de Kafka²⁹ era a língua

²⁸ Segundo Erich Heller (1976), Kafka estava entre a geração de filhos judeus tchecos que dominavam o alemão, ascendendo socialmente, diferente de seus pais, que ascenderam economicamente, mas não podiam dominar completamente a língua. Essa informação é, no entanto, imprecisa quanto à mãe de Kafka, Julie Kafka, uma vez que sua família era próspera e mais culta, com um ramo de judeus ortodoxos e outro assimilado ou tendendo a assimilação, e que, portanto, se expressava em alemão. Quanto ao pai, Hermann Kafka, esse sim vinha de uma família pobre e camponesa, sendo seu pai açougueiro ritualístico e falante do iídiche.

²⁹ “Alvo de perseguição e massacres, como as chacinas cometidas durante as Cruzadas, os judeus começaram um novo movimento migratório, dessa vez para o leste da Europa, entre 1200 e 1250. Estabeleceram-se na região englobada por Rússia, Ucrânia, Polônia e Romênia. Juntamente com o movimento de dispersão pela Europa, teve início a expansão da língua iídiche, que atingiu o auge por volta de 1700. Os judeus que habitavam a Europa Central adicionaram elementos de línguas eslavas ao iídiche, que passou a ser falado por judeus de quase todo o continente, com sotaques e palavras que se diferenciavam de acordo com as influências locais. O iídiche tornou-se um importante meio pelo qual a cultura judaica floresceu na Europa, com a produção em grande escala de literatura e dramaturgia. Entre os escritores famosos que usaram o idioma em suas obras estão I.L.Peretz, Sholem Aleichem e Isaac Bashevis Singer, este vencedor do Prêmio Nobel de Literatura. Durante a segunda metade

falada por judeus imigrantes do leste, já misturada com o alto alemão-médio falado nas fronteiras e com dialetos modernos, como o eslavo, o polonês, o ucraniano, o bielorrusso e o russo e, por isso, mal vista por muitos judeus assimilados, que de certa forma buscavam se desvincular de seu passado, em função do anti-semitismo crescente e também porque os dialetos eram vistos como socialmente inferiores. Mesmo o tcheco era falado principalmente por funcionários e empregados, enquanto a classe média tcheca empregava o alemão, motivo pelo qual os pais de Kafka o matricularam em uma escola alemã e não em uma tcheca. Nesse sentido, Kafka se refere ironicamente aos ouvintes durante a palestra,³⁰ dizendo que não é necessário que eles tenham medo do iídiche.

O escritor convivia de perto com muitas línguas e com as discussões em torno da criação de artes próprias, nacionais, desde os círculos de escritores que Kafka frequentava, observando as obras de amigos como o próprio Max Brod, Felix Weltsch e Oskar Baum, que escreviam seus livros de maneira a marcar sua condição de escritores tchecos e judeus, usando expressões próprias a essas identidades;³¹ passando pela convivência com os atores judeus do leste, que atuavam e viviam de maneira não assimilada; e também através de leituras de cânones da literatura alemã, como Goethe e Kleist, que utilizam um alemão erudito; até o contato com

do século 20, com o advento do nazismo e o massacre de quase toda a comunidade judaica europeia, o uso da língua entrou em franco declínio. Outro fator contribuiu para isso: o fortalecimento do sionismo e a criação do Estado de Israel, que rejuvenesceu o hebraico. O iídiche, por muito tempo, foi associado à imagem da Diáspora e da perseguição aos judeus. Depois do Holocausto, seu estudo foi desestimulado para dar lugar ao hebraico. Mas, no fim do século 20, movimentos espalhados por Europa, Estados Unidos e Israel começaram a atuar no sentido de revigorar o uso da língua". Fonte: <https://www.conib.org.br/glossario/iidiche/> acesso em 27-05-2021.

³⁰ Acerca da palestra, Reiner Stach comenta: "Ele (Kafka) não doutrinava seus ouvintes, como Brod tinha prazer em fazer, não os ofuscava como Karl Kraus, com seus artifícios semânticos, e tampouco os entediava com aquela radicalidade impessoal dos primeiros expressionistas. Era como se Kafka atacasse seus ouvintes pelas costas; jogava com suas expectativas, reafirmando-as só para destruí-las em seguida, e esse jogo era agressivo, intenso, moderno, refletido, o que não se via muito entre seus contemporâneos. Kafka sempre fará planos de deixar Praga e se mudar para Berlim, para o centro da literatura, para viver de literatura. Lá, ele teria deparado com uma crítica mais perspicaz, que não teria deixado passar esse seu lado oculto, isso é certo" (STACH, 2022, p.87). Essa sua veia discursiva fascinante é a mesma que encontramos em suas narrativas e nos cadernos *in-quarto*, conforme discutiremos nessa seção.

³¹ O jovem Kafka já discordava dos procedimentos do amigo, Max Brod, como atesta a entrada de 19-11-1911 no terceiro caderno: "Eu e Max devemos ser fundamentalmente diferentes. Por mais que admire seus escritos, quando eles se apresentam a mim como um todo inacessível a minha intervenção ou à de qualquer pessoa, mesmo se tratando de uma série de pequenas resenhas, como hoje, o fato é que cada frase que ele escreve para Richard e Samuel está vinculada a uma concessão relutante de minha parte que me é profundamente dolorosa. Pelo menos hoje" (2021, p.140).

imigrantes de diferentes nacionalidades nos cafés e cabarés que Kafka visitava, assistindo performances de acrobatas japoneses e de artistas africanos, encarados como atrações exóticas nas metrópoles europeias. Algumas entradas nos cadernos elucidam suas reflexões sobre isso:

16 de novembro, 12h. Leio *Iphigenie auf Tauris* [*Ifigênia em Táuride*]. Cabe realmente admirar aí, sem considerar alguns trechos francamente falhos, a língua alemã ressecada na boca de um menino puro. Diante do leitor, no momento da leitura, cada palavra é elevada pelo verso a uma altura em que se encontra numa luz talvez esquelética, mas penetrante (2019, p.115-116, 16-11-1910).

Em razão da pujança de suas obras, é provável que Goethe tenha retardado o desenvolvimento da língua alemã. Se, de lá para cá, mesmo a prosa muitas vezes distanciou-se dele, ela por fim acabou reaproximando-se com saudade redobrada, como acontece no presente, quando volta a se apropriar até mesmo de velhas construções já presentes na obra de Goethe, mas de modo geral não vinculadas a ele, deleitando-se assim com o espetáculo completo de sua ilimitada dependência (2021, p.174, 25-12-1911).

Como destaca Nora Catelli (1982), Kafka é o escritor quem melhor encarna uma das figuras da modernidade de 1900, o judeu centro-europeu, para quem a cidade multilíngue é a paisagem e o conflito de línguas, o horizonte obrigatório. Segundo a autora, a figura do escritor judeu e a modernidade se fundem naquele espaço de solidariedade, o do diário, que traça seu destino desde a virada do século: um destino urbano, ligado ao futuro da cidade. Uma das características em que essa fusão se expressa historicamente na realidade centro-europeia é o debate sobre a assimilação ou secularização dos judeus.

Por isso, na Praga de Kafka, importa muito quem entre os judeus são praguenses, quem vêm do campo e quem vêm da Rússia ou da Polônia. A cidade é um desenho por fazer-se, cujo traçado depende do seu desenvolvimento nos diários: o seu cartógrafo é o judeu que sonha, que vai ao teatro e ao cinema, que confirma a existência dos seus - e dos gentios - nos corpos, nos cantos, nos ritos, nas vozes deste império moribundo, onde o feudal se encontra com o progresso, o cristão com o judeu e o asiático, o alemão com o tcheco e o iídiche, língua em que, por sua vez, se cruzam os judeus orientais com os judeus ocidentais (CATELLI, 1982, p.13, tradução nossa).³²

³² No original: "Por eso, en la Praga de Kafka importa mucho quiénes de los judíos son praguenses, quiénes vienen del campo y quiénes de Rusia o de Polonia. La ciudad es un dibujo por hacerse, cuyo trazado depende de su desarrollo en los diarios: su cartógrafo es el judío que sueña, que va al teatro y al cine, que constata la existencia de los suyos —y de los gentiles— en los cuerpos, las esquinas, los ritos, las voces de este imperio en trance de extinción, donde se aún a lo feudal con el progreso, lo cristiano con lo judío y con lo asiático, el alemán con el checo y el yídish, lengua en la que a la vez se cruzan los judíos occidentales con los orientales".

Além de todas essas ligações, havia também o seu trabalho no instituto semi-estatal contra acidentes dos trabalhadores, onde ele trabalhou de 1908 a 1923, que colocava a questão duplamente para o escritor, atuando ali enquanto jurista: primeiro, através do encontro com trabalhadores de tantas nacionalidades que habitavam a Praga de então e segundo, por meio dos documentos jurídicos do instituto, como relatórios, cartas, memorandos, escritos em um alemão burocrático característico daquele momento do império austro-húngaro, uma linguagem objetiva e própria do tratamento com leis. Essa linguagem havia sido escolhida pelo império justamente para “facilitar” os trâmites legais, em um contexto em que tantas nacionalidades diferentes conviviam.

A matéria-prima para essa lúcida elaboração de estilo é o alemão de Praga, mais exatamente o alemão cartorial da burocracia na época em que o escritor viveu e escreveu e que coincide, em linhas gerais, com o declínio e a queda do império austro-húngaro e os anos de consolidação da ex-república da Tchecoslováquia (CARONE, 2009, p. 80-81).³³

Assim, no debate sobre as línguas³⁴ Kafka posicionou-se, como de costume, de maneira extremamente crítica e desconfiada, sem deixar de mencionar tanto a importância das diferenças de cada povo e das artes daí resultantes, como o perigo de que essas diferenças fossem utilizadas como slogan político, como vimos no ensaio sobre as literaturas menores e como realmente veio a acontecer com o nacional-socialismo e com a criação do estado de Israel alguns anos mais tarde.

A escolha do alemão cartorial para a escrita de suas obras, longe de uma estratégia apologética desse tipo de linguagem, mostra-se como maneira irônica de marcar a situação de seu tempo através da forma estética, ou seja, o avanço cada vez mais rápido da modernidade e de seu “progresso” sobre os diferentes modos de vida – unificando território, comportamento, linguagem, sentido e subjetividade – também desvelados no conteúdo de suas narrativas. *Carta ao Pai* talvez represente, de maneira mais óbvia, essa ironia da linguagem de protocolo

³³ O crítico Louis Begley também utiliza o argumento, quando afirma que “o purismo do alto alemão da prosa de Kafka, a austeridade de sua linguagem e as ocasionais singularidades de sua grafia e uso da língua também são produtos de sua educação praguense” (BEGLEY, 2010, p. 78).

³⁴ Em carta a Max Brod, Kafka reflete sobre a situação dos jovens escritores judeus, que assim como eles, haviam sido educados na língua alemã e marcados, portanto, segundo o escritor, por várias impossibilidades: “[...] Eles viviam entre três impossibilidades (que eu chamaria ao acaso de impossibilidades de linguagem, é mais simples mas poderíamos também chamá-las de outra forma): a impossibilidade de não escrever, a impossibilidade de escrever em alemão, a impossibilidade de escrever de outra maneira, às quais seria quase possível acrescentar uma quarta impossibilidade, a impossibilidade de escrever...” (KAFKA, 1977, p. 540, tradução nossa).

kafkiana, já que em uma carta endereçada a um membro familiar, em que geralmente se espera uma comunicação próxima e permeada por temas corriqueiros, encontramos uma espécie de peça jurídica de acusação, manipulada por deliberações e argumentos refinados de um narrador-personagem que mais do que escrever ao pai, parece atacar as bases de uma estrutura social patriarcal e autoritária, contida em cada sujeito pertencente a ela.

A situação é a mesma de *O Veredicto*, e de quase todas as outras narrativas: ao tentar enfrentar o pai, o tio, o chefe, a polícia, os juizes, o castelo, a construção, o superego, o personagem acaba se enchendo de culpa e praticando ele mesmo o castigo por sua insubmissão. As narrativas são construídas de maneira que o carrasco exterior seja apenas um coadjuvante, já que estamos todos sob a mesma lógica, algozes de nós mesmos.

Uma vez perdidas as múltiplas formas de experiência³⁵, a subjetividade se torna vazia³⁶ e o tempo, paralisado, numa repetição infinita, como demonstram os procedimentos literários adotados pelo escritor. A defesa de Kafka pela diferença das línguas e literaturas se faz pelo negativo, ao expor, através do alemão burocrático da escrita, que é aquele que opera na realidade de seu contexto, a progressiva perda das diferentes identidades e comunidades, que vão se tornando idênticas, fenômeno típico da mundialização do capital.

[...] Quase nenhuma palavra que escrevo condiz com a outra, ouço como as consoantes se esfregam metalicamente umas nas outras e as vogais, acompanhando, cantam como negros numa exposição. Minhas dúvidas estão paradas em círculo ao redor de cada palavra, vejo-as antes da palavra, mas quê!, absolutamente não vejo a palavra, invento-a. Essa ainda não seria a maior desgraça, só que então eu precisaria conseguir inventar palavras capazes de soprar o cheiro de cadáver numa direção tal que ele não venha logo na minha cara e na do leitor. Quando me sento à escrivaninha, não me sinto melhor do que alguém que cai e quebra as duas pernas em meio ao trânsito da Place de l'Opéra. Todos os veículos, apesar de seu ruído, se empenham silenciosamente em ir de todos os lados para todos os lados, mas ordem melhor que a dos policiais é aquela produzida pela dor desse homem, que lhe fecha os olhos e esvazia a praça e as ruas sem que os veículos precisassem dar meia-volta. A abundância de vida lhe causa dor, pois afinal ele é um obstáculo ao trânsito, mas o vazio não é menos grave, pois desencadeia sua verdadeira dor (KAFKA, 2019, p.118-119).

A entrada ilustra bem a situação do escritor nesse contexto singular em que as máquinas, como grandes e assustadoras novidades, representavam o impacto da crescente industrialização

³⁵ Cf. *Experiência e Pobreza* (1996), de Walter Benjamin e também *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), de Ailton Krenak.

³⁶ Segundo Robson de Oliveira, “a mudança de um tempo concreto para um tempo abstrato vai dizer muito sobre a tautologia do vazio na contemporaneidade. Esse tempo abstrato, que faz abstração das qualidades concretas da vida social, vai, aos poucos, corroendo as próprias qualidades sociais e dos indivíduos, que vão cada vez mais raciocinar em termos da abstração que o próprio tempo opera” (OLIVEIRA, 2016, p.59).

da Europa naquele momento. A convivência de Kafka com elas era enorme, dada a especificidade do seu trabalho, fazendo vistorias em fábricas e minas e lidando com os inúmeros e desastrosos acidentes dos operários e operárias no manejo dessas novidades tecnológicas. Esse novo modo de funcionamento da sociedade, que Kafka conhecia tão de perto através da particularidade de seu trabalho, é incorporado também em sua produção literária, no conteúdo, como em *Na Colônia Penal*, em que a máquina que escreve sentenças nos corpos dos acusados se torna personagem protagonista da novela, passando pelos três romances inacabados, *O Desaparecido ou Amerika*, *O Processo* e *O Castelo*, em que as instituições burocráticas estatais e privadas são tematizadas enquanto engrenagens de uma máquina abstrata e, de maneira geral, em todas as narrativas curtas de sua produção madura, seja através das profissões que os personagens ocupam ou da maneira como a lei moderna os atravessa, tornando-os mais objetos do que sujeitos; e na forma estética, desde a escolha do alemão cartorial até a maneira como seus textos se organizam, como Günter Anders foi um dos primeiros críticos a notar:

Muitas de suas frases assustam pela precisão, própria de comunicados oficiais, outras têm a justeza, a minúcia e a flexibilidade de leis, que forçam a leitura mais exata possível, porque o desconhecimento da lei não protege contra a punição; outras, o teor dos relatórios médicos; outras, finalmente, o tom modesto das petições. Mas sua linguagem tende sempre ao protocolo; e a linguagem de protocolo é bem a expressão mais adequada para o idioma de Kafka (ANDERS, 2007, p.91).

Os procedimentos literários de Kafka são objetivados e quase maquínicos³⁷ (“ouço como as consoantes se esfregam metalicamente umas nas outras e as vogais, acompanhando, cantam como negros numa exposição”), pois espelham sua realidade, que se tornava cada vez mais mecanizada e impessoal. A doença da tradição, como Benjamin chama a literatura de Kafka, representava uma condição social da modernidade e Kafka, como escritor atento, transformou-a em obras literárias: “Essa ainda não seria a maior desgraça, só que então eu precisaria conseguir inventar palavras capazes de soprar o cheiro de cadáver numa direção tal que ele não venha logo na minha cara e na do leitor.” Para não escrever de uma maneira que fosse óbvia ou que soasse panfletária, porque há o perigo de se tornar slogan político, Kafka parece ter escolhido a própria linguagem crescente em seu tempo, manipulando-a em negativo. Também é por isso que Günter Anders o destaca como escritor ultrarrealista: “O que é válido

³⁷ Empregamos o termo aqui em sentido totalmente outro daquele pensado por Deleuze e Guattari em relação à noção de (inconsciente) maquínico: “O que define precisamente as máquinas desejanças é o seu poder de conexão ao infinito, em todos os sentidos e em todas as direções” (*O Anti-Édipo*, p.514). Aqui o adjetivo está relacionado às máquinas de produção de mercadorias e, portanto, utilizado em sentido negativo.

para o dossiê, também o é para a linguagem de Kafka: o que ela representa, diferenciando-se da literatura de crítica social (e até mesmo surrealista), não é só o horror da desordem, mas também a ordem do horror” (ANDERS, 2009, p.91).

Na composição de seu estilo, Kafka ainda lançou mão de uma sintaxe muito própria, através do uso de determinados tempos verbais e advérbios, além de uma paragrafação e pontuação particulares. Anatol Rosenfeld nomeia como *sintaxe da frustração* as estratégias adotadas pelo escritor:

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, 1969, p.232).

Modesto Carone, no ensaio *O Realismo de Franz Kafka*, demonstra através de uma meticolosa análise da forma sintática e da pontuação na narrativa *Na Galeria (Auf der Galerie)*³⁸, como Kafka deforma a realidade no próprio corpo das obras, desvelando as coisas como elas são e como elas são percebidas pelo olhar alienado.

Os dois longos períodos que compõem os parágrafos têm uma construção praticamente idêntica, uma vez que ambos consistem [...] uma *premissa*, ou

³⁸ Exponho aqui a narrativa para que o leitor ou leitora possa acompanhar a análise de Carone: “Se alguma amazona frágil e tísica fosse impelida meses sem interrupção ao redor do picadeiro sobre o cavalo oscilante diante de um público infatigável pelo diretor de circo impiedoso e de chicote na mão, sibilando em cima do cavalo, atirando beijos, equilibrando-se na cintura, e se esse espetáculo prosseguisse pelo futuro que se vai abrindo à frente sempre cinzento sob o bramido incessante da orquestra e dos ventiladores, acompanhado pelo aplauso que se esvai e outra vez se avoluma das mãos que na verdade são martelos a vapor — talvez então um jovem espectador da galeria descesse às pressas a longa escada através de todas as filas, se arrojasse no picadeiro e bradasse o basta! em meio às fanfarras da orquestra sempre pronta a se adaptar às situações.

Mas uma vez que não é assim, uma bela dama em branco e vermelho entra voando por entre as cortinas que os orgulhosos criados de libré abrem diante dela; o diretor, que busca abnegadamente seus olhos, respira voltado para ela numa postura de animal fiel; ergue-a cauteloso sobre o alazão como se ela fosse a neta amada acima de tudo que parte para uma viagem perigosa; não consegue se decidir a dar o sinal com o chicote; afinal dominando-se ele o dá com um estalo; corre de boca aberta ao lado do cavalo; segue com o olhar agudo os saltos de amazona; mal pode entender sua destreza; procura adverti-la com exclamações em inglês; furioso exorta os palafreiros que seguram os arcos à atenção mais minuciosa; as mãos levantadas, implora à orquestra para que faça silêncio antes do grande salto mortal; finalmente alça a pequena do cavalo trêmulo, beija-a nas duas faces e não considera suficiente nenhuma homenagem do público; enquanto ela própria, sustentada por ele, na ponta dos pés, de braços estendidos, a cabecinha inclinada para trás, quer partilhar sua felicidade com o circo inteiro — uma vez que é assim o espectador da galeria apóia [sic] o rosto sobre o parapeito e, afundando na marcha final como num sonho pesado, chora sem o saber”(KAFKA, 2017, p.22-3).

parte introdutória minuciosa, e de uma *conclusão*, ou parte final, sintética e separada da primeira por um travessão. Entretanto, ao passo que o primeiro parágrafo tem um caráter hipotético, possível mas não factual, dado pela conjunção “se”, pelo indefinido “alguma” (*irgendeine*, “uma qualquer”), pelo verbo no subjuntivo — que em alemão, tanto quanto em português, designa mais a “irrealidade” do que o “real” — e pelo “talvez” da conclusão ou parte final, o segundo parágrafo, veiculado no modo indicativo (ou da “realidade” consensual), começa com a declaração categórica “mas uma vez que não é assim”, que desautoriza tudo o que foi dito antes no primeiro. Portanto, o segundo parágrafo entra em movimento com uma *definição* — que vai receber o reforço de uma repetição no *início* da parte final ou conclusão. O gerúndio como preferência verbal do autor escora essa afirmação. É visível que a principal característica do primeiro parágrafo é seu emprego abundante: “sibilando sobre o cavalo”, “atirando beijos”, “equilibrando-se na cintura” etc. Sabe-se que esse tempo do verbo (pouco usado em alemão) tem a faculdade de exprimir algo não-acabado, aberto, flutuante — “irreal” — que aponta para outra direção. É a vocação do gerúndio que potencia o aspecto de irrealidade expresso pelo subjuntivo. [...] em contraste com o primeiro, o segundo parágrafo só aparece no *modo indicativo*, que é o espaço afirmativo da realidade. Mas não só isso como também se caracteriza por participios passados, adjetivos e não por gerúndios. Uma das exceções é representada pela conclusão, na qual se anuncia — agora em relação ao espectador da galeria e não ao que evolui no picadeiro — que ele “apóia [sic] o rosto no parapeito, *afundando* na marcha final como num sonho pesado” etc. Nessa frase, como o que se observou na parte introdutória do primeiro parágrafo, o gerúndio fortalece a tendência do subjuntivo para o reino aberto do não-real e do “sonho”. A articulação sintática dos dois parágrafos mantém estreita relação com o *ritmo* dos períodos, marcado pela pontuação. Mais especificamente: os ingredientes verbais da primeira premissa estão separados, no máximo, por vírgulas, e os da segunda, quase todos, por ponto-e-vírgula. Essa circunstância assinala que a leitura interessada no sentido da segunda premissa exige pausas mais longas para o encadeamento temporal de suas imagens. Assim é que no primeiro parágrafo a “corrida” do período — que diagrama a corrida da amazona na arena — tem a gesticulação verbal de uma marcha irresistível, *que vai em frente*, como se os acontecimentos narrados fossem quase simultâneos. Prova disso é a existência, aqui, do advérbio “finalmente”, que sugere, não um encavalamento, mas uma seqüência [sic] particularmente rápida (2008, p.199-200).

É assim que, em Kafka, conteúdo e forma estão intimamente ligados. Andrea Rother também enfatiza que a pontuação aparentemente incorreta ou as vírgulas ausentes são “um princípio de design retórico deliberado”, nas obras e nos cadernos *in-quarto*³⁹.

³⁹ A pontuação marcada nos textos de modo a lembrar a fala pode ser confirmada através do hábito do escritor de ler seus textos em voz alta. Assim que terminava um texto, lia-o às irmãs e, em outras ocasiões, às namoradas, aos amigos e também em leituras públicas. Além disso, gostava de ler outros escritores em voz alta e frequentava muitas leituras coletivas.

4/1/12 É apenas por vaidade que gosto tanto de ler para minhas irmãs (de modo que hoje, por exemplo, ficou muito tarde para escrever). Não que eu esteja convencido de que, com essas leituras em voz alta, eu alcance algo importante; o que toma conta de mim é, antes, o vício de me aproximar tanto das boas obras que leio de forma a fundir-me a

Com “Pedanterie” (BFK 350) ele revisou seus textos. As numerosas mudanças nos manuscritos mostram que os diários também são tratados como literatura, ou seja, foram revisados até o último detalhe. Tudo tem sentido, apoia o uso rítmico da linguagem, é correto e coerente em si mesmo, pertence à configuração geral. Isso deu aos eventos narrados sua peculiaridade literária. Encontramos de uma só vez, sem interrupção por pontuação, o que pertence a um contexto de significado / linha de pensamento. Como no caso de Heinrich von Kleist, as marcas de pontuação não servem à estrutura sintática-gramatical, mas à formação linguística rítmico-dinâmica que lembra a fala (ROTHER, 2007, p.11-2).⁴⁰

Além da recorrente pontuação omissa, tentando dar um tom de oralidade ao texto, Kafka faz reflexões sobre a pontuação na nota de 16 de março de 1912: “Necessidade de falar sobre dançarinas com pontos de exclamação. Porque, assim, imitamos seus movimentos, mantemos o ritmo, e o pensamento, então, não perturba o gozo, porque a ação fica sempre para o fim da oração e, ali, prolonga melhor seu efeito” (KAFKA, 2021, p.230).

Alan Pauls, no capítulo que dedica aos “diários” de Kafka, em seu *Cómo se escribe el diario íntimo* (1996), comenta que: “Se viaja, se contam sonhos, se escrevem relatos e embriões de novelas, se descrevem espetáculos, se narram os momentos críticos de uma vida, se expõem panfletos de política literária; que o tom seja sempre o mesmo (um tom que tem a dureza e a invulnerabilidade do osso) não faz senão acelerar e intensificar os trânsitos, a passagem de uma região à outra, os desníveis de tensão”(p.15-16, tradução nossa)⁴¹.

elas, e não por mérito meu, mas apenas em razão da atenção de minhas irmãs, que excitada por aquilo que leio, turva-se para o que não é essencial; com isso, e pelo efeito oculto da vaidade, participo também como causa de toda a influência exercida, na verdade, pelas próprias obras (KAFKA, 2021, p.188-189).

Segundo Sâmella Russo (2020), a leitura em voz alta constituía um dos mecanismos utilizados por Kafka em sua constituição identitária, uma vez que encontrava satisfação e reconhecimento ao ler em público, o que inclusive incentivava a produção de novos textos. Elizabeth Boa (2011) escreve que Kafka adorava ler para um público de carne e osso, rompendo assim o isolamento do escritor. Ler em voz alta significa, de fato, unir corpo e escrita/literatura em um único ato.

⁴⁰ No original: “Mit „Pedanterie“ (BFK 350) las er seine Texte Korrektur. Die zahlreichen Veränderungen in den Manuskripten belegen, dass auch die Tagebuchhefte wie Literatur behandelt, d. h. auf das Genaueste überarbeitet wurden. Alles hat Bedeutung, unterstützt den rhythmischen Sprachgebrauch, ist in sich richtig und schlüssig, gehört zur Gesamtkonfiguration. Die erzählten Vorgänge erhielten so ihre literarische Besonderheit. Wir finden in einem Zug, ohne eine Unterbrechung durch Interpunktion, was zu einem Sinnzusammenhang / Gedankengang gehört. Wie bei Heinrich von Kleist, dienen die Satzzeichen nicht der grammatisch- syntaktischen Gliederung, sondern der an die Rede erinnernden rhythmischdynamischen Sprachgestaltung”.

⁴¹ No original: “Se viaja, se cuentan sueños, se escriben relatos y embriones de novelas, se describen espectáculos, se narran los momentos críticos de una vida, se exponen panfletos de política literaria; que el tono sea siempre el mismo (un tono que tiene la dureza y la

Testemunho dessa relação intrínseca entre forma e conteúdo e da ligação entre eles e totalidade social é a entrada, no segundo caderno, escrita em 19 de janeiro de 1911.

Como pareço estar completamente acabado — no ano passado, não passei mais de cinco minutos desperto —, todo dia vou precisar ou me desejar ausente deste mundo ou, sem que esteja autorizado a ver aí a menor esperança, começar do zero como uma criança pequena. Exteriormente, terei mais facilidade agora que no passado. Sim, porque outrora eu praticamente ainda não aspirava a, munido de uma intuição indistinta, chegar a uma forma de expressão em que cada palavra estivesse ligada a minha vida, que eu apertasse contra o peito e que me arrebataste de meu posto. Que lástima foi meu começo (ainda que não comparável à miséria atual)! Que frieza me perseguia por dias a fio, emanada daquilo que escrevia! Como era grande o perigo e como ele atuava quase sem cessar, de modo que eu nem sentia aquela frieza, o que, de resto, não diminuía muito minha infelicidade geral. Certa vez, quis escrever um romance em que dois irmãos brigavam entre si; um deles ia-se embora para a América, ao passo que o outro permanecia trancafiado numa prisão europeia. Punha-me apenas de vez em quando a escrever uma ou outra linha, porque logo me cansava. Assim foi que, numa tarde de domingo em que visitávamos meus avós, e depois de havermos comido o habitual pão com manteiga bem macio, pus-me a escrever alguma coisa sobre minha prisão. É bem possível que, em grande parte, me movesse a vaidade e que, empurrando o papel sobre a toalha de mesa, batucando com o lápis e olhando em torno sob a luz acesa, pretendesse seduzir alguém a arrancar-me o que escrevera, contemplá-lo e, então, admirar-me. As poucas linhas escritas continham sobretudo uma descrição do corredor da prisão, em especial de seu silêncio e sua frieza; havia ali também uma palavra de compaixão pelo irmão que ficara para trás, porque era o irmão bom. Talvez eu tenha sentido por um momento que minha descrição não possuía valor algum, mas, até aquela tarde, nunca dera muita atenção a sentimentos como esse quando estava com meus parentes, aos quais estava acostumado (meu medo era tanto que já essa familiaridade me fazia quase feliz), sentado à mesa redonda da sala bem conhecida e sem poder me esquecer de que eu era jovem e estava fadado a sair daquela imperturbabilidade para ser algo grande. Um tio que gostava muito de rir de tudo, por fim tomou-me da mão a folha que eu segurava frouxamente, contemplou-a, devolveu-a até mesmo sem se rir e, então, disse aos outros, que o acompanhavam com os olhos: “É o de sempre”. A mim, não disse nada. Permaneci sentado, é certo, e, como antes, debrucei-me sobre minha folha consequentemente inútil, mas, de um só golpe, tinha sido na verdade banido da sociedade; o veredicto do tio repetia-se dentro de mim com um significado já quase real, e pude vislumbrar, mesmo munido daquele sentimento de familiaridade, o espaço gélido do nosso mundo, que eu precisava aquecer com um fogo que, antes de mais nada, ainda pretendia procurar (2021, p.43-44).

Em conflito com o andamento de sua escrita e com a frieza ali presente, Kafka narra as primeiras ideias do que viria a se tornar *O desaparecido ou Amerika*, que expõe as dificuldades que Karl Hossmann enfrenta nos Estados Unidos enquanto imigrante. Ao trabalhar na escrita da cena da prisão, na casa dos avós, Kafka é surpreendido com o comentário do tio que tem o

invulnerabilidad del hueso) no hace sino acelerar e intensificar los tránsitos, el pasaje de una región a otra, los desniveles de tensión”.

mesmo tom de suas narrativas. Sentindo-se “banido da sociedade”, ele anota que apesar da familiaridade, ele pôde sentir o “espaço gélido do nosso mundo”, que ele precisaria “aquecer com um fogo que, antes de mais nada, ainda pretendia procurar”. Essa passagem é quase uma síntese da obra kafkiana, se pensarmos que a frieza de sua escrita é a mesma daquela que ele encontra na família e em cada célula do corpo social, típica de uma sociedade que coloca a produção, a troca de mercadorias e, portanto, a acumulação do capital como centro da vida, colocando os seres vivos em segundo plano. A frieza cotidiana das relações é incorporada na obra de Kafka de maneira a causar estranhamento: “Entretanto tudo convidava à pressa, à clareza, à exposição totalmente precisa; mas o que fazia o foguista?” (KAFKA, 2003, p.22) – manipular a frieza como estratégia de fazê-la saltar aos olhos do leitor, eis o fogo encontrado por Kafka.

Os procedimentos de escrita nos cadernos *in-quarto*

É possível demonstrar a construção da ficção nos cadernos a partir de trechos que poderiam ser observados num primeiro momento como meramente descritivos, como o encontro de Kafka com uma conhecida, Alice Rehberger, em Paris.

12/10/11. Ontem, em casa de Max, trabalhei no diário parisiense. Na penumbra da Rittergasse, vestindo traje outonal, a gorda e aquecida Rehberger, que só conhecíamos em blusa e casaquinho azul e fino de verão, roupa em que uma moça de aparência não totalmente desprovida de defeitos fica, afinal, pior do que nua. Ai é que se podia ver de fato o nariz portentoso no rosto exangue, cujas faces as mãos poderiam pressionar por um bom tempo até que exibissem algum um rubor; a forte penugem loira que se amontoava nas maçãs do rosto e no lábio superior, a poeira do trem, perdida entre nariz e bochecha; e o branco débil da pele no decote da blusa. Hoje, porém, nós a seguimos respeitosamente, e quando, à saída de uma passagem coberta antes da Ferdinandstrasse, precisei me despedir, porque não tinha me barbeado e apresentava aspecto miserável (naquele momento, Max estava muito bonito em seu sobretudo preto, o rosto branco e os olhos brilhando), senti pequenas pontadas de afeto por ela. Perguntei me por quê, e tive de admitir para mim mesmo que aquilo só se devia ao fato de ela estar tão bem agasalhada (KAFKA, 2021, p.83).

Conforme nos informam as edições portuguesa e espanhola dos cadernos *in-quarto*, Alice Rehberger figuraria como personagem no livro de Kafka e Brod, *Richard e Samuel*⁴² sob o nome de Dora Lippert. A descrição acima parece dar contornos para a futura personagem. A

⁴² O projeto não foi além do primeiro capítulo, publicado em maio de 1912 na revista Herder-Blätter. No segundo caderno, encontramos um esboço de Kafka para o romance (2019, p.144-147).

maneira como Kafka descreve o encontro nos cadernos já a torna personagem⁴³, o que demonstra, mais uma vez, que o escritor criava a partir das próprias experiências, das pessoas e lugares que conheceu⁴⁴. *O Desaparecido* ou *Amerika* não é exceção: apesar de Kafka nunca ter deixado seu continente e se basear, entre outras fontes, nos relatos de Frantisek Soukup e Arthur Holitscher⁴⁵ para escrevê-la, a obra é constituída de temas que Kafka conhecia bem: a autoridade do Pai, a precarização do trabalho, que observou em sua condição de funcionário de uma empresa semi-estatal de seguros para acidentes de trabalho e a migração, tema que atravessa profundamente o judaísmo e pelo qual ele se interessou.

Dois dias depois desta anotação, Kafka escreve sobre como sua descrição de Alice Rehberger o havia impressionado, a ponto de ter tomado o lugar da figura real em sua imaginação:

Não considerei bem-sucedida a descrição da Rehberger, mas ela deve ter sido melhor do que pensei, ou minha impressão de anteaontem da Rehberger deve ter sido tão incompleta que a descrição lhe correspondeu ou até a ultrapassou. Pois quando ia para casa ontem à noite, a descrição me ocorreu momentaneamente, substituiu, desaparecida, a impressão original e acreditei ter visto a Rehberger apenas ontem, e sem Max, de modo que me preparava para lhe contar sobre ela exatamente como a descrevi aqui a mim mesmo (KAFKA, 2019, p.76).

A descrição de uma amiga, Amalie Tschissik, atriz da companhia de teatro Iídiche que permaneceu um tempo em Praga e pela qual Kafka se apaixonou, se detém nas bochechas:

Os atores judeus: a sra. Tschissik tem saliências nas bochechas, nas proximidades da boca. Surgidas em parte devido às bochechas cavadas por causa dos sofrimentos da fome, do parto, das viagens e das encenações, em parte devido a músculos incomuns em repouso, que tiveram de se desenvolver para os movimentos de atriz de sua grande boca, que originalmente sem

⁴³ O mesmo recurso é utilizado na descrição de uma jovem, na narrativa *O Passageiro*, publicada na coletânea *Contemplação*: “O bonde se aproxima de uma parada, uma jovem se coloca perto dos degraus pronta para descer. Aparece tão nítida para mim que é como se eu a tivesse apalrado. Está vestida de preto, as pregas da saia quase não se movem, a blusa é justa e tem uma gola de renda branca fina, ela mantém a mão esquerda espalmada na parede do bonde e a sombrinha da mão direita se apóia no penúltimo degrau mais alto. Seu rosto é moreno, o nariz levemente amassado dos lados termina redondo e largo. Ela tem cabelos castanhos fartos e pelinhos esvoaçando na têmpora direita. Sua orelha pequena é bem ajustada, mas por estar próximo eu vejo toda a parte de trás da concha direita e a sombra da base” (KAFKA, 2015, p.28-29).

⁴⁴ Kafka e Brod conheceram Alice Rehberger entre ag. e set. de 1911, enquanto viajavam, em um trem para Munique. Ele registra o encontro no diário de viagem (2014, p.593). Dois meses depois, ele escreve essa nota sobre ela nos cadernos *in-quarto*.

⁴⁵ Kafka anota no diário, em 02 de junho de 1912, que assistira, na noite anterior, a uma conferência do deputado social-democrata Frantisek Soukup sobre seu livro e impressões durante a viagem que fizera em 1911 pela América. Quanto a Arthur Holitscher, trata-se do livro *Amerika: Heute und Morgen*, que muitos críticos identificaram como umas das principais fontes para *O desaparecido*.

dúvida era lerda. No papel de Sulamita, tinha os cabelos soltos na maioria das vezes, cobrindo suas bochechas, de maneira que às vezes seu rosto parecia um rosto de menina de outrora. Ela tem um corpo grande, ossudo, de força mediana e está firmemente espartilhada. Seu andar adquire facilmente algo solene, pois tem o costume de levantar seus braços longos, estendê-los e movê-los lentamente. Em especial quando cantava a canção nacional judaica, balançava debilmente os quadris grandes e movia os braços dobrados paralelamente aos quadris para cima e para baixo com as mãos côncavas, como se brincasse com uma bola que voava lentamente (KAFKA, 2019, p.91).

Mais uma vez, parece que estamos diante da elaboração de uma personagem, ao invés de uma simples descrição de alguém conhecida. A maneira como o escritor apresenta personagens femininas em suas obras não é muito diferente, como podemos observar na passagem de *O Processo* em que Leni é descrita ao leitor: “K. ainda olhou espantado para a jovem, depois que ela já havia se voltado para trancar novamente a porta do prédio; tinha um rosto arredondado de boneca, não eram só as bochechas pálidas e o queixo que se arredondavam, mas também as têmporas e as bordas da testa” (KAFKA, 1997, p.124). Frieda, em *O Castelo*, é descrita como “uma moça que não atraía a atenção, pequena e loira, de traços tristes e maçãs magras, mas que surpreendia pelo olhar, um olhar de especial superioridade” (KAFKA, 2008, p.45). O que todas as personagens mulheres em Kafka têm em comum, nas obras e nos cadernos (em especial, já que há dezenas de descrições de mulheres judias, prostitutas, atrizes, camponesas), é que ao invés de descritas de maneira ornamentada e exuberante, elas são observadas pelo narrador, como o próprio enredo, de maneira seca, irônica e desprovida de beleza. O primeiro crítico a notar essa característica foi Walter Benjamin, que em seu ensaio sobre Kafka escreve: “É digno de nota, contudo, que essas mulheres que se comportam como prostitutas não são jamais belas. A beleza só aparece no mundo de Kafka nos lugares mais obscuros: entre os acusados, por exemplo” (BENJAMIN, 1996, p.142). A pesquisadora britânica Elizabeth Boa também anota, ao debruçar-se sobre a personagem Leni, que

Leni é uma *femme fatale* que aparece ao mesmo tempo como mulher e como a projeção mítica dos desejos e medos masculinos. Leni usa sua sexualidade como um caminho para o poder que ela serve literalmente como uma empregada e simbolicamente em suas transfigurações, mas sempre dentro de um sistema simbólico patriarcal do qual a culpa sexual masculina é um suporte fundamental (BOA, 2011, p.31, tradução nossa).

Podemos desdobrar sua análise à grande maioria das personagens femininas de Kafka, uma vez que elas só são descritas de maneira positiva enquanto permanecem asceticamente assexuadas ou virgens, – como Fräulein Bürstner na primeira aparição ou a jovem assistente em *O Processo* – mas como objetos de desejo são imediatamente manchadas pelas projeções

imaginárias masculinas dos personagens ou narradores. Os corpos estão em constante julgamento nas narrativas kafkianas, principalmente os corpos femininos, e as mulheres aparecem submetidas a uma ordem simbólica que demoniza sua sexualidade e a uma ordem social exploradora e opressora, como discutiremos mais adiante.

Outra entrada bastante ilustrativa dos procedimentos literários é uma espécie de resenha que Kafka escreve a respeito de uma leitura pública feita pelo escritor Bernhard Kellermann, em Praga, em 27 de novembro de 1910:

Leitura de Bernhard Kellermann: alguns textos inéditos da minha própria lavra, começou ele. Aparentemente, uma pessoa amável, cabelos em pé quase brancos, barba escanhoada com esmero, nariz pontiagudo, a carne das maçãs do rosto muitas vezes avança como uma onda sobre os ossos malares, subindo e descendo. É um escritor mediano, tem boas passagens (um homem sai para o corredor, tosse e olha em torno, para ver se não tem alguém ali), além de um homem honrado que quer ler o que prometeu mas o público não deixou; assustadas com o primeiro conto, sobre um manicômio, ou entediadas com seu modo de ler, as pessoas foram saindo, mas uma a uma, a despeito dos momentos ruins de suspense, e com um afã como se outra leitura estivesse acontecendo na sala ao lado. Quando, então, depois de lido cerca de um terço da história, ele parou para tomar um gole d'água, um bocado de gente foi-se embora. Ele se assustou. "Já estou terminando", mentiu. Quando terminou de fato, todos se levantaram e houve algum aplauso, que soou como se, no meio de toda aquela multidão de pé, alguém tivesse permanecido sentado e aplaudisse sozinho. Kellermann, porém, queria ler ainda outra história, talvez várias. Ante a debandada, apenas abriu a boca. Por fim, aconselhado, disse: "Eu gostaria muito de ler uma pequena fábula, são só quinze minutos. Vou fazer um intervalo de cinco minutos". Alguns ainda ficaram, e ele leu um conto com passagens que dariam a qualquer um o direito de, partindo do ponto mais distante da sala, atravessá-la por cima dos ouvintes e ir-se embora correndo (2021, p.31).

O que seria uma resenha sobre a leitura tem contornos de uma narrativa deprimente e cômica, como tantos outros fragmentos de Kafka. A descrição do escritor/personagem passa pelas bochechas e por essa aproximação exagerada do rosto e a maneira como Kafka vai elencando a situação, a partir dos gestos do escritor e também de outros ouvintes, nos transporta para aquela leitura pública, procedimento característico do texto literário. A metáfora final, do direito de alguém sair correndo por cima dos ouvintes parece ser a cereja do bolo: o tédio que Kafka consegue transmitir através desses recursos é liberado na comicidade final da situação.

A maneira como Kafka descrevia pessoas/personagens ou situações competia com a precisão de uma máquina fotográfica, entretanto o que parece apenas imitação do real converte-se em misterioso ou é distorcido por um detalhe. O exagero da descrição torna a coisa descrita estranha, procedimento que o escritor utiliza tanto nos cadernos *in-quarto*, quanto nas outras

obras e também nas cartas, como é o caso da descrição que Kafka faz à Felice sobre a primeira vez em que se encontraram.

[...] Você levou muito a sério a observação das fotos e só olhou para cima quando Otto dava uma explicação ou eu lhes passava uma nova foto. Um de nós, não sei quem, cometeu um equívoco cômico ao comentar sobre uma foto. Para poder ver as fotos, você parou de comer e, quando Max fez não sei que comentário sobre comida, você disse algo no sentido de que não odiava nada como as pessoas que não param de comer. Nesse meio tempo, a campanha estava tocando[...] e você contou a primeira cena de uma opereta das *Autogirl*, que você tinha visto no Residenztheater (existe um Residenztheater? e era uma opereta?) na qual há quinze pessoas no palco que são abordadas por alguém saindo do foyer, de onde o toque da campanha do telefone pode ser ouvido, e pergunta a cada uma delas, uma após a outra e usando a mesma fórmula todas as vezes, para vir até o telefone. Eu também me lembro dessa fórmula, mas tenho vergonha de transcrevê-la, pois não sei como como pronunciá-la corretamente, muito menos ainda como escrevê-la, embora, na época, eu não apenas a tenha ouvido claramente mas também a li em seus lábios, e embora eu tenha pensado nisso muitas vezes desde então sempre em um esforço para construí-la corretamente. Depois disso (não, foi antes, pois na época eu estava sentado nas proximidades da porta, ou seja, em uma posição oblíqua em relação a você). Não me lembro de como foi a conversa sobre espancamentos, irmãos e irmãs (KAFKA, 2013, p. 63-64).

A carta é muito extensa e rica em detalhes acerca da noite em que eles se conheceram. Felice deve ter se assustado com a riqueza de detalhes e com o olhar penetrante de seu pretendente, porque se o objetivo do escritor era conquistar a moça, ele também devia contar com o contrário (o que era próprio de Kafka), o afastamento dela, já que a descrição não soa como agradável, mas bastante assustadora. Nos cadernos *in-quarto*, sem a pressão de uma interlocutora, Kafka faz a seguinte descrição de Felice:

Srta. Felice Bauer. Quando cheguei à casa dos Brod, em 13/08, ela estava sentada a mesa e, na verdade, parecia uma criada. Não fiquei nem um pouco curioso para saber quem era, resignei-me de pronto. O rosto ossudo e vazio exibía abertamente a própria vacuidade. Pescoço nu. Blusa pendurada nos ombros. Trajava roupa bem caseira, embora ela própria não o fosse nem um pouco, como se revelou mais tarde. [...] Nariz quase quebrado. Cabelos loiros, algo rijos e sem graça, queixo forte. Enquanto me sentava, contemplei-a mais atentamente pela primeira vez e, uma vez sentado, já dispunha de um veredicto inabalável. (KAFKA, 2021, p.242-243).

Aqui, Felice se assemelha a tantas outras personagens femininas de Kafka, vista com frieza e sem nenhuma beleza. Diferente da descrição da carta, que apesar de demonstrar enorme precisão nos detalhes, tem o intuito, um pouco contraditório é verdade, de cativar a leitora, a segunda descrição tira-lhe qualquer importância, comparando-a ironicamente a uma criada.

Essa e outras passagens que veremos indicam que a escrita de Kafka é a mesma, manipulada literariamente, em qualquer situação que ele escreva.

Ainda no início dos cadernos *in-quarto*, Kafka descreve sua visita à Rudolf Steiner, fundador da Antroposofia. Destaca-se, no longo trecho, a descrição da roupa do místico: “[...] Seu casaco imperial preto, como que lustrado nas noites de conferência (não lustrado, mas apenas brilhante devido ao seu negror puro), é agora, à luz do dia (três da tarde), poeirento e até manchado, especialmente nas costas e nos ombros” (2019, p.43). Essa decepção que se manifesta marcada nas roupas é um recurso utilizado pelo escritor também em *O Castelo*, quando K. se decepciona com Barnabás, ao descobrir a origem humilde dele, o que não facilitaria o contato de K. com o castelo.

K. não era capaz de responder. Tinha sido então um mal-entendido, um mal-entendido comum e mesquinho, e K. havia se rendido completamente a ele. Tinha deixado de se encantar pela justa jaqueta de Barnabás, que brilhava como seda e que agora ele desabotoava e sob a qual aparecia uma camisa de tecido grosseiro cinzenta de suja, toda costurada, sobre o peito forte e anguloso de um criado (Kafka, 2008, p.40).

Kafka desejava pedir a Steiner um conselho sobre sua situação em relação à literatura e ao trabalho, já que a dedicação à primeira dificultava a execução do segundo e vice-versa e, além disso, sua admiração pela estética entrava em choque com sua busca religiosa. A resposta de Steiner foi decepcionante, supondo que se tratasse de embelezar esteticamente o ritual religioso e lhe garantiu que o ritual antroposófico é altamente estético. Rosenfeld comenta o episódio como parte da atmosfera da Praga de então, uma tendência gnóstica, num esforço de elucidar “cientificamente” os mistérios religiosos, de que as obras de Max Brod são um exemplo. Inclusive Brod atribuiu o fracasso da visita ao resfriado que Steiner justamente pegara. Rosenfeld ironiza a situação: “Só a Kafka poderia acontecer caso semelhante: visitar um profeta – e o profeta da “ciência do espírito” – e encontrá-lo de clarividência entupida pelo defluxo” (Rosenfeld, 1969, p.239).

Parece então que o estilo maduro que encontramos em *O processo*, de 1914, e mais tarde em *O Castelo*, de 1922, é resultado de observações de experiências e leituras ainda de 1911. Há um outro trecho em que Kafka descreve uma conversa com Robert Kafka, advogado e seu primo, de uma maneira muito semelhante com o modo como ele irá, mais tarde, descrever o funcionamento do processo de que Joseph K. é acusado.

A loquacidade do dr. Kafka. [...] sua capacidade vem-lhe à consciência, de cada história resultam conexões, várias delas, ele abrange a todas, pois as vivenciou, por pressa e por consideração a mim precisa silenciar sobre muitas,

também lhe arruíno algumas por meio de perguntas, mas através disso o levo a outras, mostro-lhe assim que ele também impera amplamente em meu próprio pensamento, na maioria das histórias sua pessoa tem um belo papel, ao qual ele apenas alude e assim o assunto silenciado lhe parece ainda mais significativo, mas agora ele já está tão certo da minha admiração que também pode se queixar, pois mesmo em sua desgraça, em seu tormento, em sua dúvida, ele é admirável, seus adversários também são pessoas capazes e dignas de uma narrativa, num escritório de advocacia que tem quatro juristas em formação e dois chefes havia um litígio em que ele enfrentou sozinho esse escritório, por semanas o tema da conversa diária desses seis juristas. O melhor orador deles, um arguto jurista, o enfrentou, ao que se junta o supremo tribunal, cujas sentenças supostamente são ruins, mutuamente contraditórias, em tom de despedida defendo um pouco esse tribunal, mas então ele apresenta provas de que esse tribunal não pode ser defendido e mais uma vez precisamos subir e descer a rua, admiro-me logo da inferioridade desse tribunal, ao que ele esclarece por que tem de ser assim, o tribunal está sobrecarregado, por que e como, bem, eu preciso ir, mas agora o tribunal de apelação é melhor e o tribunal administrativo é melhor ainda e por que e como, por fim ele não consegue mais me segurar, então tenta fazê-lo com meus próprios assuntos pelos quais fui procurá-lo (a fundação da fábrica) e que há muito já tínhamos discutido de ponta a ponta, ele espera inconscientemente apanhar-me dessa maneira e poder atrair-me outra vez para suas histórias. [...] De resto, ele narra muito bem, em sua narrativa mescla-se a expansividade precisa dos documentos legais com a fala vivaz, tal como a encontramos com frequência em judeus tão gordos, escuros, provisoriamente saudáveis, de estatura mediana, excitados pelo consumo constante de cigarros. Expressões jurídicas dão solidez à fala. São citados artigos cujo número elevado parece remetê-los à lonjura. Cada história é desenvolvida desde o início, fala e réplica são apresentadas e, por assim dizer, sacudidas por meio de apartes pessoais, coisas secundárias em que ninguém pensaria são mencionadas em primeiro lugar, então são chamadas de secundárias e empurradas para o lado (“um homem, como se chama, é coisa secundária”), o ouvinte é convocado pessoalmente, interrogado, enquanto a história se condensa ao lado, muitas vezes o ouvinte é interrogado, naturalmente de modo inútil, até antes de uma história, que não pode lhe interessar de forma alguma, a fim de estabelecer uma relação provisória qualquer, observações intercaladas do ouvinte não são inseridas de imediato no lugar correto, o que seria irritante (Kubin), mas logo depois, porém apenas no decorrer da narrativa, o que, como bajulação objetiva, arrasta o ouvinte para dentro da história por lhe dar um direito bem especial de ser ouvinte nesse caso (2019, p.77-78).

À crítica do escritor ao discurso e ao orgulho profissional de Robert Kafka, soma-se a percepção da contradição na explicação do advogado sobre o funcionamento do tribunal. No entanto, Kafka afirma que ele narra muito bem, a narrativa é uma “expansividade precisa dos documentos legais com a fala vivaz”⁴⁶, que “expressões jurídicas dão solidez à fala” e que “coisas secundárias em que ninguém pensaria são mencionadas em primeiro lugar, então são chamadas de secundárias e empurradas para o lado (“um homem, como se chama, é coisa

⁴⁶ Na versão dos “diários” em espanhol: “en su narración se mezcla la prolijidad del lenguaje escrito con esa habla vivaz...” (KAFKA, 1982, p.68)

secundária”)). Ora, é possível que essa reflexão tenha bastante semelhança com seu projeto estético, tanto em relação ao conteúdo quanto à forma, se pensarmos no estilo de escrita de escritório de Kafka, em sua *sintaxe da frustração*, e na construção de ideias que justamente colocam de lado mensagens ou eventos importantes e destacam fatos menores. É o efeito de estilo que Günther Anders (2007) chama *explosão negativa*: onde, diante de um fato importante ou terrível, se espera um “fortíssimo”, não se manifesta ao menos um “pianíssimo” – o mundo conserva o seu tom imutável. Levando essa inversão ao limite, suas narrativas demonstram, além do funcionamento abstrato da lei, a abstração do próprio sujeito, com personagens coisificados ou homens profissão, como também os chama Günther Anders⁴⁷.

Benjamin já havia notado esse procedimento literário:

Somente a partir daqui podemos compreender a técnica narrativa de Kafka. Quando outros personagens têm algo a dizer a K. – por mais importante e surpreendente que seja – eles o dizem casualmente, como se ele no fundo já devesse saber há muito tempo do que se tratava. É como se não houvesse nada de novo, como se o herói fosse discretamente convidado a lembrar-se de algo que ele havia esquecido (BENJAMIN, 1996, p.169).

Nos papéis avulsos (*Konvolut* 1920), essa técnica empregada por Kafka transforma-se em tema de uma narrativa.

Um filósofo ficava sempre vagando por onde as crianças brincavam. E se via um garoto que tivesse um pião, já ficava à espreita. Mal o pião estivesse rodando, o filósofo o perseguia para pegá-lo. Que as crianças fizessem barulho e procurassem afastá-lo do seu brinquedo, isso não o preocupava, se pegasse ~~um~~ pião enquanto ainda rodava, ficava feliz, mas só por um instante, então jogava-o no chão e seguia adiante. Pois ele acreditava que o conhecimento de cada minuciosidade, logo também p. ex. de um pião que gira, já bastava para o conhecimento do uni-versal. Por isso não se dedicava aos grandes problemas, ~~pois~~ isso lhe parecia pouco econômico, se a menor das minuciosidades fosse realmente conhecida, então tudo estava conhecido, portanto ocupava-se somente do pião ~~para~~ girar. E sempre que os preparativos para girar o pião eram feitos, tinha a esperança de que agora daria certo e, quando o pião girava, a esperança se tornava certeza na corrida sem fôlego atrás dele, mas se tinha então a estúpida peça de madeira na mão, sentia-se mal e a gritaria das crianças, que não ouvira até o momento e lhe chegava agora de repente aos ouvidos, ~~zombava dele~~ ~~aind~~ perseguia-o para longe dali, ele cambaleava como um pião sob uma desajeitada corda (KAFKA *apud* GUIMARÃES, 2021, p. 153).

⁴⁷ “Um homem é um mensageiro e nada mais do que isso, uma mulher é uma “boa relação” e nada mais do que isso. Mas este “nada mais do que isso” não é uma invenção kafkiana: tem seu modelo na realidade moderna, na qual o homem age só em sua função especial, na qual ele “é” sua profissão, na qual a divisão do trabalho o tornou mero papel especializado (ANDERS, 2007, p.62).

O filósofo que não está em seu gabinete ou universidade e sai em busca da brincadeira das crianças para conhecer melhor o mundo, refletindo-o a partir do que seria desimportante para muitos, parece provocar uma esperança no leitor sobre o mundo e sobre as pessoas. No entanto, como de costume em Kafka, essa esperança se esvai, uma vez que o personagem fica tão obcecado pelo objeto, que em sua sina em conhecê-lo, acaba se tornando ele mesmo o pião.

Essa primeira percepção do personagem filósofo, de “que o conhecimento de cada minuciosidade, logo também p. ex. de um pião que gira, já bastava para o conhecimento do universal” está contida no cerne das reflexões de Walter Benjamin, como discute Hannah Arendt no capítulo em que dedica ao crítico literário em *Homens em tempos sombrios*. Segundo a autora, Benjamin estava interessado na correlação entre “uma cena de rua, uma especulação na Bolsa de Valores, um poema, um pensamento, com a linha oculta que as une e permite ao historiador ou ao filólogo reconhecer que devem ser todos situados no mesmo período” (2020, p.176). Ele tinha paixão pelas coisas pequenas, minúsculas, porque a dimensão do objeto era inversamente proporcional à sua significação.

Quanto menor fosse o objeto, tanto mais provável pareceria poder conter tudo sob a mais concentrada forma; daí seu deleite em que dois grãos de trigo contivessem todo o Shema Israel, a essência mesma do judaísmo, a mais minúscula essência aparecendo na mais minúscula entidade, de onde, em ambos os casos, tudo o mais se origina, embora em significado não possa ser comparado à sua origem (ARENDR, 2020, p. 177).

Também Adorno, na terceira aula do curso *Introdução à Sociologia*, problematizando a ideia de que o essencial estaria identificado com grandes temas, parece utilizar o recurso empregado por Kafka ao dar destaque a situações secundárias em detrimento daquelas que seriam fundamentais. “O essencial poderá ser – e penso que hoje até mesmo será – apreendido em fenômenos por si próprios aparentemente desprovidos de tal significado, nos quais, contudo, o essencial se manifesta de modo mais completo do que se nos aproximássemos das questões essenciais de forma imediata, que poderia até mesmo ser identificada como uma obsessão em relação ao grandioso” (Adorno, 2008, p.79). Trata-se aqui da relação entre aparência e essência, que só pode ser pensada de modo dialético. Kafka não estava alheio a essas questões e sua obra constitui-se de situações aparentemente estranhas que desvelam a situação de sofrimento dos personagens desde os menores e mais despercebidos detalhes do cotidiano. As técnicas empregadas para tanto, vão desde o destaque a personagens e situações considerados triviais, secundários, passando pela descrição de detalhes ínfimos, que envolvidos por um olhar

fotográfico e cirúrgico, são transformados em uma descrição estranha, desgraçadamente cômica, resultando em retratos ultrarrealistas de nossa situação de miséria social.

Diante de uma casamenteira, que, por causa de uma de minhas irmãs, esteve conosco hoje na hora do almoço, senti um constrangimento que me fez baixar os olhos por uma conjunção de razões diversas. A mulher trajava um vestido ao qual idade, desgaste e sujeira emprestavam um brilho cinza-claro. Ao se levantar, manteve as mãos no colo. Era estrábica, o que aparentemente aumentou a dificuldade de ignorá-la quando precisei olhar para meu pai, que me fez algumas perguntas sobre o jovem proposto.[...]De início, só percebi em parte, mas a mulher tinha rugas tão profundas no rosto que pensei no espanto e na incompreensão com que animais haveriam de contemplar rostos humanos como aquele. Fisicamente, chamava a atenção o nariz pequeno e anguloso, destacando-se do rosto em especial na ponta algo arrebata (KAFKA, 2021, p.113-114 – 31-10-1911).

A descrição, procedimento típico em relação a personagens em outras obras, é minuciosamente manipulada para deixar ver, mais do que os estranhíssimos detalhes do corpo e rosto da mulher, a estranha mais tão comum situação das famílias judias de recorrer a uma casamenteira para auxiliar no arranjo das “vantajosas e decentes” uniões matrimoniais. A manipulação literária da figura feminina revela o absurdo de sua função social, ainda mais absurda e monstruosa para Kafka, que tinha tantas considerações e críticas ao casamento.

Teatro e gestualidade

A descrição da performance da atriz judaica também parece anunciar um tema sobre o qual o escritor irá escrever, anos mais tarde, com as histórias de artistas como *Primeira dor* (*Erstes Leid*), *Um artista da Fome* (*Ein Hungerkünstler*) e *Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos* (*Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*). A trupe de teatro lídiche era muito cara a Kafka, não apenas por sua amizade com os atores, principalmente com Yizchak Löwy, mas porque, como atores judeus do leste, eles carregavam o que Kafka considerava um genuíno judaísmo, representando peças judias e vivendo de maneira não assimilada. Acompanhando sua estadia em Praga, Kafka pôde perceber sua recepção por parte dos judeus burgueses, que em sua maioria desprezavam os judeus do leste, vendo-os como incivilizados e “vagabundos”, crítica anti-semita vinda de judeus que também sofriam com o preconceito crescente e que teria seu ápice com o nacional socialismo. Nas palavras de Susana Kampff Lages, no posfácio de *O Desaparecido ou Amerika*: “Mas também é preciso ler essa dimensão do sórdido, da imundície, tão presente no mundo das nossas fantasias inconscientes, em chave

metalinguística, tendo em vista a própria “sujeira” dos textos em estado de rascunho, marca do texto kafkiano, e também dentro do contexto da “sujeira” socialmente atribuída ao judeu oriental, ao qual Kafka se sentia intimamente ligado por oposição ao judaísmo assimilado de seu pai” (2003, p.181). Mais do que o convívio, o próprio *modus operandi* da trupe atraía-o, através de uma dramaturgia anti-ilusória, de uma encenação imperfeita que deixava ver, ao mesmo tempo, ator e personagem. Há muitas passagens nos cadernos em que Kafka analisa essas peças, reconhecendo esse estilo como próprio do judaísmo oriental. Essa dramaturgia anti-ilusionista é uma forte influência na obra de Kafka, já que de modo geral a questão da gestualidade⁴⁸ e da teatralidade atravessa as narrativas, nesta mistura de imitação e realidade. Certos fragmentos das obras configuram-se como verdadeiras cenas brechtianas, como o do último capítulo de *O Processo*, o diálogo entre os guardas e Joseph K.

“Mandam atores velhos e subalternos me buscar”, disse K. consigo mesmo e olhou em volta para se convencer disso. “Procuram acabar comigo de forma barata.”

K. voltou-se de repente para eles e perguntou:

— Em que teatro os senhores trabalham?

— Teatro? — perguntou um dos senhores, consultando o outro com uma contorção dos cantos da boca. O outro se comportava como um mudo que luta com o organismo refratário.

“Eles não estão preparados para receber perguntas”, disse K. consigo mesmo e foi buscar o chapéu (KAFKA, 1997, p.273).

ou o de *O Castelo*, dos ajudantes com K.

- Quem são vocês? – perguntou, olhando de um para outro.

- Seus ajudantes – responderam.

- São os ajudantes – confirmou em voz baixa o dono do albergue.

- Como? - perguntou K. – São vocês os antigos ajudantes que mandei me seguirem e que eu estava esperando?

Eles responderam afirmativamente.

- Isso é bom – disse K. depois de um curto intervalo. – É bom que tenham chegado.

Depois de mais uma pausa falou:

- Aliás, vocês se atrasaram muito. São muito negligentes.

- Era um longo caminho – disse um deles.

- Longo caminho – repetiu K. – Mas eu os encontrei quando vinham do castelo.

- Sim – disseram sem mais explicações.

- Onde estão os aparelhos? – perguntou K.

⁴⁸ Benjamin, em seu texto dedicado a Kafka, discute essa gestualidade: “Podemos ir mais longe e dizer que muitos estudos e contos menores de Kafka só aparecem em sua verdadeira luz quando transformados, por assim dizer, em peças representadas no teatro aberto de Oklahoma. Somente então se perceberá que toda a obra de Kafka representa um código de gestos, cuja significação simbólica não é de modo algum evidente, desde o início, para o próprio autor; eles só recebem essa significação depois de inúmeras tentativas e experiências, em contextos múltiplos. O teatro é o lugar dessas experiências” (BENJAMIN, 1996, p.146).

- Não temos nenhum aparelho – disseram eles.
 - Os aparelhos que eu confiei a vocês – disse K.
 - Não temos nenhum – repetiram os dois.
 - Ah, que gente! – exclamou K. – Entendem alguma coisa de agrimensura?
 - Não – disseram eles.
 - Mas se são meus antigos ajudantes teriam de entender – disse K.
- Eles silenciaram.
- Venham então – disse K. e empurrou-os à frente para dentro de casa (KAFKA, 2008, p.24-25).

Os personagens denunciam sua atuação, rompendo com a ficcionalidade dos romances. Outras narrativas colocam o tema em destaque, como o capítulo final de *O desaparecido*, “O teatro de Oklahoma” ou a peça *O guarda da tumba (Der Gruftwächter)*. Em outras narrativas, a situação ou sentimentos dos personagens são metonimizadas (fetichizadas?) em objetos ou gestos, como a faca do açougueiro, em *Um Cruzamento (Eine Kreuzung)*⁴⁹ e *O processo*⁵⁰, o martelo em *Na Galeria*, o “passar o dedo mínimo por cima das Sobrancelhas” em *Decisões*⁵¹ e o afundar da cabeça, presente em muitas de suas narrativas. Essa teatralidade se manifesta também nas entradas dos cadernos em que Kafka reflete sobre si, já que para ele tudo passa pela literatura, inclusive sua própria constituição: “2/11/11. Hoje cedo, pela primeira vez desde muito tempo, outra vez a alegria com a ideia de uma faca sendo torcida em meu coração” (2019, p.186). “4 {de maio de 1913} A ideia fixa de uma faca de açougue de folha larga que, velozmente e com regularidade mecânica, se encosta ao meu flanco e corta finíssimas rodela que, graças à rapidez do trabalho, saem quase enroladas a voar” (2014, p.343). Mas também aqui a descrição é transformada em literatura e integra a narrativa *Um Médico Rural*:

- Jovem amigo – digo – o seu erro é: você não tem visão das coisas. Eu, que já estive em todos os quartos de doentes, por toda parte, eu lhe digo: sua ferida não é assim tão má. Aberta com dois golpes de machado em ângulo reto. Muitos oferecem o flanco e quase não ouvem o machado na mata, muito menos que ele se aproxima (2003, p.20).

A imagem do martelo parece ter sido retirada de uma carta de Dostoiévski à pintora Ekaterina Fiodorovna Junge, da qual Kafka anota uma parte nos cadernos:

Carta de Dostoiévski a uma pintora

⁴⁹ “Talvez uma solução para esse animal fosse a faca do açougueiro, mas tenho de recusá-la por ser ele uma herança minha” (KAFKA, 2002, p.100).

⁵⁰ “[...] Mas na garganta de K. colocavam-se as mãos de um dos senhores, enquanto o outro cravava a faca profundamente no seu coração e a virava duas vezes” (KAFKA, 1997, p. 148).

⁵¹ O gesto aqui se transforma em metonímia de uma situação exaustiva, sem saída. Nos cadernos, há uma entrada, de 1912, muito parecida com a narrativa *Decisões*, provavelmente uma primeira versão, ainda misturada com descrições do dia de Kafka e de seus encontros com Löwy e Max Brod (KAFKA, 2014, p.229), a qual mencionaremos mais adiante.

A vida social acontece no interior de um círculo. Só os acometidos de determinado sofrimento se entendem. Graças à natureza de seu sofrimento formam um círculo e apoiam um ao outro. Deslizam pelas bordas interiores de seu círculo, concedem um ao outro a primazia ou, no atropelo, empurram-se suavemente. Cada um encoraja o outro na expectativa do benefício que, em troca isso lhe proporcionará, ou então, e aí apaixonadamente, em pleno gozo desse benefício. Cada um dispõe apenas da experiência que seu sofrimento lhe consente, e, no entanto, esses companheiros trocam experiências incrivelmente variadas. “Você é assim”, um diz ao outro: “em vez de se lamentar, agradeça a Deus por ser assim, porque, se não fosse, passaria por esse ou aquele infortúnio, por essa ou aquela vergonha.” Mas como pode saber? Afinal, quem o diz, como já sua manifestação revela, pertence ao mesmo círculo de seu interlocutor e possui, portanto, uma necessidade de consolo que é da mesma natureza. Dentro de um mesmo círculo o que se sabe é sempre o mesmo. Não há naquele que consola tem a sombra de um pensamento que lhe dê vantagem sobre o consolado. Suas conversas são, portanto, apenas a união de duas imaginações semelhantes, transbordamentos dos desejos de um para outro. Por vezes, um olha para o chão, ao passo que o outro segue um pássaro com o olhar, e é com base em diferenças assim que se relacionam. Outras vezes, unem-se na fé e contemplam ambos, cabeças lado a lado, alturas infundas. Mas o reconhecimento de sua situação só se apresenta quando, juntos, baixam a cabeça e o martelo comum cai sobre elas (KAFKA, 2021, p. 365).

A correspondência entre o sentido do martelo na carta de Dostoiévski e nas narrativas de Kafka é enorme, como podemos observar em *Na Galeria*:

Se alguma amazona frágil e tísica fosse impelida meses sem interrupção em círculos ao redor do picadeiro sobre o cavalo oscilante diante de um público infatigável pelo diretor de circo impiedoso de chicote na mão, sibilando em cima do cavalo, atirando beijos, equilibrando-se na cintura, e se esse espetáculo prosseguisse pelo futuro que se vai abrindo à frente sempre cinzento sob o bramido incessante da orquestra e dos ventiladores, acompanhado pelo aplauso que se esvai e outra vez se avoluma das mãos que na verdade são **martelos** a vapor - talvez então um jovem espectador da galeria descesse às pressas a longa escada através de todas as filas, se arrojasse no picadeiro e bradasse o basta! em meio às fanfarras da orquestra sempre pronta a se ajustar às situações (KAFKA, 2003, p.22 – grifo nosso).

Faca, martelo ou machadinha, a velocidade e a forma mecânica de seu manuseio estão de acordo com o que o autor observava nas fábricas que vistoriava e na sua própria, ou seja, a forte e crescente industrialização da Europa, que trazia consigo diversas mudanças de comportamento e a interiorização do trabalho como centro da vida. Como já contido na carta de Dostoiévski, o círculo social a que estamos condenados está organizado em relações de intenso sofrimento e Kafka escolhe o autor russo como seu precursor, a imagem do martelo é citada e reutilizada como momento de revelação das questões do seu tempo, que permanecem o nosso.

Walter Benjamin, o primeiro a escrever sobre os códigos de gestos kafkianos, citando o comentário de Werner Kraft sobre *O fratricídio (Ein Brudermord)*, demonstra como a ação da narrativa é de natureza cênica: “Finalmente a sineta da porta do escritório de Wese soa, alto demais para uma sineta de porta, soa sobre a cidade em direção ao céu e Wese, o diligente trabalhador noturno, ainda invisível nessa rua, sai do prédio anunciado apenas pelo toque da sineta” (KAFKA, 2017, p.54). É a partir da campainha e de outros tantos elementos cênicos contidos nas obras que Benjamin argumenta sobre a importância da “técnica magistral” em Kafka, os gestos dos personagens, que se revelam excessivamente enfáticos para o mundo habitual e extravasam para um mundo mais vasto. Referindo-se à narrativa *A batida no portão da propriedade (Der Schlag ans Hoftor)*, em que a simples encenação de uma batida no portão de uma propriedade rural realizada pela irmã do narrador tem profundas consequências para a vida dele, e também a uma passagem em que Josef K., de *O processo*, encena o comportamento que deveria ter ao entregar sua petição aos seus acusadores, Benjamin reflete sobre como Kafka “priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis” (1996, p.159). Mais adiante, ao questionar sobre uma possível doutrina contida nas parábolas de Kafka e que é ensinada nos gestos e atitudes de K. e dos animais kafkianos, o pesquisador nega a ideia de uma doutrina, porém “De qualquer maneira, trata-se da questão da organização da vida e do trabalho na comunidade humana. Essa questão preocupou Kafka tanto mais, quanto mais era para ele impenetrável” (op.cit., p.159), marcando sua posição contrária a interpretações teológicas ou psicanalíticas sobre a obra.

Theodor Adorno (1998)⁵² também escreve sobre como os gestos em Kafka tendem ao humor, como se a mímica espontânea dos personagens fossem quase como atos de liberdade, confundindo-se com a realização da tendência objetiva dos comportamentos. Poderíamos acrescentar que essa mímica e graça, aparentemente desprezíveis, de certos personagens, como os ajudantes, por exemplo, revelariam a falta de sentido das ações objetivadas e

⁵² Certamente influenciado pelo ensaio de Benjamin, de 1934, que lhe causara tanto impacto, como demonstra a carta de 17-12-1934: “Caro sr. Benjamin, permita-me a toda pressa – Felizitas está prestes a levar embora meu exemplar do seu “Kafka”, que só consegui ler duas vezes do começo ao fim – resgatar minha promessa anterior e dizer umas palavras a respeito, mais para expressar a gratidão espontânea, a gratidão esmagadora que tomou conta de mim do que por imaginar ter decifrado esse colossal torso ou estar em condições de “julgá-lo”. Não tome por imodéstia de minha parte se começo por confessar que nossa concordância nos fundamentos filosóficos nunca marcou tão plenamente minha consciência quanto agora” (ADORNO, 2012, p.127).

racionalizadas da aldeia e do Castelo e, por extensão, de nosso comportamento como indivíduos atravessados pelo fetiche⁵³ das mercadorias.

Reiner Stach, biógrafo e estudioso das obras de Kafka, ao refletir sobre a ênfase na gestualidade e na precisão da linguagem empregada para traduzi-la, afirma, em relação a *O Desaparecido*:

Sentimos que Kafka tira prazer de tais descrições. É o prazer proporcionado pela palhaçada, pelo aspecto grotesco da mecânica do corpo humano, que se afirma enquanto estrebucha e gesticula contra as ciladas do mundo; o mesmo prazer que Kafka sentia diante da tela cintilante do cinema e do teatro amador de Isaac Löwy. E, no entanto, ele faz da palhaçada o meio de transmitir uma mensagem assombrosa: não estrebuchamos porque estamos vivos, mas porque somos esmagados quando paramos. O braço inerte, “particularmente pesado”, com os dedos se movimentando “inumanamente” é um símbolo cuja força só Chaplin alcançaria, depois de Kafka, em *Tempos modernos*: esse braço é pesado por ser supérfluo. Só o que move conta (STACH, 2022, p.212).

Só o que move conta. Só o que é produtivo torna-se necessário. Voltaremos ao tema no fragmento intitulado *Trabalho*.

Há muitos trechos do terceiro caderno que detalham e registram gestos da senhora Tschissik (atriz da companhia de teatro iidiche) atuando, comendo e conversando. Kafka registra seu amor em alguns deles, revelando sua resolução acerca do lugar do amor em sua vida: “(...) – Com meu buquê de flores, eu esperava aplacar um pouco do meu amor por ela, mas foi completamente inútil. Só se pode fazê-lo por intermédio da literatura ou na cama. Não escrevo isso porque não o soubesse, e sim porque talvez seja bom anotar com frequência semelhantes advertências (2021, p.124).” Para Kafka o amor aconteceu, em grande parte, através da escrita de cartas ou de anotações nos cadernos. Aqui não parece ser diferente, já que a paixão pela atriz só se manifesta literariamente. Diversas entradas são dedicadas a ela e no

⁵³ “De onde provém, então, o caráter enigmático do produto do trabalho, tão logo ele assume a forma mercadoria? Evidentemente, dessa forma mesmo. A igualdade dos trabalhos humanos assume a forma material de igual objetividade de valor dos produtos do trabalho, a medida do dispêndio de força de trabalho do homem, por meio de sua duração, assume a forma da grandeza do valor dos produtos de trabalho, finalmente, **as relações entre os produtores**, em que aquelas características sociais de seus trabalhos são ativadas, **assumem a forma de uma relação social entre os produtos do trabalho**.

O misterioso da forma mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que **ela reflete aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho**, como propriedades naturais sociais dessas coisas e, por isso, também **reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social existente fora deles, entre objetos**. Por meio desse quíproquo **os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas físicas metafísicas ou sociais**” (MARX, 1988, p.71, grifos nossos).

quarto caderno, Kafka esboça dois possíveis títulos para essas elaborações: *O amor por uma atriz* e *Um teatro* (2019, p.233).

[...] Mas, na verdade, eu também não podia olhar para a sra. Tschissik com seriedade. Pois isso significaria que a amo. [...]E isso teria sido realmente inédito. Eu, um homem jovem, que as pessoas em geral consideram ter dezoito anos, declara, diante dos frequentadores noturnos do café Savoy, no círculo dos garçons parados em volta, frente a uma mesa de atores, seu amor a uma mulher de trinta anos, que quase ninguém sequer considera bonita, que tem dois filhos, de dez e oito anos, cujo marido está sentado a seu lado, mulher que é um modelo de honestidade e parcimônia – esse homem, eu, declara seu amor a essa mulher, por quem está completamente apaixonado e – agora vem o que é realmente o mais notável, e que, no entanto, ninguém mais teria percebido – renuncia imediatamente a ela, assim como renunciaria mesmo se ela fosse jovem e solteira.[...]Estava bela, ontem, a sra. Tschissik. A beleza, na verdade normal, das mãos pequenas, dos dedos leves, dos antebraços roliços, que em si mesmos são tão perfeitos que inclusive a visão insólita dessa nudez não faz pensar no resto do corpo. O cabelo dividido em duas ondas, vividamente iluminado pela luz a gás. A pele um pouco suja em volta da comissura direita dos lábios. Sua boca se abre como se fosse fazer uma queixa infantil, formando enseadas delicadamente modeladas em cima e embaixo, pensa-se que a bela formação das palavras, que difunde nestas a luz das vogais e, com a ponta da língua, assegura o contorno puro delas, só pode ser bem-sucedida uma vez, e fica-se admirado com sua constância. Testa baixa, branca. Detesto o pó de arroz cujo uso vi até agora, mas se essa cor branca, esse véu pairando baixo sobre a pele, de cor leitosa um tanto turva, provém do pó de arroz, então que todas se empoem. Ela gosta de ficar com dois dedos na comissura do lábio direito, talvez também tenha colocado as pontas dos dedos na boca, talvez tenha até mesmo levado um palito à boca; não olhei atentamente esses dedos, mas quase pareceu que ela levou um palito até um dente cariado e lá o deixou descansar por um quarto de hora (2019, p.196 e 197).

O jovem Kafka já parece convicto de como um relacionamento poderia afetar sua relação com a literatura. A passagem passa por tal questionamento e desenvolve-se como uma descrição ficcional poética, que termina transformada numa cena patética da atriz palitando o dente cariado por longo período, numa inversão dialética tipicamente kafkiana. O procedimento se repete em uma carta de maio de 1914, endereçada a Grete Bloch, amiga de Felice Bauer, a noiva de Kafka, que a pedido dessa havia se aproximado de Kafka, para auxiliar no andamento do noivado deles. Em resposta à carta de Grete, que havia comentado um problema dentário de Felice, Kafka cria um procedimento semelhante ao da descrição da atriz judaica, ao comentar sobre os dentes de ouro de Felice:

Creio que F., com praticamente a boca inteira de dentes banhados em ouro, tem relativamente poucos problemas. Para dizer a verdade, esse ouro reluzente (um brilho realmente diabólico para esse local impróprio) assustou-me tanto de início que tive que baixar os olhos à vista dos dentes de F. e da porcelana cinza-amarelada. Depois de algum tempo, sempre que podia, relanceava os olhos para eles de propósito a fim de não os esquecer, para atormentar-me, e

finalmente para me convencer de que tudo é mesmo verdade. Em um momento de irreflexão até perguntei a F. se aquilo não a embarçava. Obviamente não – ainda bem. Mas agora já quase me conformei totalmente, e não apenas por hábito (na verdade, não tive tempo de adquirir um hábito visual). Agora não desejo mais que aqueles dentes de ouro desapareçam, mas essa não é bem a expressão correta, pois na verdade eu nunca desejei que desaparecessem. É que agora eles quase me parecem graciosos, muito adequados e – isto não é desimportante – uma bem definida, aprazível, sempre presente, visualmente inegável imperfeição humana que talvez me aproxime mais de F. do que poderia fazê-lo um conjunto de dentes saudáveis, também horrível a seu modo (Kafka *apud* Begley, 2010, p.167).

Para além da sintaxe kafkiana, relativizando as afirmações através de outras que contrariam as primeiras, nesta carta, assim como na descrição da senhora Tschissik, se evidencia a escrita literária, transformando situações cotidianas através de seu humor típico em retratos da miséria humana moderna, se podemos chamar assim. A última afirmação do trecho está de acordo tanto com a construção literária que o autor faz de si nos cadernos *in-quarto*, como sujeito errante e estranho aos padrões socialmente impostos, como aquela de seus personagens, que apesar de estarem dentro da ordem social, da qual é impossível fugir, estão à margem ou fora dos grupos sociais. É o caso do ex-macaco Pedro Vermelho, na narrativa *Um relatório para uma academia (Ein Bericht für eine Akademie)*, que impedido de viver sua vida de macaco entre os seus, torna-se prisioneiro dos humanos e, para sobreviver minimamente, aprende a se comportar como um deles, única saída já que, como ele afirma, a liberdade é impossível. Quanto a isso, o trecho da narrativa em que ele descreve os trapezistas é realmente notável.

Muitas vezes vi nos teatros de variedades, antes da minha entrada em cena, um ou outro par de artistas às voltas com os trapézios lá do alto junto ao teto. Eles se arrojavam, balançavam, saltavam, voavam um para os braços do outro, um carregava o outro pelos cabelos presos nos dentes. "Isso também é liberdade humana", eu pensava, "movimento soberano". Ó derrisão da sagrada natureza! Nenhuma construção ficaria em pé diante da gargalhada dos macacos à vista disso (KAFKA, 2017, p.64).

A sociedade a qual estamos encerrados limita nossos movimentos, disciplina nossos corpos a ponto de fazer com que uma maior variedade de movimentos e posições do corpo se tornem espetáculos, eventos mediados por palco, plateia, palmas. Nessa pequenina passagem, o autor consegue desvelar a objetividade do cotidiano, de nossos pensamentos e movimentos, do disciplinamento do corpo para o trabalho, para ações precisas e embrutecidas, sendo que movimentos outros como a dança, a transa, a festa são reservados para pouquíssimas ocasiões e mesmo esses gestos seguem padrões de comportamento. De fato, quem nos olhasse de fora, riria muito e alto. Pedro Vermelho não deseja tornar-se humano, só se comporta como um para

sobreviver, mas também já não pertence à espécie de primatas onde foi criado. Para ele ambas as condições lhe são estranhas e quem sabe, “horrríveis a seu modo”. Walter Benjamin já havia notado a centralidade do corpo nas obras de Kafka, quando lê a aldeia de *O Castelo* como aquela mencionada em uma lenda talmúdica⁵⁴ e que estaria relacionada ao corpo:

O homem de hoje vive em seu corpo como K. no vilarejo ao pé do castelo: ele lhe escapa e lhe é hostil. Pode ocorrer que o homem acorde um dia transformado em uma criatura abjeta. O estrangeiro – o seu estrangeiro – apoderou-se dele. É o ar dessa aldeia que sopra no mundo de Kafka, e é por isso que ele nunca cedeu à tentação de fundar uma religião. [...] O ar dessa aldeia é impuro, com a mescla putrefata das coisas que não chegaram a existir e das coisas que amadureceram demais. Em sua vida, Kafka teve que respirar essa atmosfera. Não era nem adivinho nem fundador de religiões. Como conseguiu suportá-la? (1996, p.164)

A literatura foi provavelmente a principal maneira que Kafka encontrou para lidar com essa atmosfera, e por isso o cheiro de cadáver⁵⁵ está presente em suas narrativas, ainda que ele tenha tentado evitar – sem sucesso, é verdade, já que o ar dos corredores da Hospedaria dos Senhores em *O Castelo* ou dos corredores da Justiça em *O Processo*, fazem K. e Joseph K. passarem por um profundo mal-estar, um ar irrespirável para ambos. E o ar dessa aldeia continua soprando em nosso mundo, de forma cada vez mais intensa, como a pandemia e suas consequências demonstram. Nosso próprio corpo continua a ser “o mais esquecido dos estrangeiros” (1996, p.171), como apontou Benjamin.

Sonhos

Também nos quatro trechos que escreve sobre a bailarina Eduardova⁵⁶, logo no início do primeiro caderno, há a transformação da pessoa em personagem. Kafka começa contando um sonho que teve com ela, aliás, muitos sonhos aparecem nestes cadernos e é impressionante a capacidade do escritor em lembrar muitos detalhes e/ou recriá-los literariamente. Ele sonha

⁵⁴“É a lenda mencionada numa lenda talmúdica, narrada por um rabino em resposta à pergunta: por que os judeus preparam um banquete na noite de sexta-feira? Ela conta de uma princesa exilada, longe dos seus compatriotas, que definha numa aldeia cuja língua ela não compreende. Um dia ela recebe uma carta do seu noivo, anunciando que este não a tinha esquecido e que estava a caminho para vê-la. – O noivo, diz o rabino, é o Messias, a princesa, a alma, e a aldeia em que se encontra exilada é o corpo. Ignorando a língua falada na aldeia, seu único meio para comunicar-lhe a alegria que sente é preparar para ela um festim” (BENJAMIN, 2016, p.164).

⁵⁵ Cf. entrada dos cadernos citada na página 17 deste texto.

⁵⁶ Conforme nos informam as notas nos cadernos *in-quarto*, trata-se de levguênia Eduardova, integrante do Balé Imperial Russo de São Petersburgo, que se apresentou em Praga em 24 e 25 de maio de 1909.

que encontra a dançarina quando ela está prestes a pegar um trem. Depois seguem duas passagens em que ele, primeiro, narra a dançarina em um bonde, acompanhada de dois violinistas e ela pede para que toquem, transformando o momento em uma situação poética, para, no texto seguinte, escrever que ela não é tão bonita ao ar livre quanto é no palco, descrevendo-a minuciosamente até compará-la com suas tias, “a figura larga de cintura alta com saias pregueadas demais, a quem agradará isso – ela quase se parece com uma de minhas tias, com uma senhora avelhantada, muitas tias mais velhas de muita gente são parecidas” (2019, p.27).

Outro sonho narrado parece demonstrar como o escritor também se inspirava neles para criar os ambientes de suas obras, escritas alguns anos mais tarde, como *O Desaparecido ou Amerika*, *O Processo* e *O Castelo*.

O sonho desta noite, que mesmo cedo ainda não julguei bonito, exceção feita a uma pequena cena cômica composta de duas réplicas, que resultou naquele imenso contentamento onírico que no entanto esqueci. Eu atravessava – não sei se Max estava junto logo no começo – uma longa fileira de casas na altura do primeiro ao segundo andar, assim como se passa de um vagão ao outro nos trens expressos. Andava muito rápido, talvez também porque às vezes a casa era tão decrepita que já por isso se apressava o passo. As portas entre as casas absolutamente não me chamavam a atenção, era simplesmente uma gigantesca série de quartos, e, no entanto, não se reconhecia apenas a diferença entre cada apartamento, mas também entre as casas. Talvez estivesse passando apenas por quartos com camas. Ficou-me na memória uma cama típica, encostada lateralmente, à minha esquerda, junto à parede escura ou suja, talvez inclinada como num sótão, com uma edificação baixa de roupas de cama, cujo cobertor, na verdade apenas um lençol grosseiro, pisoteado pelos pés de quem ali dormiu, tem uma ponta pendente. Senti vergonha, numa hora em que muitas pessoas ainda estavam nas camas, de passar por seus quartos, por isso andei nas pontas dos pés com grandes passos, por meio dos quais esperava mostrar de alguma maneira que passava por ali apenas porque era forçado, poupava tudo ao máximo e pisava fraco, que minha passagem, na verdade, não contava de modo algum. Por isso, também nunca virava a cabeça no mesmo quarto, e olhava apenas para o que estivesse à direita, do lado da rua, ou à esquerda, do lado da parede traseira (2019, p.71-72).

Redigido entre 1912 e 1914, *O Desaparecido ou Amerika* tem ambientes semelhantes ao sonho do escritor, como o dormitório coletivo dos ascensoristas do Hotel Occidental. No entanto, aqui é o oposto que ocorre em relação ao cuidado do Kafka onírico ao atravessar os quartos:

[...] no dormitório reinava sempre um grande movimento: uns dormiam e puxavam as cobertas até as orelhas para não ouvirem nada; mas se alguém fosse despertado, punha-se a gritar tão furiosamente, sobrepondo seus gritos à gritaria dos outros, que nem aqueles que tinham o sono mais pesado conseguiam continuar a dormir. Quase todos os rapazes possuíam um cachimbo, era uma espécie de luxo; até mesmo Karl tinha arranjado um para si e logo começou a gostar de fumar. Mas, não sendo permitido fumar em

serviço, a consequência era que quem não dormia, fumava. Consequentemente cada uma das camas estava envolta na sua própria nuvem de fumaça e todo o ambiente, numa névoa generalizada. Embora a maioria deles estivesse basicamente de acordo, era impossível conseguir que à noite a luz permanecesse acesa somente num dos extremos do recinto. [...] Mas não havia noite em que essa divisão fosse mantida. P. ex., havia sempre dois rapazes que, depois de terem se aproveitado do escuro para tirar um cochilo, ficavam com vontade de jogar cartas sobre uma tábua colocada entre as suas camas, e naturalmente acendiam uma lâmpada elétrica para tal fim, cuja luz ofuscante fazia saltar os que dormiam voltados na sua direção. É bem verdade que primeiro se reviravam um pouco na cama, mas afinal não encontravam nada melhor para fazer do que jogar com o vizinho que também tinha sido acordado uma partida sob aquela nova iluminação. E outra vez, naturalmente, os cachimbos soltavam fumaça. Havia também alguns que desejavam dormir a qualquer preço — Karl em geral estava entre eles — e que, ao invés de colocar a cabeça sobre o travesseiro, com ele a cobriam ou envolviam; mas como é que se podia dormir quando o vizinho mais próximo se levantava no meio da noite para procurar um pouco de diversão na cidade antes de entrar no serviço e se lavava ruidosamente no lavatório instalado aos pés da própria cama, respingando água por toda parte, e não só fazia barulho para calçar as botas mas também batia com os pés no chão para entrarem melhor — quase todos tinham botas demasiado apertadas, apesar de a forma ser americana — e por fim, como sempre lhes faltava algum pequeno acessório para completar o traje, levantavam o travesseiro de quem dormia, debaixo do qual este — há muito desperto — esperava apenas a ocasião para pular no seu pescoço? [...] E se durante a noite alguém acordasse em sobressalto no meio do sono com um barulho enorme, podia estar certo de encontrar no chão junto à cama dois lutadores e, sob uma luz ofuscante, os aficionados, em mangas de camisa e cuecas, de pé sobre todas as camas ao redor. Certa vez, por ocasião de um desses combates noturnos, um dos lutadores caiu sobre Karl, que dormia: a primeira coisa que enxergou ao abrir os olhos foi o sangue que escorria do nariz do rapaz e que inundou toda a roupa de cama, antes que se pudesse fazer algo para evitar. Com frequência Karl passava quase todas as suas doze horas tentando obter algumas horas de sono, embora se sentisse muito atraído a participar dos divertimentos dos demais; entretanto, parecia lhe que todos os outros levavam na vida alguma vantagem sobre ele, uma vantagem que ele teria de compensar trabalhando com mais afino e com alguma disposição à renúncia. Embora o sono fosse para ele algo muito importante, principalmente por causa do trabalho, ele não se lamentava nem com a cozinheira-mor, nem com Therese sobre a situação no dormitório, pois em primeiro lugar *grosso modo* todos os rapazes aguentavam firme sem reclamar seriamente e, em segundo lugar, o tormento no dormitório era uma parte necessária de seu trabalho de ascensorista, trabalho esse que ele aceitara agradecido das mãos da cozinheira-mor (KAFKA, 2003, p.83-84).

Chama atenção o fato de que o tormento no dormitório seja parte do trabalho de ascensorista, que implicaria em não dormir. É possível novamente a relação metafórica dos ascensoristas com a situação pessoal de Kafka com a escrita noturna e com seu incômodo com os barulhos na casa da família. De qualquer maneira, ambas demonstram como, na sociedade do capital, a vida dos indivíduos gira em torno do trabalho abstrato, de maneira que as horas de

descanso, lazer, criação são configuradas pelo trabalho, como sua continuidade. Vejamos como isso é retratado em outras obras.

A infinidade de quartos em casas decrepitas descrita no sonho também lembra muito a descrição do subúrbio onde fica o tribunal, no qual Joseph K. entra para seu primeiro inquérito, num domingo. Para encontrar o tribunal, ele tem que passar por cinco andares com muitos quartos onde pessoas pobres vivem e em todos os quartos, assim como no sonho, há pessoas deitadas em camas.

Em todos os quartos as camas continuavam sendo usadas, nelas estavam deitados doentes, pessoas que ainda dormiam ou outras estendidas com a roupa do corpo. Nos apartamentos cujas portas estavam fechadas, K. batia e perguntava se ali morava um carpinteiro de nome Lanz. A maioria das vezes uma mulher abria, ouvia a pergunta e se voltava para alguém que, no quarto, se erguia na cama (KAFKA, 1997, p.26-27).

Há muitas obras de Kafka que também dão importância à cama, como *O Veredicto (Das Urteil)*, *Um Médico Rural (Ein Landarzt)*, *O Castelo* e *O Casal (Das Ehepaar)*, mas, de fato, muitos personagens estão na cama em *O Processo*. O próprio Joseph K. é surpreendido pelos policiais que vêm lhe dar a notícia de que está sendo acusado em sua cama, logo que acorda. O advogado de Joseph K. recebe-o na cama, todas as vezes em que ele vai visitá-lo, e o quarto do pintor Titorelli, a quem o protagonista procura em nome do industrial para ajudá-lo com seu processo, tem duas portas:

K., um pouco consolado com essa explicação, olhou em volta para descobrir a segunda porta. O pintor percebeu e disse:

— Ela está atrás do senhor, tive de obstruí-la com a cama.

K. viu então a pequena porta na parede.

— Na verdade, tudo aqui é pequeno demais para um ateliê — disse o pintor, como se quisesse se antecipar a uma reprovação de K. — Tive de me instalar como deus.

Naturalmente, a cama em frente da porta está num lugar muito ruim. O juiz que agora estou pintando, por exemplo, vem sempre pela porta junto à cama, dei-lhe inclusive uma chave dessa porta para que ele, mesmo que eu não esteja em casa, possa me esperar aqui no ateliê. Ele, no entanto, chega em geral de manhã bem cedo, enquanto estou dormindo. Evidentemente sou arrancado do sono mais profundo, sempre que a porta junto à cama se abre. O senhor perderia todo o respeito pelos juizes, se ouvisse as imprecações com que eu recebo quando ele sobe na minha cama de manhã cedo. É evidente que eu poderia tirar-lhe a chave, mas com isso as coisas só iriam piorar. Aqui é possível arrancar todas as portas dos gonzos com o mínimo esforço (KAFKA, 1997, p.100-101).

Novamente, não há a preocupação com aquele que dorme e Titorelli é arrancado da cama pelo juiz. Quando Joseph K. vai embora e o pintor sugere que ele saia do ateliê por essa

porta, para não ser “perturbado” pelas três meninas⁵⁷ que estão à espreita na outra, ele descobre que ela dá acesso ao corredor dos cartórios do tribunal. O próprio ateliê faz parte dos cartórios, colocado à disposição de Titorelli pelo tribunal, apesar de, antes de se dirigir a esse encontro, o narrador ter afirmado que a casa do pintor ficava em um subúrbio, em uma “direção completamente oposta àquela em que se encontravam os cartórios do tribunal” (KAFKA, 2005, p.90).⁵⁸

Em *O Castelo*, o prefeito da aldeia recebe K. em sua cama, assim como um dos altos funcionários, que é acordado por K. Quando esse entra em seu quarto na pensão e aquele começa a dar importantes explicações sobre o funcionamento do castelo a K., ele ironicamente adormece pelo cansaço, perdendo as poucas chances que teria de conseguir entender melhor aquele mecanismo. A recorrência nos romances de lugares privados que são invadidos ou ligados a lugares públicos, desde o quarto de Joseph K (e também o de Karl Rossmann e K.), passando pelo banco onde trabalha e os lugares em que estão instalados o tribunal e seus cartórios, e ainda os encontros que têm lugar em camas, inclusive impedindo o sono de quem está deitado⁵⁹, apontam para o domínio da intimidade realizado pelas instituições como estado e justiça, maquinarias que funcionam em nome do controle exercido sobre o sujeito pela totalidade social imposta, que não só o escraviza pela força de trabalho, mas também pelos momentos de lazer e pelo controle quase absoluto de sua subjetividade, através de mecanismos psíquicos e, portanto, através dos sonhos. Se o escritor utiliza os próprios sonhos como procedimentos para suas criações não significa que seja um sonhador, mas que aqueles, também deformados pela realidade social, são utilizados na reflexão e criação de obras que carregam essa potência de crítica. Como apontou Günther Anders (2009), Kafka é um fabulador realista.

A maneira fria e neutra com que Kafka registra acontecimentos terríficos como se fossem as coisas mais normais do mundo é a mesma, nas obras e nos cadernos. Um clássico exemplo é a anotação sobre a guerra: “02-08-1914. A Alemanha declarou guerra à Rússia. – À

⁵⁷ Como escreve Elizabeth Boa (2011), a perturbação que as três meninas causam em Joseph K. está relacionada ao seu próprio desejo. O tema da prostituição infantil causada pela miséria é trazido para o romance, de maneira que as meninas se comportam da maneira como são vistas, ou seja, como objetos sexuais, e o protagonista se sente perturbado entre a moral e o desejo pelas meninas. Essa culpa é endereçada então a elas, consideradas corruptas pelo respeitável Joseph K.

⁵⁸ Sobre isso, Márcio Seligman Silva escreve: “Como em nosso inconsciente, também na arquitetura e nas cidades kafkianas não existe tempo nem espaço lineares. Tudo pode estar ao mesmo tempo no mesmo lugar” (2013, p. 277).

⁵⁹ Essa proliferação de personagens (em quartos e camas) que têm sua intimidade invadida é também recriação da situação pessoal de Kafka, cujo quarto ficava entre o quarto dos pais e a sala de estar. Isso se tornou tema para diversas narrativas e entradas nos cadernos.

tarde, natação” (2014, p.332). A pequena sentença carrega um procedimento que perpassa todas as narrativas, no que diz respeito à forma (aparência), contida e objetiva, e também ao conteúdo (essência), relacionando uma experiência individual à história mundial - achatadas pela escrita, e nesse movimento, gerando imagens tão potentes: como esquecer o pai deitado sobre o mapa-múndi em *Carta ao Pai*⁶⁰?

Rosenfeld (1969) afirma que o normal, na obra de Kafka, torna-se estranho e o estranho é apresentado como normal. Segundo o crítico, Kafka descreve a realidade, a nossa realidade, com o olhar de quem estivesse despertando – o sentimento de estranhamento em face do mundo, característico deste momento de transição entre sono e lucidez – e por isso suas obras nos abrem os olhos e um acesso novo e mais profundo à realidade.

É nesse sentido que Kafka se torna precursor da vanguarda surrealista, como apontam críticos como Anatol Rosenfeld (1969) e Michael Löwy (2005), André Breton (1973), entre outros. O sonho e o despertar seriam momentos de um possível rompimento com a sociedade moderna, atravessada pelo fetiche das mercadorias e pelo sofrimento daí proveniente. As formas de violência da nossa sociabilidade poderiam ser desmascaradas através de um pensamento que articulasse aparência e essência – imagens dialéticas. Os procedimentos de Kafka de anotar seus sonhos e transformá-los em literatura e fazer com que os personagens de suas obras também despertem em situações *deslucadas*⁶¹ fazem dele precursor surrealista e crítico radical da totalidade social: “Quando certa manhã Gregor Samsa **acordou** de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (2019, p.7). Podemos observar outros momentos do despertar também em:

[...] Porém não permanece tranquilo; como de costume, também desta vez tem um **sono** sem sonhos, mas muito **intranquilo**. Inúmeras vezes, durante a noite, se sobressalta com a ilusão de que alguém bate à porta. Sabe sem dúvida que ninguém bate, pois quem iria à noite bater à porta — justamente na sua, a de um solteirão solitário? Mas, por mais que tenha consciência disso, **acorda assustado** sem cessar e por um momento olha tenso para a porta, a boca aberta, os olhos arregalados e os tufo de cabelo sacudindo sobre a fronte úmida.

Tenta contar quantas vezes é **despertado**, mas, aturdido com as cifras monstruosas que resultam desse cômputo, cai outra vez no sono. Supõe saber de onde vêm as batidas, não são da porta, mas de outra parte qualquer; porém,

⁶⁰ Discutiremos essa imagem mais adiante.

⁶¹ “A fisionomia do mundo kafkiano parece deslucada. Mas Kafka deslucou a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco, para tornar visível sua loucura. Manipula, contudo, essa aparência louca como algo muito normal e, com isso, descreve até mesmo o fato louco de que o mundo louco seja considerado normal” (Günther Anders, 2007, p.15).

na atrapalhação do sono, não consegue se lembrar em que se baseiam suas suposições. Sabe somente que muitas batidas, pequenas e repulsivas, se juntam, antes da batida grande e poderosa. Suportaria toda a repugnância dos pequenos golpes se pudesse evitar essa batida, mas por algum motivo é tarde demais, neste caso não pode intervir, é uma parada perdida, não tem nem mesmo palavras, a boca só se abre para um bocejo mudo; furioso com isso afunda o rosto nos travesseiros. E assim passa a noite.

De manhã é **despertado** pelas batidas da empregada na porta de entrada; com um suspiro de alívio acolhe os golpes suaves, de cuja imperceptibilidade ele sempre se queixou; quando quer bradar "entre!", ouve outra pancada, vivaz apesar de fraca, mas literalmente belicosa. São as bolas debaixo da cama. Elas acordaram: será que ao contrário dele reuniram novas forças durante a noite? (KAFKA, 2002, p.41-42, grifos nossos)

Despertar numa fria manhã de outono de uma luz amarelada. **Transpor a janela** quase fechada e, ainda antes do vidro, **antes de cair, flutuar** com os braços esticados, a barriga arqueada e as pernas curvadas para trás, como as figuras na proa dos navios de tempos antigos (KAFKA, 2021, p.135, grifos nossos).

13/12/11. Cansado, não escrevi, fiquei deitado no canapé do quarto ora quente ora gelado, com as pernas doentes e tendo sonhos repugnantes. Um cão jazia sobre meu corpo com uma pata perto do meu rosto, **o que me fez acordar, ainda que, por alguns instantes, com medo de abrir os olhos e dar com ele** (KAFKA, 2021, p.157, grifos nossos).

Não podemos nos esquecer que também K., em *O Castelo*, já no início da narrativa adormece e é despertado pelo filho de um castelão, Schwarzer, que o avisa de que é indesejado naquele lugar. Todas essas passagens parecem indicar uma continuidade entre o estado de sono e de vigília. A angústia provocada pelos sonhos intranquilos dos personagens (e também do próprio Kafka) é a mesma que eles sentem quando estão acordados. Assim a escrita kafkiana borra deliberadamente a aparente barreira entre sonho e realidade para expor aquilo que está latente em ambos. Sonhar, afinal, é uma forma de ficcionalização inconsciente de si, porém quando Kafka descreve e reescreve esses sonhos, manipulando-os literariamente em suas narrativas e, portanto, nos cadernos *in-quarto*, ele acaba revelando o sentido apocalíptico da realidade através de uma narração aparentemente onírica.

Ficcionalização do eu

Vale notar o jogo que Kafka faz com a idade em certas passagens nos cadernos *in-quarto*, como a reflexão sobre a senhora Tschissik, em que escreve que as pessoas consideram que ele tenha dezoito, quando, na realidade, tem vinte e oito anos. Para além da criação de

personagens, parece haver uma ficcionalização do “eu”, como ele fazia também na escrita das cartas. Nas seis tentativas de criação de um texto sobre os problemas em sua educação, no início do primeiro caderno, modificadas ao longo das próximas páginas, seu corpo aparece como pequeno e gordo e ele afirma ter quarenta anos (quinta tentativa), quando, como dito, não poderia ter mais de vinte e oito e tinha uma constituição corpórea magra. Na sexta tentativa, se afirma como relativamente pequeno e fraco. Para além dos possíveis *alter ego* que aparecem nos romances, como Gregor Samsa, Karl Hossmann (e o estudante), Joseph K. e K., aqui também temos um personagem Kafka. Há a presença de dados biográficos, mas a narrativa vai sendo ficcionalizada, não só pelas mudanças em relação ao corpo, mas também pelo número de tentativas de criação, que demonstra o trabalho com o texto, em detrimento de uma mera reflexão autobiográfica.

O trecho em que este eu afirma ter quarenta anos não deixa de ser irônico pela coincidência com a futura situação do autor: “Talvez minha juventude tenha sido muito breve para isso, e então louvo sua brevidade ainda agora, em meus quarenta anos, a plenos pulmões” (2019, p.36). Kafka de fato morreu aos quarenta, vítima de tuberculose.

No segundo caderno, há a entrada “O pequeno habitante das ruínas” (*Der kleine Ruinenbewohner*) e as notas dos cadernos nos informam que se trata justamente de um provável título para esses fragmentos. Esse título expõe, de maneira generalizada, o fio que perpassa toda a obra kafkiana e é impossível não relacioná-lo aos estudos que Benjamin empreendeu sobre a modernidade. Há um laço entre esses dois autores que vai desde o judaísmo conturbado vivenciado por eles até “as afinidades eletivas”, o modo fragmentado com que pensavam o mundo, sem deixar de tocar na totalidade que o compõe. Esses encontros já foram discutidos por muitos pesquisadores, como Hannah Arendt, Jeanne Marie Gagnebin, Tomaz Amorim, entre outros, mas continuam a surpreender o leitor, auxiliando-o a fazer pontes com o hoje. Kafka e Benjamin parecem enxergar no e através do fracasso, reflexões para, quem sabe, outras possíveis formas de viver.

O tema da narrativa é semelhante ao de *Carta ao Pai* (que só seria escrita em 1919), a montagem de argumentos que indicam como sua educação o prejudicou, não só por parte dos pais, mas de muitas outras pessoas, que ele enumera, inclusive “passantes andando lentamente, em suma, essa censura serpenteia como um punhal pela sociedade” (2019, p.32). A janela, elemento presente em quase todas as obras de Kafka, aparece também neste texto, e dela pode-se ver o rio, que será parte integrante da sentença em *O Veredicto*.

Mas, indo além disso, talvez eu mesmo, que agora coloquei a pena de lado para abrir a janela, seja o melhor ajudante de meus agressores. É que me

subestimo, e isso já significa uma superestimação dos outros, mas, além disso, ainda os superestimo e, sem considerar isso, ainda me prejudico diretamente. Se me sobrevém o gosto por censuras, olho pela janela. Quem negará que os pescadores estão ali sentados em seus barcos como estudantes que foram levados da escola para o rio; bem, sua quietude é com frequência incompreensível como aquela das moscas nas vidraças (2019, p.37).

A narrativa *O Veredicto* inicia-se de modo semelhante com o fragmento, ainda que o autor use a terceira pessoa para descrever que Georg Bendemann havia acabado de terminar uma carta ao seu amigo “e depois, o cotovelo apoiado sobre a escrivaninha, olhou da janela para o rio, para a ponte e para as colinas da outra margem, com o seu verde sem vigor” (Kafka, 2017, p.9). Entre as reflexões em torno das censuras impostas pela sociedade a esse sujeito, o eu do texto descreve a janela como elemento de fuga, de interrupção dos pensamentos que o afligem. Na maior parte das narrativas que compõem seu primeiro livro, *Contemplação* (Crianças na rua principal, O comerciante, O Caminho para casa, Ser Infeliz, Olhar distraído para fora e A janela da rua), a janela aparece com o mesmo propósito, representando se não uma saída, ao menos instantes de contemplação que interromperiam momentos de aflição dos personagens, assim como no trecho acima de *O Veredicto* e também em *A Metamorfose*:

Freqüentemente passava noites inteiras deitado ali, sem dormir um instante, apenas arranhando o couro durante horas. Ou então não fugia ao grande esforço de empurrar uma cadeira até a janela, para depois rastejar rumo ao peitoril e, escorado na cadeira, inclinar-se sobre a janela — evidentemente em nome de alguma lembrança do sentimento de liberdade que outrora lhe dava olhar pela janela. (KAFKA, 2019, p.44)

Ainda mais interessante é o modo como a janela é bloqueada em *O mundo urbano (Die städtische Welt)*, narrativa escrita entre fevereiro e março de 1911, no segundo caderno. Aqui temos um narrador em terceira pessoa, que descreve uma situação entre o estudante Oskar M. e seu pai, um homem bastante rígido com o filho, assim como aquele em *O Veredicto*. Oskar chega em casa (depois de refletir por algum tempo enquanto caminhava numa tarde de inverno e não sem parar numa praça vazia) querendo contar uma ideia nova que teve ao pai, que o recebe, sentado na mesa, de maneira extremamente hostil, antes mesmo que Oskar abra a boca. Então o narrador nos informa de que “[...] o pai gritou, e se levantou, cobrindo uma janela com o corpo” (2021, p.47). A possibilidade de fuga é impedida, e é impressionante a relação entre essa imagem e a famosa imagem do pai em *Carta ao Pai*.

Às vezes imagino um mapa-múndi aberto e você estendido transversalmente sobre ele. Para mim, então é como se entrassem em considerações apenas as regiões em que você não cobre ou que não estão ao seu alcance. De acordo com a imagem que tenho do seu tamanho, essas regiões não são muitas nem muito consoladoras [...] (KAFKA, 1997, p.68).

Além do descrédito do pai em relação ao filho e da presença de um amigo engenheiro na narrativa, que lembram o pai e o amigo de Georg Bendemann em *O Veredicto*, a circunstância de que Oskar vai tirar o amigo da cama para auxiliá-lo na conversa com o pai, acontece em muitas narrativas kafkianas. Há ainda o fato de o amigo de Oskar reclamar do trabalho, já que teve que trabalhar a noite toda, queixa bastante registrada por Kafka nos cadernos *in-quarto*. Na nota de 23 de setembro de 1912, no sexto caderno, escrita exatamente após a conclusão de *O Veredicto*, o próprio escritor, ao analisar seu processo de escrita, comenta a semelhança entre *O mundo urbano* e aquela narrativa.

[...] Muitos sentimentos envolvidos na escrita: por exemplo, a alegria de ter algo belo para a *Arkadia* de Max, pensamentos sobre Freud, é claro, sobre *Arnold Beer* em certa passagem, sobre Wassermann em outra, sobre “Die Riesin” [A gigante], de Werfel, em outra ainda (esfacelar-se), e naturalmente sobre meu “O mundo urbano” (2021, p. 259-6).

Essa ficcionalização de si é observada pelo próprio Kafka, na análise que escreve na primeira página do sétimo caderno a respeito de *O Veredicto*:

11/2/13

Aproveito a revisão das provas do “Veredicto” para registrar todas as relações que me ficaram claras na história, enquanto as tenho presentes. Isso é necessário porque a história saiu de mim como num verdadeiro parto, coberta de sujeira e mucosidade, e só eu tenho a mão capaz de alcançar o corpo e a vontade de fazê-lo: O amigo é o elo entre pai e filho, seu grande ponto em comum. Sentado sozinho à sua janela, Georg remexe voluptuosamente esse vínculo, acredita ter o pai dentro de si e, a não ser por um estado meditativo fugaz e tristonho, julga estar tudo em paz. O desenrolar da história, porém, mostra como o pai emerge desse ponto em comum — o amigo — e se ergue em oposição a Georg, fortalecido, entre outras coisas, por vínculos menores entre eles, tais como o amor e o apego à mãe, a memória fiel a ela e os clientes, que, de início, fora o pai, afinal, a conquistar para a loja. Georg não tem nada; a noiva, que, na história, só vive graças à relação dele com o amigo, ou seja, com o ponto em comum, e que, como o casamento ainda não aconteceu, não pode inserir-se nos laços de sangue entre pai e filho, é facilmente rechaçada pelo primeiro. O que pai e filho têm em comum acumula-se por inteiro do lado do pai, Georg sente esse ponto em comum apenas como algo estranho, que se tornou autônomo, ao qual ele jamais proporcionou proteção suficiente, exposto a revoluções russas; é somente porque ele próprio não tem mais nada, a não ser o olhar que dirige ao pai, que o veredicto, vedando inteiramente seu acesso a este, exerce efeito tão poderoso sobre Georg. “Georg” tem o mesmo número de letras de “Franz”. Em “Bendemann”, “mann” visa tão somente a proporcionar força adicional a esse “Bende” ante todas as possibilidades ainda desconhecidas da história. “Bende”, no entanto, tem o mesmo número de letras de “Kafka”, e a vogal “e” repete-se em posição idêntica à do “a” em “Kafka”. “Frieda” tem tantas letras quanto “Felice” e a mesma inicial; “Brandenfeld” tem a mesma inicial de “Bauer” [camponês], e o significado de “Feld” [campo] guarda também alguma relação com esse sobrenome. É possível que até mesmo a lembrança de Berlim não tenha deixado de exercer alguma influência aí, e talvez a Marca de Brandemburgo tenha influenciado a escolha (KAFKA, 2021, p.288).

Essa anotação é das mais importantes nos cadernos, pois contém muitos elementos que estão sendo aqui discutidos. Primeiro, revela que a escrita de *O Verdicto* foi considerada pelo próprio Kafka como marco de seu nascimento como escritor; além disso, aparece aqui o Kafka crítico literário, observando os pontos altos da narrativa; finalmente é o próprio escritor/crítico a observar a ficcionalização do eu operada em sua escrita enquanto procedimento literário. Procedimento este, entretanto, que não objetiva criar uma narrativa de si, mas transformar os dados biográficos em material narrativo que revele, a partir do particular, questões sociais que perpassam cada subjetividade, como a relação patriarcal entre pai e filho (a). Corroborando com a ideia, Reiner Stach escreve:

“Você é visível demais”, Kafka censurou Brod, uma vez – uma projeção emblemática de seu próprio conflito interno, que, ao contrário do que os outros imaginavam, não se baseava apenas em timidez. Eram seus próprios textos que traziam à tona, inevitavelmente, aquela ambiguidade. Pois, por um lado Kafka seguia uma consciência cada vez mais acentuada da forma, que só aceitava o necessário, o imprescindível, o fechado-em-si-mesmo, e evitava qualquer truque ou “construção” improvisada, assim como o êxtase verbal dos expressionistas. Por outro lado, seus textos eram “intimidades”, estavam enraizados nas suas profundidades psicológicas, refletiam experiências que ele não teria conseguido formular com tanta consciência e radicalidade nas cartas, conversas, e talvez no diálogo consigo mesmo. A forma era voltada para fora, o conteúdo para dentro. No fundo, era só um empecilho que tornava difícil enviar um pedido de casamento quanto oferecer uma criação literária à venda: era como se ele aparecesse em uma reunião de pessoas desconhecidas, e lá, depois de fazer uma perfeita reverência, revelasse seus sonhos (STACH, 2022, p.387).

De fato, muitas entradas dos primeiros cadernos parecem ter sido relidas e incorporadas pelo autor na *Carta ao Pai*, escrita em 1919. É o caso, por exemplo, das entradas em que o escritor descreve a maneira com que Hermann Kafka tratava seus amigos.

A fim de não o esquecer, para o caso de meu pai me chamar outra vez de mau filho, anoto que ele chamou Max de *meschuggenen ritoch* (do lídiche “cabeça quente doido”) diante de alguns parentes, sem motivo especial, seja para simplesmente me oprimir, seja para supostamente me salvar, e que ontem, quando Löwy estava em meu quarto, ele falou com irônicas sacudidas do corpo e contrações da boca sobre pessoas estranhas que são admitidas no apartamento, sobre o que poderia haver de interessante numa pessoa estranha, sobre por que alguém trava relações tão inúteis etc. – Não deveria ter escrito isso, no entanto, pois o escrevi realmente com ódio de meu pai, ódio ao qual, porém, ele não deu hoje qualquer ensejo e que, pelo menos quanto a Löwy, é desproporcionalmente grande em comparação ao que registrei como expressões de meu pai, ódio que ainda aumenta pelo fato de não conseguir me lembrar do que havia de propriamente malvado no comportamento de meu pai ontem (2019, p.181-182).

Löwy – meu pai sobre ele: quem vai para a cama com cães acorda com pulgas. Não pude me segurar e disse algo descontrolado. A isso, meu pai, de modo

especialmente tranquilo (porém após uma grande pausa preenchida com outra coisa): “Sabes que não devo me perturbar e preciso ser poupado. E ainda me vens com tais assuntos. Estou farto de perturbações, completamente farto. Portanto me deixe em paz com essas conversas”. Eu digo: “Esforço-me por me conter” e sinto em meu pai, como sempre em tais momentos extremos, a existência de uma sabedoria da qual só consigo apanhar um sopro (2019, p.189).

Na carta, a situação é retratada de maneira muito semelhante e o narrador salienta que se lembra principalmente dos xingamentos à Löwy, porque ele os havia anotado.

Bastava que eu tivesse um pouco de interesse por alguém — o que aliás não acontecia com frequência por causa do meu modo de ser — para que você, sem qualquer respeito pelo meu sentimento e sem consideração pelo meu julgamento, interviesse logo com insulto, calúnia e humilhação. Gente inocente, ingênua, como por exemplo o ator judeu Löwy, teve de pagar por isso. Sem conhecê-lo, você o comparou, de um modo horrível, do qual já me esqueci, com inseto daninho e, como muitas vezes em relação a pessoas que me eram caras, você automaticamente tinha à mão o ditado sobre cães e pulgas. Lembro-me aqui em particular do ator, porque anotei as coisas que então você disse dele para mim, com uma observação: “É assim que meu pai fala sobre o meu amigo (que absolutamente não conhece) só porque ele é meu amigo. Poderei sempre retrucar isso quando me recriminar por falta de amor e de gratidão filial”. Para mim, sempre foi incompreensível sua total falta de sensibilidade em relação à dor e à vergonha que podia me infligir com palavras e juízos: era como se você não tivesse a menor noção da sua força (*Carta ao Pai*, 1997, p.17-18).

Muito se discute sobre a *Carta ao Pai*, já que ela originalmente foi escrita com o intuito de ser enviada, projeto que não se realizou, como afirma Carone (1997), provavelmente porque o escritor foi dissuadido pela mãe e pela irmã. Mais tarde, Kafka chegou a enviá-la à Milena, para que ela lesse e ainda com a intenção de enviá-la ao pai. Carone também comenta a curiosa indecisão de Max Brod sobre como inseri-la nas publicações e a opção final do editor de colocá-la entre as ficções do escritor. Trata-se, a partir da análise dos procedimentos de escrita utilizados, como o uso típico de sentenças que negam as afirmações anteriores, da linguagem cartorial, das alusões a um processo (em que um advogado vai fazer a defesa, ainda que ataque o próprio sujeito que defende), e da transformação, nas páginas finais, do próprio destinatário em personagem, de mais um projeto literário de Kafka. Por isso a carta guarda tantas semelhanças com os cadernos *in-quarto*, que contêm muitos desses procedimentos em suas páginas.

A relação com o pai é tema de muitas entradas em praticamente todos os cadernos *in-quarto* e foi amplamente discutida pela crítica psicanalítica. Contudo, tanto Anatol Rosenfeld (1969) quanto Michael Löwy (2005) afirmam que esse embate com a autoridade paterna é uma dimensão permanente da identidade do autor, não se limitando a questões psicológicas, mas

inserido num contexto histórico mais amplo: o da cultura política do Império Austro-Húngaro com seu autoritarismo paternalista, o da crítica do movimento expressionista a essa autoridade monárquica e o da geração de jovens intelectuais judeus nascidos no final do século XIX, de que Kafka era fruto e que iria romper com a geração de pais burgueses. Esse conflito, claro, é exacerbado pelo autoritarismo de Hermann e sua falta de interesse pela literatura do filho. O que vai se desenvolver então, na literatura kafkiana, é uma recusa de toda autoridade patriarcal, que está no cerne da totalidade social moderna.

Diversas análises psicanalíticas e marxistas das obras kafkianas observaram que a família e principalmente a figura do pai representam essa ordem simbólica falocêntrica ou patriarcal, que estrutura o social e determina comportamentos. Para Benjamin (1996), os únicos personagens que escapam a essa norma de comportamento e para os quais resta alguma esperança são os ajudantes que aparecem nas obras, como o vigarista desmascarado em *Contemplação*, os ajudantes de K. e o mensageiro Barnabás em *O Castelo*, o estudante em *O desaparecido ou Amerika*, os loucos que moram na cidade do sul e não se cansam nunca e as crianças, em *Crianças na rua principal*. Para Anne Fuchs (2002), Karl Rossmann tenta fugir a essa ordem, ainda que involuntariamente e, ao não se curvar diante da lei, acaba descendo cada vez mais na escala da hierarquia social, até finalmente desaparecer, como o título do romance sugere. De qualquer forma, esses *outros* que aparecem nas obras kafkianas, sejam eles animais, ajudantes, imigrantes, solteirões, híbridos ou mulheres, são temidos pelas instituições autoritárias, porque desafiam a ordem estabelecida por elas e, portanto, se tornam alvo de perseguição e ataques⁶².

As mulheres

Como pontuado por Tomaz Amorim (2018), o corpo feminino, tanto em *O Processo*, quanto em *O Castelo* surge como objeto e campo de disputa entre o herói kafkiano e as instituições que o perseguem. A posse deste corpo seria uma dupla legitimação de quem tem o poder, uma vez que este corpo também ameaça interromper a ordem estabelecida. Há duas passagens, ainda no início do primeiro caderno, que demonstram que essa questão já estava sendo pensada por Kafka em 1911. Primeiro, na preocupação em relação à irmã Elli: “Tão logo percebo de alguma forma que deixo intocadas situações ruins que, na verdade, caberia a mim sanar (por exemplo, a vida aparentemente satisfatória mas, do meu ponto de vista, infeliz de

⁶² “Como os santos em suas preces, Kafka incluía na sua atenção todas as criaturas” (BENJAMIN, 1996, p.159).

minha irmã casada), perco por um instante a sensibilidade nos músculos dos braços”. (11 de novembro de 1911, 2021, p.132) E, de forma menos sutil, no seguinte esboço:

Conta-se, e estamos dispostos a acreditar, que homens em perigo não têm qualquer respeito mesmo por mulheres desconhecidas e bonitas; jogam nas contra a parede, golpeiam-nas com a cabeça e as mãos, os joelhos e os cotovelos quando são atrapalhados por essas mulheres na fuga do teatro em chamas. Então nossas mulheres tagarelas se calam, seu falar interminável recebe verbo e ponto, as sobrancelhas se levantam de sua posição de repouso, cessa o movimento respiratório das coxas e dos quadris, na boca apenas frouxamente fechada de medo circula mais ar do que o normal e as bochechas parecem um pouco inchadas (2019, p.39).

Uma nota nos cadernos sugere que o fragmento se relacione possivelmente com um texto do escritor suíço Robert Walser, *Incêndio no teatro*, publicado em 1908 na revista *Die Schaubühne*. No entanto, é bastante nítida a semelhança entre o fragmento e a maneira como as personagens femininas como a senhorita Bürstner, Leni, Frieda, Olga e outras são retratadas ao longo dos romances: meios para se alcançar prazer ou poder. Adorno escreveu sobre a obra de Kafka que “Na suspensão [suspension] das regras da sociedade patriarcal, é desnudado o segredo dessa sociedade, o da opressão imediata e bárbara. As mulheres são reificadas como meros meios para um fim: como objetos sexuais, como conexões.” (Adorno, 1998, p.260-261) O pesquisador da escola de Frankfurt parece deixar pistas de que no cerne da reprodução do sistema social estaria a opressão das mulheres. Roswitha Scholz, na esteira do pensamento de Adorno, tem elaborado, desde os anos noventa, o que ela nomeia *crítica do valor-dissociação*. Na formação do capitalismo se constitui também o masculino e o feminino e, por conseguinte, a moderna hierarquia entre os sexos; ambos os pólos só existem na relação entre si, portanto são co-constitutivos, e é por meio dela que o trabalho e as condições para a sua reprodução no espaço doméstico configuram a modernidade. Assim também as esferas pública e privada, dialeticamente mediadas, são idealmente concebidas como masculina e feminina respectivamente e ainda que as mulheres tenham adentrado a esfera pública, com atividades capitalistas remuneradas, a dissociação destas continua, sendo agora duplamente socializadas.

O valor, o trabalho abstracto, “a lógica de poupar tempo” e o mercado, que funcionam segundo o ponto de vista da rentabilidade, da concorrência e do lucro, precisam do seu Outro, o “trabalho doméstico”, no caso do qual se trata de gastar tempo, e das mulheres, às quais são atribuídas qualidades opostas às dos homens. A construção da masculinidade e da feminilidade em sentido moderno e a constituição do trabalho abstracto e do “trabalho doméstico” condicionam-se assim necessariamente uma à outra (SCHOLZ, 2000, p.19).

Assim, na lógica monstruosa do “moderno patriarcal produtor de mercadorias”, conforme Scholz, o que aparece como desejo e atribuições do feminino são, na verdade, parte

do fetiche das mercadorias, que submete as mulheres ao “desperdício de tempo” com a reprodução, o cuidado da casa e dos filhos, a distribuição de amor, enquanto que aos homens cabe a produção, o tempo despendido com o trabalho concreto e abstrato. A luta das mulheres para a inserção no mercado de trabalho, ainda que seja legítima, acabou sendo parte do fetiche, contraditoriamente colocando-nos agora duplamente socializadas, já que além da reprodução, inserimo-nos também na produção. O que a crítica do valor-dissociação aponta é que para uma discussão profunda e emancipadora do feminismo, assim como das discussões em torno da negritude e do *queer*, é necessário não deixar de fora a relação com o fetiche das mercadorias, ou seja, com as categorias que alicerçam a totalidade social capitalista.

Algumas portas mais adiante duas mulheres assomaram no corredor e, limpando as mãos nos aventais, olharam na direção de Delamarche e Robinson, parecendo estar falando deles. Uma garota muito jovem, com uma cabeleira loira reluzente, saiu de uma das portas e insinuou-se por entre as duas mulheres, enganchando-se nos seus braços.

— São umas mulheres nojentas — disse Delamarche em voz baixa, mas pelo visto somente em consideração a Brunelda, que dormia —, qualquer dia desses, vou denunciá-las à polícia e assim vão me deixar em paz por muitos e muitos anos. Não olhe para lá — sussurrou ele para Karl, que não vira nada de mal em ficar olhando para as mulheres, já que de qualquer forma tinham de esperar no corredor pelo despertar de Brunelda.

Karl balançou a cabeça irritado, como quem diz que não tem de aceitar advertências da parte de Delamarche e, para demonstrá-lo de maneira ainda mais clara, pretendia ir em direção a elas, quando Robinson o deteve com as palavras: “Rossman, cuidado!”, agarrando-o pela manga; e Delamarche, já irritado com Karl, ficou tão furioso com uma sonora gargalhada da garota que, com um grande impulso e agitando braços e pernas, correu em direção às mulheres, que sumiram, como que varridas pelo vento, cada uma pela sua porta.

— É assim que muitas vezes tenho de limpar os corredores por aqui — disse Delamarche, ao retornar a passo lento; nesse momento, lembrou-se da oposição feita por Karl e disse: — Mas de você eu espero um comportamento bem diferente, senão pode se dar mal comigo (KAFKA, 2003, p.120).

A passagem acima é apenas uma demonstração das inúmeras vezes em que as mulheres são rebaixadas por personagens e narradores kafkianos. Em *Na Colônia Penal*, o oficial responsável pela máquina que escreve a sentença nos corpos dos condenados acusa as damas acompanhantes do comandante de dissuadi-lo sobre o uso da máquina, sugerindo ao explorador que, caso ele se demonstrasse a favor da utilização do aparelho, ele também seria impedido de se posicionar, já que o balcão estaria tomado por elas e “uma mão de mulher tapa a sua boca” (2017, p.53). Em *Na Galeria*, a física bailarina equestre é apenas um pião no jogo que os personagens masculinos jogam. Como brilhantemente argumenta Elizabeth Boa, e que tantos críticos da narrativa deixaram passar, entre eles Modesto Carone, ainda que o jovem espectador bradasse o Basta! para a situação de opressão observada (a da bailarina e a de todos nós), ele o

faria para ser o herói que salva a jovem indefesa, demonstrando também sua força masculina para outro homem, o mestre de cerimônias, que com seu chicote, dominava também sexualmente a bailarina. Como não houve o basta, o jovem chora, atitude considerada tipicamente feminina. Em qualquer saída, a bailarina continua oprimida, vista pelos personagens e pelo narrador como vítima sofredora ou boneca mimada: apesar da narrativa girar em torno dela, é-lhe vedada qualquer ação.

Em umas das últimas narrativas de Kafka, *Uma mulher pequena (Eine kleine Frau)*, está em cena um narrador *à la* Bentinho em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis: o narrador masculino argumenta sagazmente, por meio de linguagem jurídica, como a personagem feminina, através de sua “astúcia” o inferioriza, persegue e sente muita raiva dele. Esse narrador começa a argumentação de maneira muito polida e moderada, utilizando argumentos bastante “civilizados” e perspicazes, porém aos poucos suas verdadeiras intenções vão sendo desveladas.

Mas a decisão propriamente dita – por que a nomeio com uma palavra tão forte? Se um dia – de certo não amanhã, nem depois de amanhã, provavelmente nunca – acontecer que o público se ocupe da questão (para a qual, como sempre repetirei, ele é incompetente), não sairei ileso do processo, mas sem dúvida será levado em conta o fato de que não sou um desconhecido, que vivo à luz pública desde sempre, confiante e digno de confiança e que, por isso, essa mulherzinha doente, recém-aportada a minha vida, a quem, diga-se de passagem, um outro que não eu talvez tivesse há muito identificado como um carrapicho e esmagado debaixo da bota, sem fazer ruído para ninguém – que esta mulher, no pior dos casos, só poderia acrescentar um pequeno e desagradável garrancho ao diploma no qual o público há bastante tempo me declara um respeitável membro seu. Este é o estado atual das coisas – pouco tendente, portanto, a me intranquilizar (KAFKA, 2020, p.21).

Trata-se do olhar do narrador sobre essa mulher e aquilo que aponta, revela-se como o que ele sente em relação a ela. Um sujeito neurótico, atravessado pelo “moderno patriarcado produtor de mercadorias”, que a tudo classifica, hierarquiza e como discute Roswitha Scholz, revela em seu julgamento a dissociação do feminino, a mulher sendo vista como sujeito para a reprodução, inferior ao homem que produz valor. Tanto é assim, que a diminuição da personagem feminina pelo narrador atravessa toda a narrativa e o próprio título - *Uma mulher pequena* – procedimento narrativo que revela a relação social conflituosa e patriarcal. O procedimento de criação literária desse tipo de narrador kafkiano foi identificado por Roberto Schwarz em seu ensaio sobre Odradek, “*A tribulação de um pai de família*” (2008)⁶³. O

⁶³ Segundo Walter Benjamin, Bertold Brecht já havia reconhecido essa marca: “[...] A perspectiva de Kafka é a do homem que foi atropelado. Odradek é exemplar: Brecht interpreta “A preocupação do pai de família” como a do provedor. As coisas necessariamente vão mal para o pequeno burguês” (BENJAMIN, 2010, p.9).

vocabulário burguês transmissor dos “bons costumes” também aparece em narrativas como *Carta ao Pai* e *Um cruzamento*, e o narrador poderia ser o mesmo: “Naturalmente é urbano demais para desejar a morte a um ser que não faz mal a ninguém [...] mas a urbanidade não impede que a existência de um tal ser lhe doa. Respeitável por todos os títulos, o pai de família é partidário inconfessado da destruição” (SCHWARZ, 2008, p.28) Aqui evidencia-se também que nem todos os narradores de Kafka são inscientes (CARONE, 2011), ou seja, sabem tão pouco ou nada como os personagens, como acontece em *A Metamorfose* ou *O Processo*: muitos deles tentam a qualquer custo manipular a leitura, cabendo ao leitor/leitora andar por essas terras com toda a desconfiança. Em *Durante a Construção da Muralha da China (Beim Bau der chinesischen Mauer)*, o narrador é um cidadão educado, moderadamente questionador, mas longe de ser um cidadão radical; seu modo de narrar espera a compreensão de um ouvinte com a mesma opinião. Há um desafio subterrâneo para que o leitor/leitora possa reconhecer a ironia, livrando-se do papel de receptor(a) passivo(a).

Entre as muitas e diferentes mulheres que aparecem na obra de Kafka, há a presença da “cigana”, que ocupava essa dupla condição inferiorizada. Nos papéis avulsos (*Konvolut*) de 1920, a personagem aparece em dois trechos muito semelhantes, nas tentativas literárias do escritor. Reproduzo aqui os trechos traduzidos por Gabriel A. Guimarães, que teve o cuidado e o intuito de manter os textos da maneira como Kafka os escreveu, inclusive com as rasuras e orações interminadas, ou seja, como *rascunho*, palavra que define bem a literatura kafkiana, o que o autor brasileiro inclusive discute em sua tese⁶⁴.

[...] Então ~~esbarra~~ encontra na porta uma jovem mulher, de tipo cigano, ela está descalça, tem uma saia vermelha com estampa branca, uma blusa branca, no estilo de uma camisa, descuidadamente aberta na frente e cabelos castanhos selvagemmente entrelaçados. “Quem é você?”, ele exclama, na voz ainda a excitação por conta das crianças. “Sua mulher Emilie”, diz baixo e deita-se lentamente sobre seu peito. Ele se cala e ausculta a batida do coração dela (KAFKA *apud* GUIMARÃES, 2021, p.105).

~~Sobre o altar está um~~ Uma jovem mulher, de tipo cigano, ajeita em frente do altar um leito macio de cobertores e edredons de pena. Ela está descalça, tem uma saia vermelha com estampa branca, uma blusa branca no estilo de uma camisa descuidadamente aberta na frente e cabelos castanhos selvagemmente entrançados. Sobre o altar há uma bacia, Seja (KAFKA *apud* GUIMARÃES, 2021, p.105)

⁶⁴ Cf. GUIMARÃES, Gabriel A. Contradição: Uma versão comentada do *Konvolut* 1920 de Kafka. Tese (Doutorado) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.

O primeiro rascunho é sobre um sacerdote que sai à porta da igreja por causa do barulho das crianças brincando lá fora e encontra essa mulher. O segundo se passa dentro da igreja. Como escreve Silvia Federici em seu livro *Calibã e a Bruxa* (2021), as mulheres, durante a Inquisição e ao longo de todo o processo de desenvolvimento do capitalismo, foram consideradas como perigosas, seres subversivos que ameaçavam o poder da igreja e posteriormente de outras instituições, porque além de terem sido protagonistas de muitos motins revolucionários, haviam desenvolvido um conhecimento sobre seus corpos, determinando quando e se ficariam grávidas.

A criminalização do controle das mulheres sobre a procriação é um fenômeno cuja importância não pode deixar de ser enfatizada, tanto do ponto de vista de seus efeitos sobre as mulheres, quanto por suas consequências na organização capitalista do trabalho. Está bem documentado que, durante a Idade Média, as mulheres haviam contado com muitos métodos contraceptivos, que consistiam basicamente em ervas transformadas em poções e “pessários” (supositórios vaginais) usados para estimular a menstruação, para provocar um aborto ou para criar uma condição de esterilidade. [...] A criminalização da contracepção expropriou as mulheres desse saber, que havia sido transmitido de geração a geração, proporcionando-lhes certa autonomia em relação ao nascimento dos filhos. [...] Aqui, quero apenas ressaltar que, ao negar as mulheres o controle sobre seus corpos, o Estado privou-as da condição fundamental de sua integridade física e psicológica, degradando a maternidade a condição de trabalho forçado, além de confinar as mulheres a atividade reprodutiva de um modo desconhecido por sociedades anteriores (FEDERICI, 2021, p. 181-182).

Esse projeto de maternidade compulsória para criar força de trabalho no capitalismo nascente, destinada à acumulação de capital, era composto por diversas estratégias de coerção, que iam do incentivo financeiro ao casamento até o confinamento das mulheres ao espaço doméstico. A criação desses ideais de família foi tão fortemente e violentamente difundida e está tão estruturalmente associada ao desenvolvimento do capitalismo que, em momentos de crise econômica e social, como a que vivemos agora, não apenas no Brasil, mas no mundo (com suas particularidades), somos obrigados a conviver, além das coerções inconscientes do dia a dia, com a menção declarada à famigerada família tradicional.

O próprio Kafka, como vimos, sentiu-se diversas vezes encurralado e perdido diante de sua decisão de não se tornar marido e pai, de não transmitir o legado de nossa miséria, como diria o finado Brás Cubas. Essa discussão está presente em muitas entradas dos cadernos e também das obras e não apenas em relação à sua própria condição, mas a de tantos outros e outras. Há uma narrativa em *O Desaparecido ou Amerika* que revela muito sobre a condição das mulheres enquanto mães e trabalhadoras. Trata-se da história que Therese, datilógrafa e secretária da cozinheira mor do Hotel Occidental conta a Karl Hossmann

[...] Ela era filha ilegítima, seu pai, mestre de obras, tinha mandado vir da Pomerânia mãe e filha; mas como se com isso tivesse cumprido sua obrigação ou como se tivesse esperado pessoas diversas que não aquela mulher estafada e aquela criança frágil que ele tinha ido buscar no desembarque, logo depois de terem chegado, ele emigrou para o Canadá sem dar grandes explicações, não recebendo as duas abandonadas nem carta nem qualquer outra notícia, coisa que em parte não era mesmo de admirar, pois elas estavam irremediavelmente perdidas nos imensos bairros orientais de Nova York.[...] Uma vez Therese falou da morte de sua mãe, de como a mãe e ela — que devia ter cerca de cinco anos de idade à época — se puseram a vagar numa noite de inverno pelas ruas, cada qual com sua trouxa de roupa à procura de um lugar para dormir[...]Naquela ocasião a mãe estava já havia dois dias sem trabalho, não possuíam nem um vintém, haviam passado o dia a céu aberto, sem comer nadinha, e em suas trouxas carregavam consigo somente trapos inúteis que, talvez por superstição, não ousavam jogar fora. Ora, fora prometido à mãe trabalho na manhã seguinte num canteiro de obras, mas ela temia — como procurou explicar a Therese ao longo de todo o dia — não ser capaz de aproveitar a oportunidade, pois sentia-se morta de cansaço e, já pela manhã, para horror dos transeuntes, cuspira muito sangue na rua; seu único desejo era chegar a algum lugar quente e repousar. E justo naquela noite estava impossível conseguir um lugarzinho qualquer. Quando não eram mandadas embora pelos zeladores já na entrada dos prédios, nos quais ao menos teriam podido se recobrar um pouco dos efeitos da intempérie, atravessavam correndo gélidos e apertados corredores, subiam até os andares superiores, andavam em círculos nas estreitas sacadas que circundavam os pátios, batiam indiscriminadamente nas portas, ora sem falar com ninguém, ora implorando a todos os que encontravam; e por uma ou duas vezes a mãe agachou-se sem fôlego no degrau de uma escada solitária, estreitou Therese — que quase opunha resistência — contra si e beijou-a com a dolorosa pressão de seus lábios. [...] Continuaram então andando pelas ruas que iam se animando, a mãe encostada na parede, e passaram por uma ponte, onde a mãe tirou com a mão o gelo do peitoril, chegando finalmente (na época Therese aceitara o fato; hoje ela não conseguia compreender) justo àquele canteiro de obras onde haviam prometido à mãe trabalho para aquela manhã. [...] Sem se apresentar no barracão da obra como de costume, e sem perguntar a ninguém, a mãe subiu uma escada, como se já soubesse o trabalho que devia realizar. Therese estranhou, pois as ajudantes habitualmente ocupavam-se apenas de dissolver a cal, de alcançar os tijolos e de outros trabalhos simples feitos embaixo. Por isso pensava que a mãe estivesse querendo realizar algum trabalho melhor remunerado naquele dia, e lançou-lhe um sorriso sonolento. [...] Mas em seguida, caminhando, a mãe chegou até uma pequena pilha de tijolos, antes da qual terminava o corrimão e, provavelmente, também o caminho; ela não se importou com isso: andou em direção à pilha de tijolos e, dando um passo por cima deles, despencou no vazio. Muitos tijolos rolaram atrás dela e, por fim, um bom tempo depois, uma tábuca pesada se desprende de algum lugar, caindo ruidosamente sobre seu corpo. A última lembrança que Therese tinha de sua mãe era essa visão: caída, de pernas abertas, vestindo ainda a saia quadriculada que havia trazido da Pomerânia, a tábuca pesada que quase a cobria, as pessoas que acorriam de todos os lados e a voz de um homem que do alto gritava furioso algo para baixo (KAFKA, 2003, p.84-87).

A trágica história de Therese demonstra a crueldade dessa sociedade com as mulheres e Kafka escreve novamente sobre as várias maneiras pelas quais o gênero feminino é subjugado:

através da maternidade, da responsabilidade pelo cuidado com as crianças, do trabalho com menores salários e ainda pelo fato de a mãe de Therese ocupar uma posição de imigrante.

O aparecimento de uma personagem cigana nos *papéis avulsos* (*Konvolut 1920*) também demonstra a reflexão do escritor sobre a situação das mulheres em seu contexto. Descrita pelo narrador como uma mulher sensual (“descalça, tem uma saia vermelha com estampa branca, blusa branca, no estilo de uma camisa, descuidadamente aberta na frente e cabelos castanhos selvagemmente entrelaçados”), seu aparecimento colorido diante do padre na porta da igreja e depois preparando um lugar para dormir dentro da igreja é contrastante com o ambiente e poderia ser considerado pelas pessoas que frequentam o lugar como uma afronta. Roswitha Showlz, no texto *Homo Sacer e os Ciganos: O Anticiganismo – Reflexões sobre uma variante essencial e por isso esquecida do racismo moderno*, escreve sobre como os Roma e Sinti foram perseguidos, assim como os judeus, por sua vida não assimilada, considerados como um entrave para a organização e produção capitalista. A verdade é que esse quadro não mudou muito e na Europa e mesmo no Brasil, os “ciganos” continuam sendo excluídos por serem considerados como sujeitos avessos ao trabalho e ladrões ou romanticamente idealizados como sensuais, selvagens e livres, sendo ambas as visões racistas⁶⁵ segundo a autora.

A imagem da mulher sinti é construída antes de mais como sendo sexualmente sedutora e dotada de poderes de bruxaria, por contraposição à dona de casa respeitável e casta. Ao mesmo tempo, tem-se afirmado que as *ciganas* se destacam, sobretudo, como ladras. Em particular, as mulheres velhas, mas não somente essas, têm sido acusadas de possuírem dotes divinatórios, por conseguinte de bruxaria (SCHOLZ, 2007, p. 5).

Outros preconceitos recorrentes em torno das mulheres Sinti e Roma, elencados pela autora, seriam a acusação de que os ciganos teriam muitos filhos, presente na imprensa desde

⁶⁵ “Contra isto, uma crítica da dissociação-valor e do trabalho, que conte com mediações, tem de pôr em relevo o anticiganismo como variante específica do racismo, torná-lo visível como uma forma central da barbárie da Modernidade civilizada; ela tem de mostrar as crueldades que foram perpetradas contra os sinti e roma, rigorosamente para além de toda a romantização ou idealização – que já são sempre a outra face da fúria eliminatória relativamente aos *ciganos* – em vez de os associar, ainda que na forma meramente imaginária, a outros santos utópicos, e de os instrumentalizar no interesse da “cultura dominante”, tudo isto sem esquecer que uma tal crítica romantizadora do trabalho prestaria sem querer um mau serviço aos sinti e roma reais, ao afirmar os respectivos estereótipos. Os sinti e roma, ainda que discriminados, de modo nenhum são *per se* oponentes ao capitalismo, mas estão profundamente marcados por ele, tal como todos os outros; a sua posição social está condicionada precisamente pela sociedade capitalista do trabalho, na medida em que se esta, por um lado, os separa de si, colocando-os nos seus antípodas, eles constituem, por outro lado, o pressuposto desta socialização negativa, como matriz do *homo sacer par excellence*” (SCHOLZ, 2007, p.28-29).

os anos 90 e a suposição de que são as mulheres que sustentam a família, através de pequenos furtos e que os homens apoiariam e receberiam o produto ilícito que elas lhes trariam, o que demonstra que o anticiganismo é determinado por um critério específico associado ao gênero. Como sintetiza Scholz, “na gestão dos estereótipos correntes, a cigana representa os ciganos na totalidade”. (2007, p. 6) Bastante ilustrativo nesse sentido é o filme polonês *Papusza*, de 2013, dirigido por Joanna Kos-Krauze e Krzysztof Kruze, sobre a biografia da poeta rom Bronislawa Wajs (1908-1987), conhecida como Papusza. Membro de um grupo itinerante de Roma na Polônia, Papusza aprendeu a ler e escrever aos 12 anos sem que seus pais soubessem, já que durante a década de 1920 a alfabetização era inaudível entre os ciganos. Ela casou-se obrigada aos 15, com um homem 24 anos mais velho que ela, já que ele tinha uma situação econômica superior a de sua família. Seu marido era músico, tocava harpa e Papusza passou a acompanhá-lo nas apresentações, cantando. Ela passou a compor diversas canções e poemas. O filme narra desde sua infância e adolescência até a chegada ao grupo do então estudante fugitivo da repressão comunista, o poeta Jerzy Ficowski, que reconhece o talento de Papusza, pedindo a ela que lhe entregasse cópias dos seus poemas para que ele pudesse publicar. Quando a obra foi publicada em uma edição bilingüe (Romani/Polonês), em 1956, e os Roma de seu grupo tomaram conhecimento, a poeta foi julgada e expulsa por revelar segredos romani a estrangeiros. Além disso, seus poemas foram perversamente usados como slogan político na campanha que defendia o sedentarismo obrigatório, questão imposta ao povo cigano para fixar-se em um único local e que atravessa a modernidade, como vimos com Roswitha Scholz. Repudiada pelos “estrangeiros” e pelo próprio povo Roma, Papusza teve uma vida extremamente difícil. Filmado em preto e branco e de maneira não linear, o filme demonstra de maneira sensível a perseguição aos Roma e Sinti pelo nacional socialismo, seu sedentarismo compulsório realizado no pós-guerra na Polônia e o patriarcado dentro e fora da tradição Roma, da qual Papusza foi vítima desde a infância.

A personagem cigana de Kafka, ainda que envolvida em um estereótipo exótico e romântico pelo narrador, se situa entre tantos outros personagens pertencentes a povos e grupos historicamente subjugados, como os chineses, os camundongos e cães (judeus, na visão de Marthe Robert), os negros (como Karl Hossmann passa a ser chamado no fim da narrativa *O desaparecido*) e indígenas, como na narrativa *Desejo de ser índio* (*Wunsch, Indianer zu werden*). Quanto ao gênero, ela soma-se a tantas outras personagens femininas que parecem ser estrategicamente criadas pelo autor para elucidar a situação das mulheres em seu contexto.

Afinal, as mulheres aparecem em papéis secundários, submetidas por seus pais, patrões, maridos ou amantes. Consideradas como conexões, dialeticamente perigosas e vantajosas, tanto para as instituições como para aqueles perseguidos por elas, as mulheres kafkianas vão desaparecendo ao longo das narrativas, mas, diferentemente dos protagonistas, elas sobrevivem. Como Löwy (2005) comenta, a personagem mais revolucionária de Kafka é uma mulher, a Amália de *O Castelo*, que nega a curvar-se diante da opressão sexual patriarcal, sendo banida, juntamente com sua família, da aldeia e da proteção do Castelo. A presença de mulheres nas obras, mesmo daquelas que não têm nome, como a auxiliar de cozinha em *O fogueira (Der Heizer)*, a cozinheira em *O Desaparecido ou Amerika* e as três meninas em *O processo*, de algum modo perturbam a narrativa, mesmo a partir de seu papel subalterno, o que demonstra que Kafka não estava alheio à divisão sexual/ social do trabalho quanto ao gênero na modernidade, que fica nítida também nos cadernos *in-quarto*:

Ontem, na fábrica. As moças em suas roupas insuportavelmente sujas e folgadas, com os cabelos desfeitos de quem acabou de acordar, uma expressão no rosto fixada pelo barulho incessante das correias de transmissão e das máquinas por certo automáticas mas que empacam imprevisivelmente — essas moças não são seres humanos, ninguém as cumprimenta, ninguém se desculpa ao esbarrar nelas, e, se chamadas a fazer algum trabalhinho, elas o executam e logo voltam para sua máquina, com um gesto de cabeça mostra-se a elas onde intervir; estão ali de saíote, à mercê do poder mais minúsculo e nem sequer dispõem de compreensão serena e suficiente para, com olhares e mesuras, reconhecer esse poder e se fazer simpáticas a ele. Quando, porém, dá seis horas e elas avisam umas às outras, aí, então, desatam o lenço do pescoço e dos cabelos, espanam o pó do corpo com uma escova que perambula pelo salão e que as impacientes clamam para si, enfiam a saia pela cabeça e, tanto quanto possível, limpam as mãos; são, por fim, mulheres, podem sorrir a despeito da palidez e dos dentes ruins, chacoalham o corpo teso, já não se pode esbarrar nelas, fitá-las ou deixar de vê-las, mas, antes, apertamo-nos contra as caixas sujas de graxa para lhes dar passagem, tiramos o chapéu quando elas dão boa-noite e não sabemos o que fazer quando uma delas segura nosso casaco de inverno, para nos ajudar a vesti-lo (KAFKA, 2021, p. 207).

E, apesar de tudo, se tivéssemos exatamente os mesmos direitos, eu e Felice, se tivéssemos as mesmas perspectivas e possibilidades, eu não me casaria. Mas esse beco sem saída em que pouco a pouco meti-lhe o destino torna o casamento um dever inescapável para mim, ainda que nada imprevisível. Atua aí alguma lei secreta dos relacionamentos humanos (KAFKA, 2021, p.304 – 14-08-1913).

Essas passagens revelam a importância das mulheres inclusive na vida do escritor, já que enquanto interlocutoras, elas puderam fazê-lo pensar sobre o tema. A irmã mais nova, Ottila, era a que mais se opunha ao pai, Hermann Kafka, e mostrou-se desde cedo independente, cuidando e morando sozinha em uma propriedade rural da família. Kafka escreve no sétimo caderno, em 1914: “Como nós, Ottila e eu, vociferamos raivosamente contra as relações

humanas” (2014, p.329). Felice Bauer trabalhava como datilógrafa e acabou se tornando o apoio dos pais e dos irmãos, quando guardou o segredo da irmã, que ficou grávida solteira, além de auxiliá-la financeiramente durante a gravidez, e também ajudar seu irmão a fugir do país, já que ele havia roubado o patrão e futuro sogro; e por fim, Milena Jesenská, como jornalista engajada que era, continuou firme em suas convicções, mesmo no campo de concentração onde foi presa e assassinada. A “lei secreta dos relacionamentos humanos”, mencionada por Kafka na nota sobre a diferença de direitos, perspectivas e possibilidades entre ele e Felice, e tão bem tensionada em suas narrativas, poderia ser revelada enquanto a força do patriarcado moderno.

Força essa que opera em cada subjetividade. As senhoras gordas, personagens de *Advogados de Defesa*, Brunelda em *O desaparecido ou Amerika*, Gardena e seu insignificante marido em *O Castelo*, são representações metafóricas do tamanho do poder exercido pelas mulheres no âmbito do lar, ainda que sob a égide do patriarcado. Kafka observava isso na sua condição de filho e futuro genro, porque principalmente nas famílias judias, mas também nas burguesas como um todo, as mães abocanhavam com vigor o pouco espaço de autoridade e domínio que exerciam, a organização da casa, da alimentação (por isso tinham que ser boas cozinheiras) e o arranjo dos casamentos de seus filhos.

O mito do pecado original, que atravessa a obra do escritor, também revela essa divisão dos papéis, já que como castigo da prova do fruto proibido, Deus teria amaldiçoado Eva à dor do parto e Adão ao trabalho árduo para prover sua futura família. É nesse sentido também que os filhos nas obras de Kafka se tornam herdeiros dessa punição; aqueles que se recusam a perpetuar a tradição, como Amália ou Blumfeld, Odradek ou mesmo Kafka, são demonizados pelos grupos sociais a que estão vinculados, outsiders de uma moral capitalista-cristã. Odradek de *Preocupações de um pai de família (Die Sorge des Hausvaters)* e o gato-carneiro de *Um Cruzamento* são seres híbridos e nesse tipo de miscigenação é comum uma alta taxa de esterilidade. A preocupação do pai de família e do dono do animal está centrada no entrave da não reprodução e da consequente ruptura com a herança (a tradição da família), tão central para o capitalismo.

Trabalho

Muitas entradas dos cadernos também evidenciam a relação cheia de conflitos com o trabalho, que impedia o escritor de dedicar mais tempo à literatura. É um tema que perpassa

toda a obra de Kafka, inclusive e principalmente os *escritos de repartição*⁶⁶, pela particularidade do trabalho direto de Kafka com fábricas e operários. Assim, esses conflitos que aparecem nos cadernos *in-quarto* demonstram como o trabalho, enquanto categoria essencial da totalidade social em que vivemos⁶⁷, nos aniquila enquanto sujeitos de potencialidades.

18/12/10

Noite, onze e meia. Que estou simplesmente perdido enquanto não me libertar do trabalho no escritório, isso está claro para mim acima de todas as coisas; trata-se apenas de, pelo maior tempo possível, manter a cabeça erguida o suficiente para não me afogar. Quão difícil isso vai ser, que forças exigirá de mim, é o que se percebe já pelo fato de hoje eu não ter cumprido minha nova divisão de tempo, de não ter me sentado à escrivaninha das oito às onze da noite, de no momento nem considerar isso infortúnio tão grande e de ter tão somente rabiscado às pressas estas poucas linhas para, então, poder ir para a cama (2021, p.35).

19/2/11

Quando quis levantar-me hoje da cama, simplesmente tive um colapso. A razão é muito simples, estou completamente esgotado pelo trabalho. Não devido ao escritório, mas devido ao meu outro trabalho. O escritório só tem uma participação inocente nisso, pois, se eu não precisasse ir até lá, poderia viver tranquilamente para o meu trabalho e não precisaria passar lá todo dia essas seis horas, que, em especial sexta e sábado, porque eu estava cheio das minhas coisas, me torturaram de uma maneira que o senhor é incapaz de imaginar. Por fim, sei-o realmente, isso é apenas tagarelice, a culpa é minha e o escritório tem as mais claras e mais justificadas exigências em relação a mim. Só que precisamente para mim isso é uma apavorante vida dupla, para qual é provável que só reste a saída da loucura. Escrevo isso a uma excelente luz matinal e por certo não o escreveria se não fosse tão verdadeiro e se não o amasse tanto como a um filho. De resto, amanhã certamente minhas forças já estarão restauradas outra vez e irei ao escritório, onde a primeira coisa que ouvirei é que o senhor me quer longe de seu departamento (2021, p.40, esboço de uma carta ao chefe que não foi enviada).

⁶⁶ No Brasil, os escritos de repartição são objeto de estudos do pesquisador Renato Faria, em seu pós-doutorado no departamento de Língua e Literatura Alemã da USP.

⁶⁷ “Esse caráter fetichista do mundo das mercadorias provém [...] do **caráter social peculiar do trabalho que produz mercadorias**.

Objetos de uso se tornam mercadorias apenas por serem produtos de trabalhos privados, exercidos independentemente uns dos outros. **O complexo desses trabalhos privados forma o trabalho social total**. Como produtores somente entram em contato social mediante a troca de seus produtos de trabalho, as características especificamente sociais de seus trabalhos privados só aparecem dentro dessa troca. Em outras palavras, **os trabalhos privados só atuam**, de fato, **como membros do trabalho social total por meio das relações que a troca estabelece entre os produtos do trabalho e, por meio dos mesmos, entre os produtores**. Por isso, aos últimos aparecem as relações sociais entre seus trabalhos privados como o que são, isto é, não como relações diretamente sociais entre pessoas em seus próprios trabalhos, senão **como relações reificadas entre pessoas e relações sociais entre as coisas**” (MARX, 1988, p.71, grifos nossos).

Neste sistema, quem não tem um trabalho não pode ser considerado um sujeito de direitos, e por isso se torna um ser descartável, matável portanto, como podemos observar cotidianamente em nosso país e, que com a pandemia, cresceu em proporções ainda maiores. Ao discutir as marionetes que Kafka introduz na Literatura, Günther Anders chamou a atenção para o caráter profético dessa funcionalização de personagens, já que nos campos de concentração quem não tinha função definida não era digno de ter realidade, sendo considerado nulo e aniquilável. Ele se surpreenderia com o que temos hoje, onde já não são necessários os campos, uma vez que a indústria necropolítica funciona de uma nova maneira, com um governo que negou uma pandemia que matou cotidianamente milhares de pessoas ou com as facções paramilitares que eliminam os considerados “descartáveis”, a população periférica que se torna uma ameaça fabricada.

Esse meu interesse em acompanhar personagens secundárias sobre as quais leio em romances, peças de teatro e assim por diante. O sentimento de afinidade que tenho! Em *Die Jungfern von Bischofsberg* (é esse o título?), fala-se de duas costureiras a confeccionar o enxoval da noiva na peça. Como vão essas duas moças? Onde moram? O que fizeram para que não lhes fosse permitido participar da peça, mas apenas permanecer literalmente do lado de fora da arca de Noé, afogando-se no aguaceiro e podendo tão somente apertar seus rostos uma última vez contra a escotilha, a fim de que o espectador na platéia possa, por um momento, ver ali um vulto escuro? (KAFKA, 2021, p.34)

Kafka destaca a presença de trabalhadores e personagens secundários em diversos momentos nos cadernos *in-quarto*, além de escrever sobre sua relação conflituosa com a fábrica de amianto, que ele abriu junto com o cunhado, Karl, marido de sua irmã mais velha, por influência de seu pai. “10 {de agosto de 1912} Não escrevi nada. Estive na fábrica respirando gás por duas horas na sala dos motores. A energia do encarregado e do foguista diante do motor, que, por alguma razão inescrutável, se recusa a funcionar. Fábrica miserável” (2021, p.240).

Em *Poseidon*, narrativa originalmente escrita nos papéis avulsos de 1920 e publicada postumamente em *Narrativas do Espólio*, nem mesmo o deus dos mares escapa da burocratização e estresse do trabalho. Seu cargo o tomava de tal maneira, fazendo contas ininterruptamente, que ele nunca havia efetivamente atravessado os mares. A contradição, extremamente cômica e ao mesmo tempo trágica, outro procedimento típico de Kafka, aponta para a nossa relação social intrinsecamente ligada ao trabalho: viver é trabalhar, na medida em que sem trabalho não há reprodução social, não se come, não se relaciona.

Na *Carta ao Pai*, ele menciona sua maior identificação com os funcionários da loja do que com a família. Gustav Janouch (2008) conta como Kafka interferia nos pedidos de indenização no Instituto semi-estatal de seguros contra acidentes de trabalho a favor dos

trabalhadores lesados. Duas tentativas de uma narrativa não publicada, sem título, no nono caderno (30-07-1914) ilustram minuciosamente a reflexão sobre o tema que aparece em outras obras:

O diretor da Companhia de Seguros Progresso estava sempre muito descontente com seus funcionários. Na verdade, todo diretor fica insatisfeito com os seus funcionários, a diferença entre funcionários e diretores é grande demais para se deixar equilibrar entre as meras ordens da parte destes últimos e a mera obediência por parte dos primeiros. Somente o ódio de ambos os lados produz o equilíbrio e arredonda a empresa como um todo (KAFKA, 2021, p. 385).

A narrativa foge do estilo sutil do escritor desvelar a realidade, uma vez que ela fala por si, quase grita. O nome da companhia é Progresso, em uma clara crítica ao que muitas vezes são chamadas de conquistas. O ódio aqui é o martelo a vapor que põe a companhia em funcionamento.

Banz, o diretor da Companhia de Seguros Progresso, observava renitentemente o homem que estava diante da secretária e se candidatara ao cargo de auxiliar. Uma vez por outra, também passava os olhos pelos documentos do homem, que estavam em cima da mesa, a sua frente. “Que o senhor é alto”, disse ele, “bem se vê, mas que outros atributos tem? Os nossos auxiliares não se limitam a lamber selos, e precisamente isso o senhor não poderia fazer aqui, pois na nossa empresa essas coisas são feitas automaticamente⁶⁸. Os nossos auxiliares são quase funcionários, têm um trabalho de responsabilidade, sente-se à altura? A sua cabeça tem uma estrutura óssea muito particular. A maneira como a sua testa retrocede. Extraordinário! Qual foi seu último cargo? Como? Há um ano que não trabalha? Então por quê? Uma pneumonia? Ah, sim? Bem, isso não o recomenda muito, não lhe parece? Naturalmente, só podemos empregar pessoas saudáveis. Antes de ser admitido terá de ser examinado por um médico. Já se restabeleceu? Ah, sim? Com certeza, é possível, enfim. Se ao menos falasse mais alto! Esses seus sussurros deixam-me nervoso. Também vejo aqui que o senhor é casado e tem quatro filhos. E há um ano não trabalha? Ora então, homem! A sua mulher é lavadeira? Ah, sim! Muito bem. Uma vez que aqui está, vai ser já examinado pelo médico, o auxiliar mostra-lhe o caminho. Mas não conclua daí que foi admitido, mesmo que o parecer do médico seja favorável. Longe disso. Em todo caso, será avisado por escrito. Para ser sincero, quero dizer-lhe desde já que o senhor não me agrada nada. Precisamos de empregados muito diferentes. Seja como for, vá ter com o médico. Vamos lá, vamos. Não lhe serve de nada suplicar. Não me compete fazer caridade. Está disposto a fazer qualquer trabalho. Com certeza. Toda a gente está disposta. Isso não o distingue. Mostra apenas como se tem em pouca conta. E agora digo-lhe pela última vez: Saia daqui e não me faça perder tempo. Realmente já chega”. Banz teve de dar um murro na mesa até que o homem se deixasse conduzir pelo auxiliar para fora da sala da direção (2014, p. 413).

⁶⁸ Na versão dos cadernos em Inglês: “Our attendants must be able to do more than lick stamps; in fact, that’s the one thing they don’t have to be able to do, because we have machines to do that kind of thing” (1988, p.475).

A história é quase uma paródia da narrativa *Diante da Lei (Vor dem Gesetz)*, só que aqui se trata dos portões para um emprego na companhia Progresso. O ponto de vista é o do diretor e nós, leitores, só temos acesso às informações do homem que se candidata à vaga de emprego através dele, demonstrando a total falta de voz do candidato. A voz é inclusive muito baixa, como demonstra a indignação de Banz, baixa talvez porque, como o homem do campo, esse candidato tem uma postura humilde, como são inclusive forçados a terem os trabalhadores. A situação é tão comum a maioria de nós, sujeitos modernos adultos, que temos que passar por entrevistas, processos seletivos, dinâmicas ridículas de grupo para conseguir um emprego, cada vez mais difícil atualmente. O paradoxo em relação à doença do candidato, a pneumonia, provavelmente adquirida em razão do seu antigo emprego, precarizado e mal pago, lembra-me a situação de uma colega que, após alguns anos trabalhando como professora substituta na rede estadual de Minas Gerais, foi aprovada no concurso para professora efetiva na mesma instituição e viu-se impedida de assumir o cargo, pois o exame médico de admissão constatou que ela havia desenvolvido sérios calos nas cordas vocais. A narrativa também evidencia a ética criada em torno do trabalho, que podemos ver em mitos bíblicos e em provérbios populares como “o trabalho dignifica o homem”, elucidada na narrativa pela indignação de Banz pelo fato do homem estar sem trabalho há um ano.

O candidato é o típico cidadão médio, pai de família, trabalhador e ainda assim não se encaixa ao perfil da vaga, porque no fundo ninguém se encaixa. O seu corpo não serve, porque o trabalho exige corpos saudáveis, dispostos para a disciplina exigida. O homem é humilhado pelo diretor ao suplicar pela vaga. A ironia que põe a verdade no trecho “Está disposto a fazer qualquer trabalho. Com certeza. Toda a gente está disposta” é cruel e mais ainda o “não me faça perder mais tempo”: o tempo (o do candidato e o do diretor) é para o trabalho e por isso não existe tempo fora dele. O descanso é para reintegrar o corpo ao trabalho, a família está para a reprodução do trabalho e quaisquer outros desejos estão para a continuação da sociedade que mantém o trabalho em funcionamento⁶⁹. A presença aparentemente sutil da máquina que cola selos revela também a substituição da mão de obra viva pela técnica, que a despeito de libertar os homens, os aprisiona cada vez mais. A afirmação poderia ser do próprio Kafka, que em carta

⁶⁹ Importante lembrar que em *A Metamorfose*, a principal preocupação de Gregor Samsa não é sua transformação em um inseto gigante: não conseguir se levantar para seguir com sua rotina de trabalho é a causa real de seu desespero.

à Felice Bauer, respondendo aos elogios da noiva em relação ao parlograph (ditafone)⁷⁰, escreve:

Uma máquina, com sua demanda silenciosa e grave, parece-me exercer uma pressão muito mais forte e cruel sobre o trabalhador do que um ser humano. Como é insignificante e fácil de controlar, de mandar embora, de calar aos gritos, de repreender, de questionar, de encarar um datilógrafo vivo; aquele que dita é o mestre, mas diante do Parlograph ele é rebaixado, um operário que precisa operar com seu cérebro uma máquina roncadora. Como serão impostos os pensamentos, em um longo fio, à pobre razão, que trabalha devagar por natureza! Fique feliz, minha querida, que você não precisa responder essa objeção em sua carta de promoção; é irrefutável [...] (KAKFA, 9-10 de janeiro de 1913, *apud* STACH, 2022, p.301).

Outra narrativa não concluída presente nos cadernos, *Recordações da ferrovia de Kalda (Erinnerungen an die Kaldabahn)*, iniciada no sétimo caderno, em 15 de agosto de 1914 e com continuação nos papéis avulsos do mesmo ano, também discute a exploração do trabalho e as transformações tecnológicas. A história é contada em primeira pessoa e o narrador é funcionário de uma pequena ferrovia no interior da Rússia. No entanto, como é típico de muitas narrativas kafkianas, a ferrovia “originalmente construída talvez com algum propósito de natureza econômica, mas o capital não bastara”, teve sua construção emperrada e “em vez de conduzir até Kalda – a maior localidade mais próxima, a cerca de cinco dias de viagem de carro –, a linha parava num pequeno povoado verdadeiramente no meio de um deserto, a partir do qual era necessário viajar um dia inteiro até chegar a Kalda” (2021, p.390).

O projeto, falho desde o início, como nos informa o narrador, pois o país precisava de estradas e não de ferrovias, não tinha como sobreviver, já que os únicos dois trens que circulavam ali diariamente levavam uma carga que poderia ser facilmente transportada por um carro mais leve e os únicos passageiros eram dois ou três trabalhadores rurais no verão. No entanto, não se queria deixá-la perecer, pois permanecia a esperança que mantê-la funcionando podia atrair capital para sua finalização. Mas como acrescenta o narrador: “Também essa ideia, na minha opinião, não constituía bem uma esperança, mas devia-se antes ao desespero e à preguiça. Enquanto houvesse material e carvão para tanto, manteriam a linha, pagavam salários reduzidos e com atraso aos dois ou três trabalhadores, como se por misericórdia, e, no mais, ficavam à espera de que o empreendimento ruísse por si só” (2021, p.391).

O narrador conta então que, como empregado da ferrovia, vivia numa cabana de madeira que restara da época da construção e que servia também como estação ferroviária. Tratava-se

⁷⁰ Ditafone era um aparelho fonográfico com fins comerciais, inventado por Thomas Edison, que gravava em tubos de cera o ditado de cartas, que eram então reproduzidas por datilografia.

de apenas um cômodo com um catre e uma secretária para eventuais trabalhos escritos, onde haviam instalado um telégrafo. Como a narrativa deixa claro, a burocracia e a comunicação são instaladas nos mais recônditos lugares, como forma de controlar aquele território. O narrador nos informa que, quando lá chegou, um dos trens passava muito cedo na estação e muitas vezes um passageiro desembarcava enquanto ele ainda dormia, e como as noites ali eram muito frias, ele batia na porta, acordando o narrador, que abria a porta e voltava a deitar-se no catre (como em outras narrativas), enquanto o hóspede se acocorava no chão.

O narrador apreciava esses encontros porque eram raros, passando a maior parte do tempo em completa solidão, apesar de ele ter aceitado o emprego justamente por conta disso, e a solidão “começara a dissipar minhas preocupações do passado” (p.391). Assim ele esperava pelos eventuais passageiros e por aqueles que não temiam o longo caminho e o iam visitar, vindo das cinco aldeias que ficavam a algumas horas tanto da estação como uma das outras. No entanto,

por mais simpáticas que fossem essas pessoas, era fácil perceber que vinham até mim para, quem sabe, fazer negócios; aliás, nem sequer escondiam sua intenção. Traziam mercadorias diversas e, de início, tendo dinheiro, eu costumava comprar tudo sem olhar, de tão bem vindas que me eram aquelas pessoas, sobretudo algumas delas [...] Além disso, o trem também me trazia gêneros alimentícios, embora de qualidade muito ruim e muito mais caros do que aqueles que os camponeses me ofereciam (2021, p.391).

O narrador pretendia ter uma vaca e plantar uma horta, tornando-se assim independente, mas o solo era renitente, totalmente congelado, e era tão difícil para ele que tinha acessos de desespero ao tentar fazer esse trabalho, passando os dias subsequentes deitado em seu catre, de onde não saía nem quando os trens chegavam. Enfiava a cabeça pelo postigo localizado em cima do catre e anunciava que estava doente. De modo que os passageiros que por ali passavam afirmavam que ele adoecia sempre e que era uma pessoa doente, que nunca mais sairia dali, “arregalando os olhos de uma maneira singular”. Uma vez por mês o inspetor vinha verificar o livro de registros, coletar o dinheiro arrecadado e pagar o seu salário:

[...] sempre adentrava a estação com uma cara de quem, desse vez, necessariamente haveria de pôr a nu minha má gestão. A porta da cabana, ele sempre a abria com uma joelhada, e o fazia olhando para mim. Mal abria meu livro, achava algum erro. Eu levava um bom tempo para, refazendo as contas diante de seus olhos, demonstrar que o erro havia sido dele, e não meu (KAFKA, 2021, p.393).

Depois de terminado o exame do livro, eles bebiam aguardente juntos e, dependendo do humor do inspetor, o narrador recebia seu salário, pago em parcelas. Depois de já bastante alegres pelo aguardente, eles caíam juntos no catre “num abraço que, muitas vezes, não

desfazíamos pelas dez horas seguintes” (p.393). De manhã, o inspetor partia, novamente na qualidade de superior, ameaçando o narrador caso ele não fizesse bem o seu trabalho. Ficamos sabendo também que o narrador recebia da ferrovia apenas meio litro de querosene, consumido muito antes do fim do mês apenas com a meia hora diária de sinal luminoso que ele acendia para o trem, de maneira que ele passava as noites no escuro. O narrador passa então a descrever o seu medo pelo inverno que está chegando, justamente pela falta de provisões. Discorre sobre o sério problema de ratos que invadem a cabana e sobre um aldeão que prometera trazer-lhe madeira para forrar o chão da cabana, que é de terra batida, mas que permanece enrolando-o com desculpas, porque sabe que com a chegada do inverno e, portanto, a urgência das madeiras, vai poder cobrar mais por elas. O narrador adoce e desenvolve uma tosse e quando esta sara, a febre permanece. Não sabemos o seu desfecho, pois a narrativa para nesse ponto.

Fato é que a narrativa toca detalhadamente nos abusos físicos e psicológicos a que esse trabalhador de ferrovia é submetido, tanto pela companhia como por seu chefe imediato. O trabalho atravessa de tal forma sua vida, que ele dorme e faz suas refeições na cabana pertencente à firma, onde exerce sua função continuamente, sem dias de folga. Suas relações limitam-se aos camponeses que passam pela ferrovia e ao seu chefe, com quem desenvolve um relacionamento ambíguo: o carrasco é também quem o abraça e com quem se diverte. Como afirmou Bertold Brecht, “é uma ironia kafkiana que ele fosse o agente de seguros que não parece estar de nada mais seguro do que da precariedade de todas as garantias” (Brecht *apud* Benjamin, 2010, p.9).

O lugar que Kafka ocupava na divisão social do trabalho, como funcionário do Instituto semi-estatal de Acidentes do Trabalho e como escritor, possibilitou ao autor a visão crítica sobre o tema, que aparece tanto na forma como no conteúdo de suas obras. Conforme Adorno:

Ele descreve um todo no qual aqueles que a sociedade aprisiona, e que a sustenta, tornam-se supérfluos. Mas o sórdido, em Kafka, não se esgota nisso. Ele é o criptograma da fase final e resplandecente do capitalismo, que Kafka exclui para determiná-la mais precisamente em sua negatividade. Kafka procura com a lupa os vestígios de sujeira deixados pelos dedos do poder na edição suntuosa do livro da vida (1998, p.252).

Stanley Corngold (2009), em seu texto sobre os escritos de repartição de Kafka, também afirma que o espectro da burocracia assombrava Kafka dia e noite em todos os cantos de sua vida de escritor. A forma objetiva que ele lidava diariamente no Instituto semi-estatal de seguros contra acidentes no trabalho foi introjetada em sua escrita literária, assim como os documentos oficiais carregavam procedimentos e recursos típicos de sua atividade literária. O conflito entre

escrita e profissão forneceu tema e substância para o autor, permitindo-lhe escrever sobre a modernidade e seus descontentamentos⁷¹.

As diversas linhas de interpretação que a obra kafkiana suscita, desde críticas biográficas e psicanalíticas àquelas histórico-materialistas, demonstram, sem dúvida, a tensão entre vida e obra nas ficções e, como aqui estamos refletindo, a tensão entre vida e obra nos cadernos *in-quarto*. Portanto é insuficiente ler as suas obras, incluindo os cadernos, apenas como literatura autobiográfica, já que o escritor desvela, através do particular, do individual, de um personagem, os sofrimentos e contradições pelos quais atravessam cada subjetividade, cada homem, em um sistema social fetichista, que não controla apenas como vivemos e o que fazemos, mas também nossos sonhos mais secretos (sejam eles desejos ou aqueles que imaginamos durante o sono). Talvez esta seja uma das razões pelas quais o escritor tenha imaginado ambientes oníricos e aparentemente fantásticos como pano de fundo de sua literatura: eles deformam a realidade a que estamos acostumados para mostrar aquela que não conseguimos perceber e por isso também o estranhamento que suas obras nos causam não seja assim tão estranho, procedimento nomeado por Anders (2007) como *Verrückung* e traduzido por Carone como *deslucamento*. Talvez o motivo para que o autor tenha deixado por duas vezes um pedido para que suas obras não publicadas fossem destruídas, tenha a ver com o receio de que elas fossem reificadas como somos todos nós: que se tornassem apenas objetos de entretenimento. Elizabeth Boa discute que essa preocupação foi tema de muitas narrativas do autor, como *O artista da Fome*, *Primeira dor*, *Na Galeria e Josefina*, *a cantora ou o Povo dos Camundongos*.

Para Kafka, a escrita está separada das relações humanas práticas, mas o escritor tenta alcançar os outros: quando o artista da fome, cujo meio é seu corpo, oferece seu braço magro para o espectador tocar, é como se analogamente autor e leitor pudessem se tocar através de frases. Mas mesmo os artistas que atuam em carne e osso – o artista da fome, o trapezista, a amazona, a camundonga cantora – permanecem isolados de seu público em uma jaula, um picadeiro ou um palco, e as ficções publicadas entram um mercado ainda mais impessoal, indo além do poder do autor de influenciar um público abstrato e desencarnado de modo que a palavra impressa pode deixar de transmitir o significado pretendido (2011, cap. IV, p.7-8, trad.nossa).

⁷¹ De acordo com o biógrafo Reiner Stach: “Entre os grandes autores de língua alemã, Kafka é o primeiro a descrever uma greve (ainda que só como obstáculo para o trânsito); o primeiro a mostrar uma grande empresa como um sistema de funcionários que trabalham feito formiguinhas; o primeiro a compreender a elaborar a loucura da taylorização e a total desvalorização das capacidades individuais como um tema literário” (STACH, 2022, p. 210).

A maneira única como Kafka escrevia, em que cada frase nega a precedente, e que como vimos Rosenfeld (1969) nomeia como *sintaxe da frustração*, é pensada por Löwy em *O Castelo* e seu resultado final seria um “nonsense administrativo”. Expandindo essa ideia para outras obras, poderíamos chamar esse resultado como nonsense típico de nossa sociedade moderna, aquela do sujeito automático que a tudo reifica; seria então nossa linguagem nonsense de sujeitos sujeitados. Nonsense porque apesar da aparente coerência com a maneira em que vivemos, essa linguagem desvelaria a falta de sentido do nosso sistema social. Adorno já dizia sobre o tema que “O sistema é lógico do início ao fim e, como qualquer sistema, desprovido de sentido. Tudo o que Kafka narra pertence à mesma ordem.” (Adorno, 1998, p.252) O próprio Kafka escreveu nos cadernos: “O que há de terrível no meramente esquemático” (2014, p.316).

Talvez seja Gregor Samsa, protagonista de *A Metamorfose*, em suas pequenas reflexões durante seu exaustivo trabalho como caixeiro viajante, um dos personagens kafkianos quem melhor descreve a situação de todos nós, sujeitos modernos presos à lógica mercantil e, portanto, ao “horror de uma forma historicizada de vida” (LIMA, 2005, p.284):

– O que aconteceu comigo? – pensou. [...] – Que tal se eu continuasse dormindo mais um pouco e esquecesse todas essas tolices? – pensou. [...] – Ah, meu Deus!, pensou. – Que profissão cansativa eu escolhi. Entra dia, sai dia – viajando. A excitação comercial é muito maior que na própria sede da firma e além disso me é imposta essa cansa de viajar, a preocupação com a troca de trens, as refeições irregulares e ruins, um convívio humano que muda sempre, jamais perdura, nunca se torna caloroso. O diabo carregue tudo isso! (KAFKA, 2011, p. 227- 228)

Ainda que outras sociedades tenham desenvolvido atividades que tendemos a associar como trabalho, é com o desenvolvimento do capitalismo que o trabalho passa a ter tanta centralidade e, enquanto trabalho abstrato, torna-se o caráter social do moderno patriarcalizado reprodutor de mercadorias. “O trabalho como abstração se desenvolve pela primeira vez sob o capitalismo ao lado da generalização da produção de mercadorias e, portanto, não deve ser ontologizado”. (SCHOLZ, 2009, p. 3) O lamento de Gregor Samsa também revela que nossa socialização é apenas estabelecida via mercado e troca.

Corpo e escritura

Ao refletir sobre a relação entre vida e escrita em Kafka, Márcio Seligmann afirma:

A série de fragmentos conhecida pelo nome de *Er* (“Ele”), de seus diários do ano de 1920, permite vislumbrar um pouco dessa oficina do “eu”, que precisa se desdobrar em um “ele” para sobreviver. A escrita é a inscrição desse ele.

[...] Esse eu-ele está em uma prisão e ao mesmo tempo não está. Ele é constante negação do eu — que assim se autoafirma. Preso a sua individualidade, ao seu corpo, a sua cama, ao seu quarto, a sua doença, ao seu mundo, o eu é “ele” também e sobretudo através de sua pena: pena no sentido de dor e de escrita (2013, p.281-282).

Ainda nos primeiros cadernos, é possível encontrar um eu literário, também como derramamento desse sujeito na escrita. O trecho seguinte, escrito no terceiro caderno e publicado por Kafka, com algumas alterações, sob o título *Grande barulho (Grosser Lärm)*⁷², é um exemplo disso:

Quero escrever com um constante tremor na testa. Estou sentado em meu quarto, o quartel-general do barulho de todo o apartamento. Ouço todas as portas batendo, seu barulho apenas me poupa os passos de quem corre entre elas, também ouço a batida da porta do fogão sendo fechada na cozinha. Meu pai irrompe pelas portas de meu quarto e passa arrastando o roupão, alguém raspa as cinzas da estufa no quarto ao lado, Valli pergunta através do vestíbulo, gritando para um lugar indeterminado como se fosse por uma ruela parisiense, se afinal o chapéu do pai já foi limpo, um assobio que tem a intenção de ser amigável comigo aumenta a gritaria de uma voz que responde. A porta do apartamento é aberta e faz um ruído que parece provir de uma garganta catarrenta, então continua se abrindo com o canto breve de uma voz de mulher, fechando-se com um surdo puxão masculino, uma das coisas mais desprovidas de consideração que se possa ouvir. O pai se foi, agora começa o barulho mais suave, mais distraído, mais desesperador, conduzido pelas vozes dos dois canários. Já pensei nisso antes, mas os canários fazem vir outra vez à minha mente se eu não deveria abrir um pouquinho a porta, rastejar feito cobra até o quarto ao lado e assim, no chão, implorar por silêncio a minhas irmãs e à empregada delas (2019, p. 190-191, 05-11-1911).⁷³

Também a narrativa *Decisões*, publicada com pequenas alterações em *Contemplação*, é uma nota do quinto caderno, escrita por Kafka a partir de uma reflexão que envolvia uma irmã e os amigos Yizchak Löwy e Max Brod:

Alçar-se de uma tal situação haveria de ser fácil, na verdade, até mesmo com energia forjada. Arranco-me da cadeira, circundo a mesa a passos largos, ponho a cabeça e pescoço em movimento, ateo fogo aos olhos, tensiono os músculos em torno deles. Combato cada sentimento, cumprimento Löwy com veemência, caso ele chegue agora, tolero amistosamente minha irmã no quarto enquanto escrevo e, em casa de Max, sorvo em longos tragos tudo que se diz, apesar do esforço e da dor. De fato, é possível que eu consiga fazer algumas dessas coisas quase à perfeição, mas cada falha nítida – e elas não haverão de

⁷² “Grosser Lärm”, publicado na revista *Herder-Blätter*, vol.1, n.4/5, out.1912, p.44, conforme nos informa uma nota dos cadernos L&PM.

⁷³ Kata Gellen, em *Kafka and Noise* (2019), se debruça sobre essa e outras narrativas, como *A batida no portão da propriedade*, *Um Fratricídio*, *O silêncio das Sereias* e *Josefina, a cantora ou O povo dos ratos* para demonstrar como Kafka lida literariamente com o som, tão difícil de ser articulado na mídia escrita, diferente por exemplo do que acontece no cinema ou na música. Um exemplo disso é o *Grande barulho* que, se inicialmente impedia o narrador de refletir e criar, é transportado para a escrita e manipulado pelo escritor de maneira a transformar-se em texto literário.

faltar – tudo estancará, o fácil e o difícil, e eu terei de girar para trás no círculo. Por isso, o melhor conselho permanece sendo aceitar tudo com a maior tranqüilidade possível, comportar-se como uma massa pesada e, mesmo sentindo-se soprado para longe, não se deixar arrancar um único passo desnecessário; contemplar os outros com olhar animalesco, não ter nenhum arrependimento, entregar-se à inconsciência em que, embora dela ainda se creia distante, já se arde, deixar pousar à vontade os membros angulosos e imutáveis, em suma, reprimir com as próprias mãos aquele fantasma de vida que ainda resta, ou seja, multiplicar a derradeira paz sepulcral e não permitir que nada subsista além dela. Um movimento característico desse estado é passar o mindinho pelas sobranças (2021, p.205-206).

Situações cotidianas se tornam literatura, lugar em que Kafka tenta se ver como protagonista, como indivíduo autônomo. Benjamin já notara a importância dos estudos em sua obra, quando escreve que a situação daqueles que se submetem a experiências “na era da mais profunda alienação dos homens entre si” é a situação de Kafka. “É ela que o remete ao estudo. Nesse processo talvez ele encontre fragmentos da própria existência que podem ainda estar em relação com o papel. [...] Ele se compreenderia enfim, mas com que esforço imenso! Pois o que sopra dos abismos é uma tempestade. E o estudo é uma cavalgada contra essa tempestade” (1996, p.176) e ainda “É para traz que conduz o estudo, que converte a existência em escrita (p.177). Completamente encerrados em um sistema social alienante e que nos objetiva, os estudos e a arte seriam possíveis tentativas de saída e reconexão com nós mesmos.

6. {de Agosto de 1914}. Do ponto de vista da literatura, o meu destino é bastante simples. A vocação para representar minha vida interior onírica deslocou para um plano secundário todas as outras coisas, que conheceram um terrível atrofiamento e continuam a atrofiar. Nada mais poderá deixar-me satisfeito. Porém, a força de que disponho para aquela representação é agora completamente imponderável, talvez já tenha desaparecido para sempre, talvez ainda me sobrevenha uma vez mais, certo é que as circunstâncias da minha vida não lhe são de todo favoráveis. E assim vacilo, voo incessantemente até o cimo da montanha mas não consigo manter-me lá um segundo sequer. Os outros também vacilam, mas em regiões mais baixas e com forças mais vigorosas; se correm o risco de cair, são amparados pela família, que os segue de perto com este mesmo fim. Já eu vacilo lá em cima, e infelizmente não há morte, apenas o tormento eterno de morrer (2014, p.333).

Blanchot, refletindo sobre o processo de composição literária de Kafka, afirma que “quase sempre é a sua própria existência que ele sente estar em jogo na literatura. Escrever o faz existir” (1998, p.23) ou ainda “Kafka não tinha muita aptidão para viver, só vivia quando escrevia” (p.23). Tanto é assim que o argumento é utilizado diversas vezes, como na carta que Kafka esboça, no oitavo caderno, ao pai de Felice, tentando dissuadi-lo de permitir o casamento com a moça e na *Carta ao Pai*, escrita cerca de seis anos mais tarde.

[...] O meu emprego é-me insuportável pois contradiz a minha única aspiração e ofício, que é a literatura. Porque não sou mais do que literatura, e porque não posso nem quero ser mais do que literatura, o meu emprego nunca conseguirá prender-me, ainda que possa destruir-me. [...] Poderá perguntar por que não deixo eu este emprego e – já que não tenho fortuna própria – não tento sustentar-me com trabalhos literários. Ao que apenas posso oferecer a lamentável resposta de que não tenho forças para isso e assim, tanto quanto posso estimar a minha situação, sucumbirei neste emprego, em todo o caso, sucumbirei depressa. [...] Odeio e aborreço-me tudo o que não seja literatura, porque me perturba ou detém, mesmo que sem intenção (KAFKA, 2014, p.356 – 357, 21-08-1913).

[...] Mas muito mais importante é o receio por mim mesmo. Ele deve ser entendido assim: já insinuei que na minha atividade literária e naquilo que se relaciona com ela efetuei pequenas tentativas de independência e evasão com um resultado quase nulo; muita coisa me confirma que dificilmente elas terão continuidade. Apesar disso é meu dever, ou antes: minha vida consiste em velar por elas, em não deixar que se aproxime perigo algum que eu possa repelir — com efeito, nem mesmo a possibilidade desse perigo. O casamento é a possibilidade do maior progresso; a mim porém basta a circunstância de que ele é a possibilidade de um perigo (KAFKA, 1997, p.33).

Digna de destaque nesse sentido também é a nota que escreve anteriormente, em 04 de novembro de 1911, quando se perde ao ditar uma denúncia mais extensa à datilógrafa no escritório:

[...] Por fim encontro a palavra “estigmatizar” e a frase correspondente, mas, de nojo e vergonha, não deixam que me saiam da boca, como se se tratasse de carne crua, talhada de meu próprio corpo (tamanho esforço me custou encontrá-las). Finalmente, digo a frase, mas me assusta muitíssimo que tudo em mim esteja pronto para o trabalho literário, um trabalho que seria para mim uma solução divina e que me faria verdadeiramente vivo, ao passo que, no escritório, e por causa de um mísero documento, privo um corpo tão apto à felicidade de um pedaço de sua carne (2021, p.71).

Conforme analisa Bárbara M. B. Guatimosim (2018), o autor escrevia suas obras à mão, pois associava a máquina de escrever com a burocracia, com textos legais, com uma escrita despersonalizada e anônima. Segundo a pesquisadora, Kafka vê na escritura uma maneira de fazer-se corpo, já que sua condição física era frágil e incomodava-se muito com sua aparência. É sintomática disso a seguinte entrada: “Sem peso, sem ossos, sem corpo, duas horas a fio a caminhar pelas ruas e a pensar em tudo o que tive de superar esta tarde enquanto escrevia” (2014, p.263). O trecho evidencia essa transformação gradual do corpo do autor em escrita.

Elias Canetti, em sua análise sobre as cartas trocadas entre Kafka e Felice Bauer, comenta como a dimensão do corpo é marcada já numa das primeiras cartas, em 1º de novembro de 1912, quando Kafka escreve: “Sou a pessoa mais magra que conheço, fato muito significativo, levando-se em conta que já percorri muitos sanatórios [...]”. A estranheza do comentário diante de uma carta que tem por intenção conquistar o objeto de desejo do outro

lado é encarada por Canetti como reflexo de como sua magreza trazia-lhe sofrimento, sentindo-se coagido a comunicá-la, “considerando que a ocultação de tal defeito lhe imprimiria o estigma de impostor” (2011, p.114). Para o autor, este ponto seria a raiz de sua hipocondria, “A hipocondria é o troco miúdo da angústia; é a angústia que, para distrair-se, procura e encontra nomes” (CANETTI, op.cit., p.118).

Certo é que meu estado físico constitui impedimento central a meu progresso. Com um corpo assim nada se consegue. Vou precisar me acostumar a seu fracasso constante. De minhas últimas noites de sonhos ensandecidos mas de sono quando muito momentâneo, acordei hoje cedo desorientado, sentindo nada mais que a testa e identificando um estado medianamente suportável apenas para muito além do presente; teria de bom grado, pela simples disposição de morrer, me enrolado no piso de cimento do corredor com os autos na mão. Meu corpo é comprido demais para minha debilidade, não tem o mínimo de gordura necessária à produção de um calor abençoado, à conservação do fogo interior, falta-lhe a gordura da qual o espírito possa se nutrir para além de sua necessidade mínima diária, sem prejuízo do todo. Como o coração fraco, que tantas pontadas me desferiu nos últimos tempos, há de conseguir bombear o sangue por todo o comprimento das pernas? Até os joelhos seria já trabalho bastante; daí em diante, porém irriga as canelas geladas tão somente com a força de um ancião. A esta altura, porém, já a parte superior do corpo torna a precisar de sangue, mas é necessário aguardar até que ele se espalhe lá embaixo. O comprimento do corpo aparta tudo. O que pode ele, afinal, ainda que fosse possível comprimi-lo, talvez dispusesse apenas de força insuficiente para o que pretendo alcançar? (2021, p.144)

Os romances e narrativas curtas de Kafka denunciam, de certa maneira, a perda de identidade do sujeito e a dissolução da noção de humanidade por um mundo cada vez mais tecnizado e dominado por leis. Poderíamos pensar os cadernos *in-quarto* enquanto *verdade poética*⁷⁴ no sentido de um eu que tenta, através da escrita ficcionalizada de si, agarrar-se aos dilemas (que partem do particular para o universal) como maneira de resistência e busca de um protagonismo via escritura – uma vez que as correspondências revelam um homem que sentia-se dominado ou ao menos amedrontado pelos outros (desde o pai até a relação com as noivas e o trabalho). Neste sentido, revela Günter Anders acerca da necessidade de Kafka: “Mas, para continuar vivendo, precisa identificar-se. Na verdade toda a sua vida é uma única e ininterrupta tentativa de identificação – da mesma forma que a de seus heróis” (1969, p.24). As cartas trocadas com a primeira noiva, Felice Bauer, também demonstram a criação do personagem (ou dos personagens) de si elaborada pelo escritor, ao colocar-se no papel em terceira pessoa:

Está febril, incapaz de dominar-se, descentrado. Só há dois remédios que podem curá-lo, remédios não no sentido de dar o passado por não acontecido, mas no sentido de que o preservem de outras coisas que lhe possam suceder.

⁷⁴ Tema recorrente na obra de Silvano Santiago, refere-se à questão da verdade na ficção, a experiência vital humana metamorfoseada pela mentira que é a ficção.

Um deles seria F., o outro o serviço militar. Ambos lhe foram negados. (KAFKA, 2013, p. 2342, 09-08-1915, tradução nossa).

No oitavo caderno, o escritor já havia escrito: “Comovo-me com a leitura do diário [...] Tudo me parece uma construção” (2014, p.365, 19-11-1913). Também na leitura de Malcolm Bradbury, os cadernos representariam este encontro entre vida e literatura:

Desde jovem, Kafka escrevia um diário, no qual registrava muitas coisas – as histórias que ouvia, os fragmentos de vida que via, os contos que começava a escrever. Acima de tudo, o diário revela a sensibilidade exata de sua angústia e de seu exílio interior, sua tendência a se autodenegrir [sic] constantemente. (...) São os diários de um sonhador de pesadelos, para quem as experiências terríveis de horror, da perversidade, da autoacusação são como mitos que vêm ameaçá-lo de noite. (...) Porém, os diários são, acima de tudo, visivelmente obra de um escritor, um escritor capaz de nos prender inesperadamente no mundo de sua existência sofrida e deformada (BRADBURY, 1989, p.224-225).

Ao tentar encontrar-se através da escrita, ainda que com extrema preocupação do distanciamento do eu (os romances em terceira pessoa, a não exploração do lado pessoal dos personagens), o escritor acaba por imprimir o gesto em sua obra, suas impressões – um estilo – que só se apresenta como tal, pelas experiências vivenciadas por aquele corpo que escreve.

Para Alan Paus, os diários íntimos, ao menos no século XX, começam quando o mundo já não pode refazer seus passos, inclinado como está para o abismo de sua própria aniquilação. “Todo diário é, pois, a encarnação literária do zumbi, o morto em vida, o que viu tudo e sobreviveu para contar e agora, cego pelo branco fulgor do horror, está condenado a recordar para sempre cada um de seus detalhes” (1996, p. 9) Provavelmente Paus tinha em mente a seguinte entrada do diário de Kafka quando escreveu sua reflexão:

Aquele que ainda em vida não se acerta com a vida precisa de uma das mãos para, com ela, afastar um pouco o desespero com o próprio destino – o que só de dá de maneira muito incompleta; com a outra mão, pode então registrar o que vê debaixo dos escombros, porque ele vê de outro modo e vê mais que os outros; afinal, morto em vida, ele é o verdadeiro sobrevivente. Isso contanto que não precise de ambas as mãos ou de mais mãos do que possui para lutar contra o desespero (2021, p.510, 19-10-1921).

Portanto, como já mencionado, a tensão social que perpassa as obras de Kafka, também está presente nos cadernos *in-quarto*, enquanto escrita corporificada de um sujeito atento que, a partir de suas experiências particulares, refletia dialeticamente os problemas de seu tempo.

Enquanto se define pela marca que a catástrofe imprime no gênero, não há diário íntimo que seja só uma expressão individual, e por mais privada que pareça, a esfera de sua enunciação sempre permite articular vozes, formas e experiências estrangeiras. Kafka demonstra qual é, na verdade, a nova

condição do escritor de diário íntimo na era do Maelstrom⁷⁵. Não um solitário, mas seu inimigo mais astuto: um solteiro. O celibatário é a grande figura conceitual e política que Kafka opõe, ao mesmo tempo, ao que se “evade” do mundo e aquele que o abraça, ao cético e ao comprometido, e sua vocação, o que o impele a cada dia ter menos, a aprofundar sua sobriedade, a só ter “dentes para a própria carne e carne para os próprios dentes”, é a vocação do diário íntimo, a forma solteira por excelência (PAULS. 1996, p.12-13).

Além da figura do solteiro enquanto força política⁷⁶, Alan Pauls evoca a imagem do escritor exausto para escrever sobre os “diários” de Kafka, já que ali constam inúmeras passagens sobre o tema, inclusive sobre as impossibilidades que esse cansaço traz. A exaustão marcada em diversas notas, seja por causa da insônia, das dores de cabeça, do cansaço do trabalho, das inúmeras interrupções causadas pela família enquanto Kafka tenta escrever, revelam a profunda dimensão entre corpo e escrita. Também na *Carta ao Pai* a discussão do tema é registrada:

[...] era natural que até a coisa mais próxima, o próprio corpo, se tornasse incerto para mim; cresci e espichei para cima, mas não sabia o que fazer com isso, o fardo era pesado demais, a coluna ficou encurvada; mal ousava me mover, menos ainda fazer exercícios, e permaneci fraco; tudo aquilo de que dispunha me espantava como um milagre, por exemplo minha boa digestão; isso foi o bastante para perdê-la, e assim ficou aberto o caminho para toda hipocondria, até que, com o esforço sobrehumano de querer casar (vou ainda falar sobre isso), o sangue me saiu dos pulmões, para o que deve ter contribuído o apartamento do palácio Schönborn — do qual eu precisava só porque o achava necessário para escrever, e é por isso que ele também deve constar desta carta (1997, p. 26).

Tal é a preocupação de Kafka quanto à qualidade dessa escrita, que ele desenvolve um rigoroso ritual de saúde, praticando aulas de natação durante certo período, atividades físicas, nu, em seu próprio quarto, extensas caminhadas ao ar livre, além de uma dieta alimentar bastante restrita, tornando-se, durante certo período, vegetariano⁷⁷. Apesar da hipocondria, admitida pelo próprio escritor⁷⁸, esses elementos parecem estar relacionados a uma melhor qualidade do sono e da rotina, tentando combater o cansaço que tanto o impedia de escrever.

⁷⁵ A palavra foi mantida no original, tal como Alan Paus a escreveu. É um poderoso redemoinho que se forma em um corpo de água e em sentido figurado, um movimento de agitação intensa ao qual é impossível resistir. Um dos primeiros usos da palavra escandinava se deu no conto *Uma descida ao Maelström*, de Edgar Allan Poe.

⁷⁶ O tema aparece nas discussões que foram feitas no fragmento *As mulheres*, p.56.

⁷⁷ Elizabeth Boa (2011) entende o vegetarianismo de Kafka como negação do modo de vida burguês. Em diversos trechos dos cadernos *in-quarto* sobre comida e alimentação, pode-se perceber que a argumentação faz sentido.

⁷⁸ Cf. *Cartas à Felice*, 5 de novembro de 1912: [...] Pode-se dizer que meu coração goza de uma relativamente boa saúde, mas não é nada fácil, para um coração humano, resistir à

É possível identificar muito bem em mim uma concentração para a escrita. Quando ficou claro em meu organismo que a escrita era a tendência mais produtiva do meu ser, tudo o mais aconteceu ao seu encontro, esvaziando todas aquelas capacidades que, de início, dirigiam-se para as alegrias do sexo, da comida, da bebida, da reflexão filosófica e da música. Emagreci em todas as direções. E era necessário, porque o conjunto de minhas forças era tão diminuto que só reunidas elas poderiam servir minimamente ao propósito da escrita. [...] Só preciso, portanto, excluir desse conjunto o trabalho no escritório a fim de, agora que meu desenvolvimento está completo e, até onde posso ver, não tenho de sacrificar mais nada, dar início a minha vida de fato, aquela em que meu rosto poderá enfim envelhecer naturalmente com o progresso dos meus trabalhos (2021, p.187-8, 03-01-1912).

Conforme escreve Alan Pauls, Kafka tem úlcera, anemia e cansaço, configurando-se como imagem de um escritor exausto, “(...) E tem o diário, em cujas páginas, dia após dia, continua essa vigilância clínica do mal que é, ao mesmo tempo, sua tortura e sua única condição de saúde, o tormento do mundo e também a possibilidade de sua redenção” (1996, p.13). Assim, o escritor argentino também encara os cadernos *in-quarto* enquanto escrita dialética entre o sujeito que escreve e o mundo, o contexto social no qual está inserido. A figura do escritor exausto estaria ligada ao tormento que a escrita traz, porque encarar a literatura enquanto destino implica, como o próprio autor escreveu, emagrecer em todas as outras direções: “O mundo formidável que trago na cabeça. Mas como libertar-me e libertá-lo sem me dilacerar? E dilacerar-me é preferível a contê-lo ou enterrá-lo em mim. É para isso que estou aqui, isso me é muito claro” (2021, p.296, 21-06-1913).

Dedicar uma vida à literatura numa sociedade em que a arte é tão apartada do cotidiano e em que o tempo é contabilizado abstratamente torna-se um processo penoso, carregado de angústia. O prazer de escrever está atrelado ao sacrifício de dedicação exaustiva para que o rascunho vá sendo lapidado e se torne literatura, para que o texto ganhe contornos e procedimentos que serão mais tarde identificados como estilo característico do escritor. Nesse processo, principalmente no caso de Kafka, são necessárias muitas e diferentes versões de um mesmo texto. Algumas tentativas são marcadas pelo risco e pela reescrita, outras pelo simples abandono de notas e posterior retomada e outras ainda por quatro, cinco, seis sequências escritas concomitantemente. Desse trabalho com a escrita, Kafka conclui já em 1910:

O fato de eu ter riscado e descartado tanta coisa, na verdade quase tudo que escrevi este ano, por certo constitui grande impedimento a minha escrita. Trata-se de uma verdadeira montanha, cinco vezes mais do que jamais escrevi, e já essa massa atrai para si tudo que escrevo, tudo que me sai da pena (KAFKA, 2021, p. 35, 12-12-1910).

tristeza que produz o escrever mal e à felicidade que produz o escrever bem. Eu estava em sanatórios por causa do meu estômago e fraqueza geral, sem esquecer a hipocondria, apaixonada por si mesma (KAFKA, 2013, p. 131, tradução nossa).

Se escrever para Kafka era um ato fundamental, extremamente necessário, mostrava-se por isso como sintoma de suas dificuldades em se ajustar a um mundo que ia deixando cada vez menos espaço para a escrita personalizada, padronizando fontes, tipos e gêneros textuais, linguagem. Benjamin já havia destacado como a literatura de Kafka questiona o que entendemos como conhecimento e como tendemos a direcionar nossa interpretação e escrita ao *status quo*. De certa maneira, era o questionamento desse status que Kafka via como potência nas novas literaturas (menores) produzidas em seu tempo. Por isso a “impossibilidade de escrever”⁷⁹ nesse contexto e a “impossibilidade de não escrever”, pois escrever torna-se “uma arma”, ainda que escolher a escrita acima de tudo signifique abrir mão de tantos outros sonhos e desejos. O sentimento então é ao mesmo tempo o de realização e impotência, ambos causados pela escrita.

Em nove de maio de 1912, Kafka anota: “Ontem à noite, com Pick no café. Como, a despeito de toda inquietação, agarro-me a meu romance, como a figura num monumento que olha para longe e se agarra à pedra” (KAFKA, 2021, p.235). A passagem ilustra bem esse sentimento em diferentes aspectos: primeiro porque o romance, provavelmente a primeira versão de *O Desaparecido ou Amerika* é encarada enquanto metonímia do lugar que a escrita ocupa em sua vida; para elucidar esse lugar, o escritor faz a comparação com uma estátua que apesar de vislumbrar longe, está agarrada a uma pedra, o que indica também que esse espaço é contraditório; e finalmente, cerca de um mês depois, ele retoma essa passagem porque descobre que Gustav Flaubert, um de seus escritores favoritos, já havia encarado o mesmo sentimento. “Leio agora nas cartas de Flaubert: Meu romance é o rochedo ao qual me agarro, nada sei do que se passa no mundo. – Parecido com o que escrevi a meu respeito em 9/5” (KAFKA, 2021, p.238).

Percebe-se que os dilemas com a escrita, ainda que dispersos por vários fragmentos ao longo dos cadernos, criam um espaço de discussão do fazer literário nos cadernos *in-quarto*, em que a própria forma de reflexão é literária, com a utilização de figuras de linguagem, imagens poéticas e diálogos imaginários com outros escritores. “Acabo de ler em Dostoiévski a passagem que tanto lembra meu “Ser infeliz”” (KAFKA, 2021, p.327 – dezembro de 1913). Kafka estabelece aqui uma relação entre o surgimento do gentleman, no capítulo “ix. O diabo. O pesadelo de Ivan Fiodórovitch” da quarta parte de *Os irmãos Karamázov*, e o fantasma

⁷⁹ Passagem de carta a Brod (junho de 1921) em que Kafka reflete sobre a situação dos escritores judeus que têm o alemão como primeira língua, citada anteriormente, na nota 33.

(ou “pequeno espectro”, na tradução de Modesto Carone) de “Ser infeliz”, último texto de *Contemplação*. Essas reflexões sobre escrita às vezes se tornam objetivos declarados: “Não escrevi nada. [Felix] Weltsch traz-me livros sobre Goethe que provocam em mim uma agitação dispersa, a qual não posso empregar em parte alguma. Projeto de ensaio: “A natureza terrível de Goethe” (2021, p.203). Ainda que Kafka não tenha publicado ensaios, os muitos fragmentos sobre escrita e literatura e certos ensaios presentes nos cadernos revelam como, além de escritor, Kafka era um perspicaz crítico literário.

Como afirmado mais acima, nos períodos em que a criatividade falhava ou em que Kafka não ficava satisfeito com o que estava escrevendo, ele se sentia muito impotente, registrando suas impressões.

Reli alguns textos antigos. Suportar fazê-lo é coisa que demanda toda a minha energia. A infelicidade que necessariamente advém de interromper um trabalho que só poderá ter êxito se feito de uma vez só, e até hoje sempre tive de interrompê-lo, essa infelicidade, ainda que não em sua força original, mas decerto em versão mais compacta, é necessário vencê-la ao reler (KAFKA, 2021, p.222).

Ele anota cerca de três dias depois: “Hoje, queimei muitos papéis velhos e repugnantes” (KAFKA, 2021, p.224).

Essa impotência presente nos cadernos, seja em relação à escrita, ao casamento, ao enfrentamento do pai, a deixar o trabalho e a casa da família, enquanto elemento particular, é literariamente manipulada pelo escritor, nos próprios cadernos *in-quarto* e nas outras obras, e por isso o Kafka dos “diários”, George Bendemann, Gregor Samsa, Karl Hossman, Joseph K., K., o homem do campo, a toupeira e quase todos os seus personagens se tornam impotentes diante das instâncias de poder e autoridade que os cercam⁸⁰. Dessa maneira o escritor acaba desvelando, em sua literatura, uma impotência que é particular-social, na medida em que a modernidade, com suas promessas de facilidade, democracia e liberdade, oferece um leque de possibilidades de escolha aos indivíduos, mas sempre mediado pela forma mercadoriana. A própria noção de sujeito é fruto dessa modernidade, como afirma Robert Kurz:

Como os seres humanos não são pedras, plantas ou animais, nem peças de máquinas, mas seres dotados de consciência, é um facto que a acção subjacente também é consciente mas, nas condições do capitalismo, não no

⁸⁰ Cf. ainda o narrador da *Carta ao Pai*: “[...] Para mim, o casamento de vocês foi, em muitos aspectos, um modelo, na fidelidade, na ajuda mútua, no número de filhos; e mesmo depois, quando os filhos ficaram grandes e perturbaram cada vez mais a paz, o casamento como tal permaneceu incólume. Talvez tenha sido exatamente nesse exemplo que também se formou o meu alto conceito do casamento; o fato de que o anseio por ele foi **impotente** com certeza tinha outros motivos. Eles estavam radicados na sua relação com os filhos, o que na verdade é o tema de toda esta carta (KAFKA, 1997, p.33, grifos nossos).

sentido do ser socialmente consciente, mas uma acção particular ou atomizada de sujeitos funcionais cujo contexto próprio se constitui fora deles. Daí resulta a situação paradoxal de a consciência se limitar ao pormenor (à acção individual, empresarial ou estatal), ao passo que a generalidade ou o contexto global se torna um processo inconsciente. No plano micro, reina a consciência; no plano macro, porém, a total inconsciência (KURZ, 2014, p. 214).

Quando Marx escreve sobre o *fetichismo da mercadoria*, ele não está se referindo apenas a relações de produção em que o proletariado tem sua força de trabalho explorada (que se expressaria numa mais valia não paga), mas sua crítica fundamental é que o objeto mercadoria é em si problemático, já que contém uma substância, uma essência, que submete a vida social concreta tanto da burguesia quanto do proletariado (guardadas as enormes diferenças) a um processo irrefletido do sujeito automático (capital/ valor)⁸¹. Ou seja, a relação social mercantil abarca cada ínfimo detalhe de nossas vidas. Robson de Oliveira, em sua tese de doutorado *O homem sem qualidades a espera de Godot: Molière, Musil, Becket, Macunaíma e o devir vazio tautológico na modernidade*, discute a constituição da forma sujeito moderna, entendida como uma forma de subjetividade abstrata, ideal, que pretende se hipostasiar nas individualidades concretas, “a máscara de caráter que impõe aos indivíduos agirem e modelarem seu cotidiano em nome da vida mercantil” (2016, p.100). O pesquisador recorre a diversas obras literárias para refletir como essa forma sujeito foi se constituindo ao longo da modernidade. Para ele, há um enorme esforço de uniformização dessa forma de sujeito – ainda que os indivíduos se constituam mantendo recônditos, não necessariamente colonizados na sua totalidade pela vida mercantil – de modo que a máscara de caráter vem ganhando terreno sobre os rostos dos indivíduos concretos, enrijecendo-lhes o *eu*. Conscientemente ou não, Kafka foi um dos escritores que mais se debruçou sobre a questão da subjetividade no processo de modernização. Desde o imigrante que é forçado a partir para outro continente, passando pela abstração das pessoas em números ou processos até o questionamento do que é Odradek, suas obras apontam as limitações a que somos impostos pelo trabalho, pela família, pela sociedade, enfim, pelo “moderno patriarcado produtor de mercadorias”. Como lembra Walter Benjamin, “A época em que vive não representa para Kafka nenhum progresso com relação aos seus primórdios. Seus romances passam-se num mundo pantanoso” (1996, p.168).

Também Elizabeth Boa, na leitura que faz do final de *O Processo*, assinala que:

O fato de K. se recusar a se executar e de suas últimas palavras sugerirem não culpa, mas vergonha, constitui uma rebelião mínima contra o Tribunal. Aceitar a culpa ou buscar a absolvição seria aceitar a legitimidade do tribunal;

⁸¹ “Seu próprio movimento social possui para eles a forma do movimento de coisas, sob cujo controle se encontram, em vez de controlá-las” (Marx, 1985, p.73).

A morte de K. como um cão não causa nenhum dos dois. Mas enquanto K. retém o reconhecimento, ele não pode se libertar porque o tribunal exterioriza a lógica do mundo que ele habita, uma lógica que está tão arraigada dentro do próprio K. que ele não pode simplesmente arrancá-la como uma vista incômoda/eu incômodo⁸². É a lógica que estruturou seus desejos; extirpar nossos próprios desejos é uma espécie de morte e, de qualquer forma, não eliminaria, mas apenas confirmaria a lógica punitiva (BOA, 2011, p.39, tradução nossa).

Essa passagem articula bem a relação da nossa subjetividade com a objetividade da totalidade social: o fetichismo das mercadorias perpassa nosso inconsciente de tal maneira, que nossa mentalidade e ações reproduzem as relações sociais que as produziram. Em seu leito de morte, o protagonista de *Um artista da fome* confessa que seguiu sua carreira porque não conseguia encontrar a comida de que gostava; se tivesse encontrado, teria comido até se fartar como todos os outros. As cartas e os *cadernos in-quarto* de Kafka transmitem um conflito entre o desejo de comer e a aversão à comida oferecida, entre o desejo de encontrar reconhecimento social e a aversão às identidades oferecidas. Como comenta Elizabeth Boa: “Ele tem plena consciência de habitar um mundo no qual é impossível apenas ser ele mesmo, ser assim reconhecido e, portanto, agir de forma espontânea e ingênua” (BOA, 2011, p.6 trad.nossa). Se em sua vida Kafka não encontrou esse alimento e realizações, se os projetos e sonhos foram interrompidos, esse caráter interrompido é contraditoriamente realizado em suas obras, através da forma estética.

Na série de anotações de 1920 contidas no décimo segundo caderno, conhecida como *Er* (Ele) e mencionada no início deste fragmento por Seligmann, o eu dos cadernos é substituído por um ele durante cerca de dois meses. Um fato curioso é que Max Brod retirou essa série quando da primeira publicação dos “diários”, provavelmente já a vendo como literatura. De qualquer forma, há muitas entradas bastante relacionadas a outras obras, como a seguinte:

Com uma prisão, teria se conformado. Terminar prisioneiro – isso seria a meta de uma vida. Mas era uma jaula. Indiferente, imperioso, o barulho do mundo entrava e saía pela grade como se estivesse em casa, o prisioneiro na verdade estava livre, podia participar de tudo, nada do que ocorria lá fora lhe escapava, teria podido inclusive deixar a jaula, uma vez que metros separavam uma barra seguinte; nem sequer preso estava (2021, p.498, 13-01-1920).

Essa passagem lembra tanto a situação de Joseph K. em *O Processo* – quem recebe, em sua cama, a notícia de que está sendo acusado pelo tribunal, no dia de seu 30º aniversário –

⁸² “[...] But while K. withholds recognition, he cannot break free because the Court externalizes the logic of the world he inhabits, a logic that is so ingrained within K. himself that he cannot simply pluck it out like an **offending eyel**.” No original, Elizabeth Boa fez uma interessante aliteração entre os termos em destaque que não foi possível manter na tradução.

tornado prisioneiro sem ser preso –, quanto o animal, possivelmente uma toupeira, em *A Construção*, que faz de si mesma prisioneira de sua toca e de seus medos, uma vez que inaugura uma construção infinita como forma de proteger-se – tornando-se também uma prisioneira de sua própria “jaula” – também a bela amazona (na verdade frágil e tísica) de *Na Galeria*, em suas apresentações circenses no cavalo – “nada do que ocorria lá fora lhe escapava, teria podido inclusive deixar a jaula” – e *Um artista da fome (Ein Hungerkünstler)* na novela de título homônimo – que “estava livre”, podendo “inclusive deixar sua jaula”. Ainda o narrador de *Carta ao Pai* assim se coloca:

É como se alguém estivesse aprisionado e tivesse não só a intenção de fugir — o que talvez fosse realizável — mas também, e na verdade ao mesmo tempo, a de transformar, para uso próprio, a prisão num castelo de prazeres. Mas se ele foge, não pode fazer essa transformação, e se a faz, não pode fugir. Se eu quiser me tornar independente, na relação especial de infelicidade em que me encontro com você, preciso fazer alguma coisa que não tenha a menor ligação possível com a sua pessoa; o casamento é sem dúvida o que há de maior, e confere a autonomia mais honrosa; mas também está, ao mesmo tempo, na mais estreita vinculação com você. Por esse motivo, querer sair daí tem algo de delirante, e qualquer tentativa é quase punida com a loucura (KAFKA, 1997, p.32).

Consideradas em conjunto, essas narrativas desvelam a prisão que é a nossa sociedade, que no processo de abstração dos sujeitos em mercadorias, sujeita a natureza e todos os seres vivos a uma mesma lógica, fazendo-nos indivíduos ativos e passivos dessa totalidade social. “Tudo é fantasia — a família, o escritório, os amigos, a rua, tudo fantasia, mais distante ou mais próxima, a mulher é a mais próxima; mas a verdade é tão somente que você comprime a cabeça contra a parede de uma cela sem porta nem janela” (KAFKA, 2121, p.511 - (21-10-1921). A vida torna-se tão mediada por essa lógica heterônoma e suas relações reificadas (trabalho, casamento, família, envolvimento com o outro, patriarcado, racionalização total do tempo e dos comportamentos), que “Ele tem a sensação de que o próprio fato de viver lhe obstrui o caminho. Desse obstáculo extrai, então, a prova de que está vivo” (2021, p.498). Nas narrativas ou “rascunhos” de Kafka, o (a) leitor/leitora se sente perdido (a), pois afinal não se trata de captar o sentido, mas de experienciar a falta de sentido e perceber, que para lá de estranha, ela nos é muito familiar.

Kafka salta para dentro de suas narrativas

Além da intertextualidade com obras de autores como Charles Dickens, Fiódor Dostoiévski e William Shakespeare⁸³ e da paródia com diversos mitos gregos, textos bíblicos e mesmo gêneros literários⁸⁴, Kafka brinca com a noção de texto, nas diversas entradas intertextuais que faz entre suas próprias obras, como a menção à mão normal em *Uma mulher pequena*, numa clara alusão à membrana de Leni, em *O Castelo*. Os personagens K (Karl Hossman, Josef K. e K.) parecem diferentes versões de um mesmo homem, o cidadão de classe média com suas preocupações burguesas, e vão de fato se interrelacionando nas obras, como quando K., ao fingir ser outra pessoa ao telefone com um funcionário do castelo se apresenta como Josef. Ainda mais interessante é o encontro entre autor e personagem, essa situação muito antes dos filmes de Woody Allen, outro artista judeu. Na narrativa *O mundo urbano*, escrita no segundo caderno *in-quarto*, o amigo do protagonista Oskar M., engenheiro que trabalhara a noite toda, chama-se Franz. Em *O processo*, um dos guardas que detém Josef K. se chama Franz e há uma passagem que elucida uma troca de olhar entre os dois, como se Franz soubesse bem o que aconteceria com Josef ou ainda, como se tratasse do encontro entre criador e criatura:

— Oh, céus! — disse o guarda. — É incrível como o senhor não consegue se submeter à sua situação e parece empenhado em nos irritar inutilmente, a nós, que decerto somos neste momento os mais próximos de todos os seus semelhantes!
 — É isso mesmo, acredite — disse Franz sem levar à boca a xícara de café que mantinha na mão, mas fitando K. com um olhar longo, provavelmente cheio de sentido, embora incompreensível.
 K. se envolveu sem querer num diálogo de olhares com Franz, mas depois bateu nos seus papéis e disse:
 — Aqui estão os meus documentos de identidade (KAFKA, 2019, p.14-15).

⁸³ O pesquisador Renato Oliveira de Faria discutiu, no simpósio da Abralic 2021, **Franz Kafka, intérprete da modernidade**, a aproximação de textos como *O guarda da tumba* (*Der Gruftwächter*) e aqueles reunidos na obra *Um Médico Rural* (*Ein Landarzt*) com a peça *Hamlet*, de Shakespeare.

⁸⁴ Tomaz Amorim, no mesmo simpósio, demonstrou a releitura de temas e personagens de clássicos, mitos gregos e histórias bíblicas feita por Kafka, através da paródia, em narrativas como *O silêncio das sereias* (*Das Schweigen der Sirenen*), *A verdade sobre Sancho Pança* (*Die Wahrheit über Sancho Pansa*), *Prometeu*, *Poseidon*, *O Novo Advogado* (*Der neue Advokat*) e uma narrativa sem título sobre Abraão presente nos cadernos. O procedimento é utilizado também pelo escritor em relação aos gêneros literários e textuais, como a parábola, o relatório, a fábula e o romance.

Outra cena bastante ilustrativa desse encontro é aquela da tortura dos guardas Franz e Willem pelo espancador, em um quarto de despejo do banco, que K. assiste com um misto de revolta e prazer.

O guarda Franz, que talvez na expectativa de um bom resultado da intervenção de K. se mantivera até então relativamente reservado, andou até a porta, vestido só com as calças, pendurou-se no braço de K. enquanto se ajoelhava e cochichou:

— Se não conseguir que nós dois sejamos poupados, procure então pelo menos me libertar. Willem é mais velho do que eu, menos sensível em todos os sentidos, há alguns anos também já recebeu uma pena leve de espancamento, mas eu ainda não estou desonrado e só fui levado a agir daquela maneira por Willem, que é meu mestre no bem e no mal. Lá embaixo, diante do banco, **minha pobre noiva espera na saída, estou miseravelmente envergonhado.**

Enxugou com o paletó de K. o rosto todo molhado de lágrimas (KAFKA, 2019, p.109 – destaques nossos).

Como Elizabeth Boa (2011) sugere, para além de tantas outras culpas que aparecem em *O Processo*, nesta cena há a encenação de uma culpa autoral específica, por meio do nome do guarda mais jovem, Franz, cuja noiva, segundo ele afirma, o espera do lado de fora, como também Felice espera os encontros com Kafka, que quase nunca acontecem por ele se dedicar tanto à escrita. A ausência da noiva na narrativa e a autodivisão autoral em um K. observando o castigo de Franz sugerem que a culpa pelas noivas decorre de uma preferência pela auto-observação na escrita em detrimento do engajamento com o outro. Franz enxuga as lágrimas que caíram na manga de K., um motivo que sugere uma identidade secreta, como as lágrimas do acrobata em *Primeira Dor*, que também escorrem pelo rosto do empresário como as duas facetas do eu escritor.

Em *O desaparecido ou Amerika*, Karl Hossman pede que um antigo conhecido, Franz, vigie sua mala enquanto ele volta para o navio em busca de seu guarda-chuva. Novamente, o autor parece se inscrever na obra, adentrando em sua própria criação.

Mais curiosa, nesse sentido, é a nota que Kafka escreve sobre uma pequena confusão no hotel onde estava hospedado, em 27 de janeiro de 1922: “Embora eu tenha escrito meu nome claramente no hotel, e embora o próprio hotel já me tenha escrito corretamente duas vezes, lá embaixo, no quadro lê-se Josef K. Devo esclarecer-lhes ou pedir que me esclareçam?” (2021, p. 527)

Na *Carta ao Pai*, o narrador também faz menção à obra *O Processo*, para realçar o argumento de que a autoridade do pai seria, em parte, responsável por sua falta de coragem e sentimento de culpa: “Aliás, aqui basta recordar coisas ditas anteriormente: eu perdi a autoconfiança, que foi substituída por uma ilimitada consciência de culpa. (Lembrando-me

dessa falta de limites, certa vez escrevi acertadamente sobre alguém: “Teme que a vergonha sobreviva a ele” (KAFKA, 1997, p.21). Essa é, de fato, a oração que encerra o romance, com o assassinato do protagonista, um dos poucos, senão único momento, em que o narrador parece entender o que se passa com Josef K.

Nada mais esperado vindo de um escritor que sempre deixou claro que era feito de literatura, que todos os seus esforços se encaminhavam para a escrita. Como ele escreve nos cadernos, enquanto trabalhava numa segunda versão de *Descrição de uma luta*: “15 de novembro de 1910, 10h. Não me deixarei ficar cansado. Saltarei para dentro de minha novela, mesmo que isso corte meu rosto” (Kafka, 2018, p.115). A nota, já literária pela maneira como foi escrita, torna-se um procedimento literal, visto os diversos encontros que o autor promovia com seus personagens no interior das narrativas.

É interessante que muito antes das discussões em torno da autoficção, iniciadas no final dos anos setenta, como o escritor, através de si e dos seus personagens, vai construindo uma imagem própria difusa, que mostra uma personalidade moldada pelo olhar do outro e pela própria escrita inventiva.

Benno Wagner afirma que nos escritos de repartição, particularmente nos dois discursos que Kafka escreve para serem lidos por seus superiores em um congresso⁸⁵, “A experiência de Viena, incluindo a correspondência com Alfred Löwy, está preservada em fragmentos criptoautobiográficos espalhados de forma divertida pela obra de Kafka” (2009, p. 268, tradução nossa). Partindo da leitura de *Uma folha Antiga (Ein altes Blatt)* e *Durante a construção da muralha da China (Beim Bau der chinesischen Mauer)*, o crítico vai traçando paralelos entre a situação de Kafka como funcionário e autor dos discursos com a dos narradores dos respectivos textos. Segundo ele, “Essa leitura autobiográfica acrescenta um toque irônico, até sarcástico, às reflexões chinesas de Kafka, pois é precisamente o líder do escalão inferior – Kafka – quem, de fato, retratou para uma audiência internacional “o crescimento múltiplo” do muro de prevenção de acidentes boêmio” (2009, p.268-269, tradução nossa). A experiência com os discursos e o congresso e a discussão do tema com o tio Alfred Löwy e com Felice Bauer através de cartas (Kafka inclusive enviou os discursos para eles) seria assim metamorfoseada em escrita literária.

⁸⁵ Trata-se do Segundo Congresso Internacional de Prevenção de Acidentes e Primeiros Socorros, realizado em Viena em setembro de 1913, no qual o próprio escritor estava presente.

A respeito de como Kafka encarava seus cadernos in-quarto, Jacques Le Rider observa em *Da ilusão à obra: o trabalho de diário íntimo de Goethe e Kafka à Paul Nizon*⁸⁶ que, seguindo a tradição goethiana, Kafka não via a prática de diários como fundamental a escritores ou como ato de higiene mental ou autoconhecimento. No entanto, o escritor recorria com frequência à escrita nos cadernos e como Le Rider aponta, as anotações caminham para a ficção. Em muitas passagens, Kafka se questiona sobre o valor dessas anotações, dando a entender que o que se escreve nesses cadernos não são, de fato, textos confessionais.

Além disso, incomoda-me que hoje de manhã eu tenha lido o diário em busca do que poderia ler para M[ax]. Pois nessa releitura não julguei nem que o já escrito até agora possuía valor especial nem que seja efetivamente necessário jogar tudo fora. Meu veredicto fica a meio caminho entre essas duas opiniões, e mais próximo da primeira, mas não é que, a julgar pelo valor do já escrito, eu tenha de me considerar exaurido, a despeito de minha fraqueza. Não obstante, a visão do tanto que já escrevi desviou-me quase irremediavelmente da fonte de minha escritura pelas horas seguintes, e isso porque, no curso das águas, minha atenção se perdeu rio abaixo, por assim dizer (KAFKA, 2021, p.182).

Se, como vimos ao longo das citações que compõem este ensaio, o que se escreve nos cadernos *in-quarto* são, na grande maioria das vezes, narrativas ou tentativas de criação de personagens e histórias, ou seja, esboços e rascunhos de tom ficcional (em certas ocasiões até mesmo poético), utilizando, portanto, a escrita literária, talvez possamos encarar o *eu* desses cadernos não enquanto diarista, mas enquanto um escritor em potencial.

As ruínas, o fracasso e a esperança

19/02/22
Esperanças?

20/2/22
Vida imperceptível. Fracasso perceptível.
(Kafka, 2021, p.536)

A famosa entrada no sexto caderno sobre o início da primeira guerra mundial⁸⁷, longe de demonstrar que o tema não era caro ao autor, revela a maneira microscópica com que Kafka pensava o seu tempo, sem esquematismos ou análises totalizantes. Como já mencionado anteriormente, trata-se de observar o funcionamento dessa sociedade de sofrimento, a partir de

⁸⁶ Tradução nossa. No original: *De l'illusion à l'ouvre: le travail du journal intime de Kafka et Goethe à Paul Nizon* (2004).

⁸⁷ Cito novamente: "02-08-1914. A Alemanha declarou guerra à Rússia. – À tarde, natação" (2014, p.332).

como esse sofrimento é inconscientemente internalizado pelos indivíduos no comportamento cotidiano. A linguagem escolhida pelo escritor, um alemão de escritório, aliada a expressões, provérbios e metáforas populares⁸⁸, usadas correntemente, são manipuladas pelo escritor de maneira a produzir estranhamentos, desautomatizando as palavras. Assim, nos cadernos *in-quarto*, a menção direta à guerra aparece apenas na já citada entrada, mas Kafka escreve sobre as mudanças que ela traz ao seu cotidiano e ao de sua família, surgem narrativas que dialogam com a situação histórica⁸⁹ e impressões sobre os desfiles militares. Menos de um mês antes do início oficial da guerra, Kafka escreve três versões da seguinte narrativa:

Alguns funcionários municipais estavam de pé junto do parapeito de pedra de uma janela da Câmara Municipal e olhavam para a praça, lá embaixo. Os últimos homens da retaguarda aguardavam a ordem para bater em retirada. Eram jovens altos de faces rosadas segurando com firmeza as rédeas de seus cavalos que se agitavam para um lado e para outro. Diante deles, dois oficiais cavalgavam lentamente para cima e para baixo. Estava claro que aguardavam notícia. Volta e meia despachavam um cavaleiro, que, a toda pressa, subia a travessa íngreme que dava na praça central. Até o momento, nenhum deles havia retornado.

Ao grupo à janela veio se juntar o funcionário Bruder, um homem ainda jovem mas de barba cerrada. Como se tratasse de um superior hierárquico, muito respeitado em decorrência do seu talento, todos se curvaram gentilmente e lhe deram passagem até o parapeito. “Bem, é o fim”, disse ele com o olhar voltado para a praça, “Está mais do que claro”. “Então o senhor acha, senhor conselheiro, que a batalha está mesmo perdida?”, perguntou um jovem altareiro, que, à chegada de Bruder, não se movera um milímetro e agora estava tão perto dele que nem podiam se olhar nos olhos. “Com certeza. Não há dúvida. Digo-lhe em confiança que fomos mal liderados. Vamos ter de pagar por uma série de pecados antigos. Mas agora, por certo, não é hora de falar disso, agora cada um deve cuidar de si. Estamos diante da derrocada definitiva. Hoje à noite é possível que os visitantes já estejam aqui. Talvez nem esperem até o anoitecer e cheguem daqui a meia hora” (2021, p. 363-364, 06-06-1914).

O clima da narrativa é de tensão e não há alternativa a não ser cada um cuidar da própria vida. A ideia de união ou comunidade é constantemente colocada em questão em Kafka. É um tema que perpassa toda a sua obra, desde os romances até as narrativas mais curtas, sendo que uma delas chama-se justamente *Comunidade (Gemeinschaft)*.

⁸⁸ 6/12/21

De uma carta: “É nisso que me aqueço neste inverno triste”. As metáforas estão entre as muitas coisas que me fazem desesperar ao escrever. A falta de autonomia da escrita, a dependência da criada que cuida do aquecimento, do gato que se aquece junto da estufa e mesmo do pobre velho que também se aquece. Todas essas são atividades autônomas, sujeitas a leis próprias, somente a escrita não tem no que se amparar, não mora em si própria, é diversão e desespero (KAFKA, 2021, p.515).

⁸⁹ Cf. a tese de Renato Faria, “Assalto contra o limite”: forma danificada e história em Franz Kafka (2011), que detalha e discute como as narrativas de Kafka, principalmente a partir de 1916, se relacionam com o contexto histórico e social no qual o escritor estava inserido.

Somos cinco amigos, certa vez saímos um atrás do outro de uma casa, logo de início saiu o primeiro e se pôs ao lado do portão da rua, depois saiu o segundo, ou melhor: deslizou leve como uma bolinha de mercúrio, pela porta, e se colocou não muito distante do primeiro, depois o terceiro, em seguida o quarto, depois o quinto. No fim estávamos todos formando uma fila, em pé. As pessoas voltaram a atenção para nós, apontaram-nos e disseram: "Os cinco acabam de sair daquela casa". Desde então vivemos juntos; seria uma vida pacífica se um sexto não se imiscuísse sempre. Ele não nos faz nada, mas nos aborrece, e isso basta: por que é que ele se intromete à força onde não querem saber dele? Não o conhecemos e não queremos acolhê-lo. Nós cinco também não nos conhecíamos antes e, se quiserem, ainda agora não nos conhecemos um ao outro; mas o que entre nós cinco é possível e tolerado não o é com o sexto. Além do mais somos cinco e não queremos ser seis. E se é que esse estar junto constante tem algum sentido, para nós cinco não tem, mas agora já estamos reunidos e vamos ficar assim; não queremos, porém, uma nova união justamente com base nas nossas experiências. Mas como é possível tornar tudo isso claro ao sexto? Longas explicações significariam, em nosso círculo, quase uma acolhida, por isso preferimos não explicar nada e não o acolhemos. Por mais que ele torça os lábios, nós o repelimos com o cotovelo; no entanto, por mais que o afastemos, ele volta sempre (2002, p. 112).

Não há argumentos que sustentem a posição excludente desses cinco personagens em relação ao sexto, já que mesmo a união entre eles é marcada pela indiferença de um em relação ao outro. Nada mais moderno e característico de nossa sociedade do que tal posição: no acirramento do "moderno patriarcado produtor de mercadorias", a forma sujeito é já constituída pela concorrência do mercado, e o outro é constantemente encarado como potencial inimigo. Nossa socialização é marcada por um extremo narcisismo e, se todos sofremos, cada um luta constantemente para não ser identificado com aquilo que é considerado como fracasso⁹⁰.

É nesse sentido que a ideia de nação ou nacionalidade como elemento de coesão social é estilizada por Kafka. "6 VIII {1914} A artilharia desfilando pelo Graben. Flores, vivas e gritos de *nazdar* (Viva em tcheco). O rosto crispado e imóvel, espantado e atento, preto e de olhos negros. – Estou destruído em vez de descansado" (2021, p.388). O mesmo questionamento em relação ao judaísmo, discutido anteriormente, está presente em relação a sua situação enquanto tcheco falante de alemão. Não se trata de escolher uma identidade, mas de pôr em xeque qualquer limitação, qualquer pertença que aprisione.

Desfile patriótico. Discurso do prefeito. Depois desaparece e reaparece, e a exortação em alemão: "Longa vida ao nosso amado monarca!". Estou ali com meu olhar maldoso. Esses desfiles são um dos efeitos colaterais mais repugnantes da guerra. A iniciativa é dos comerciantes judeus, que são ora alemães ora tchecos, reconhecem isso, mas nunca podem gritá-lo tão alto como o fazem agora. É claro que arrastam muitos consigo. Foi tudo bem

⁹⁰ Kafka, no entanto, ao lidar com o fracasso, percebeu sua força enquanto estratégia de escrita.

organizado. E deve se repetir todo fim de tarde; amanhã, domingo, duas vezes (2021, p. 389, 06-08-1914).

Ainda que longe dos campos de batalha, Kafka não deixa de escrever sobre os enormes esforços deslocados para a guerra, como o reforçamento do patriotismo entre os civis e o exponencial aumento da produção nas fábricas e, portanto, de acidentes, como ele podia observar na sua condição de funcionário do Instituto semi-estatal de seguros contra acidentes no trabalho. Mesmo sua vida mais íntima foi afetada drasticamente, já que seus dois cunhados, Karl Hermann e Pepa (Josef Pollak), foram chamados a servir o exército.

31. {de Julho de 1914} Não tenho tempo. Há uma mobilização geral. K. e P. foram convocados. Recebo agora a recompensa de estar sozinho. Só que não é uma recompensa, estar sozinho só traz castigos. Não obstante, toda esta miséria pouco me comove e sinto-me mais decidido do que nunca. Vou ter de passar as tardes na fábrica, não vou continuar a viver em casa, porque Elli se vai mudar para lá com os dois filhos. Mas escreverei apesar de tudo, imperativamente, é a minha luta pela sobrevivência (2014, p.331).

O escritor não foi convocado para o front⁹¹, porque o Instituto semi-estatal de Seguros declarou às autoridades que Kafka era um funcionário indispensável e também por causa de sua saúde, considerada frágil. Assim, ele permaneceu em Praga, passando a trabalhar sozinho na fábrica que ele abria com o cunhado e que tanto detestava. Como a irmã Elli mudou-se para a casa dos pais com os dois filhos, Kafka foi morar sozinho na casa da irmã Valli, que se moveu para a casa dos sogros. Em tempos de miséria, Kafka só pôde escrever de maneira negativa, já que essa ordenação e o que chamam de progresso só fizeram ruínas e morte. Como saída, resta escrever, já que a escrita é a maneira de ficar vivo, é a possibilidade de um outro fim, que não seja o da guerra.

13. IX 1914 De novo duas páginas a custo. De início pensei que a tristeza pelas derrotas austríacas e o medo pelo futuro (um medo que, no fundo, me parece ridículo e ao mesmo tempo infame) me impediriam definitivamente de escrever. [...] Para a tristeza tenho tempo de sobra fora da escrita. As reflexões em torno da guerra, na maneira torturante como me devoram em todas as direções, assemelham-se às antigas preocupações por causa de Felice (2014, p. 419).

O término do relacionamento com Felice, naquele encontro nomeado pelo escritor de tribunal no hotel, em julho de 1914, o início da guerra e a derrota das forças austro-húngaras

⁹¹ Apesar disso, ele foi recrutado para serviços sem armas no próprio Instituto e a partir de 1916, prestou horas extras para resolver problemas de soldados assegurados, além de angariar fundos para o retorno desses. Cf. <https://www.franzkafka.de/wissenswertes/warum-musste-kafka-keinen-militaerdienst-leisten> acesso em 14-07-2021. O escritor registrou em carta a Felice e nos "diários" o desejo de ser recrutado e muitos críticos relacionam tal desejo como saída para fugir ao casamento ou meio de sair de Praga.

abalaram o escritor de maneira a fazê-lo pensar em suicídio, ou ao menos ele o ficcionaliza através da escrita, na entrada em que escreve sobre a carta à Grete Bloch.

[...] Reproduzo de memória a carta que escrevi a Frl. Bl.: “É uma extraordinária coincidência, Fräulen Grete, ter recebido a sua carta precisamente hoje. Não quero revelar aquilo com que a sua carta coincidiu, isso diz respeito apenas a mim e aos meus pensamentos de ontem à noite, por volta das três da manhã, quando estava deitado na cama (Suicídio, carta a Max sobre incumbências várias) (2014, p. 419).

Outra nota demonstra as crueldades da guerra, contra os inimigos, contra os próprios soldados, contra os civis.

4 {de novembro de 1914} Pepa voltou. Gritando, agitado, descontrolado. A história da toupeira que escavava o chão da trincheira abaixo dele, o que ele entendeu como um sinal divino para sair dali. Nem bem saiu, um tiro atingiu um soldado que rastejava atrás dele e jazia agora sobre a toupeira – Seu capitão. Viram-no claramente ser levado como prisioneiro. No dia seguinte, encontraram-no na floresta, nu, atravessado por baionetas. Provavelmente levava dinheiro consigo, devem ter querido revistá-lo e roubá-lo, mas, “assim são os oficiais”, ele não permitiu que lhe encostassem a mão. – P[epa]. quase chorou de raiva e irritação, quando, proveniente da estação ferroviária, encontrou seu chefe (a quem, antes, venerara desmedida e ridiculamente), que, em traje elegante, perfumado e com um binóculo a tiracolo, ia ao teatro. Um mês depois, fez o mesmo com um ingresso que o chefe lhe deu de presente. Foi ver uma comédia, *Der ungetreue Eckehart* [O Infiel Eckehart]. – Dormiu certa feita no palácio do príncipe Sapieha; em outra ocasião, na reserva, bem junto das baterias austríacas em ação e, em outra ainda, numa casa camponesa na qual, em cada uma das duas camas encostadas às paredes, uma à esquerda e outra à direita, dormiam duas mulheres, com uma moça deitada atrás da estufa e oito soldados dormindo no chão. – Punição para os soldados. Permanecer em pé, amarrado a uma árvore, até ficar roxo. Por ter ele, por exemplo, contrariando as regras, entregado o cartão da minha irmã em alguma parte, onde este efetivamente acabou por se perder – (2021, p. 403-4).

Impossível não relacionar tais descrições à escrita de *Na Colônia Penal* e também como fonte de inspiração para a futura narrativa *A Construção*. Pepa havia voltado do front para Praga por algumas semanas para se recuperar e Kafka anota inclusive o incômodo do cunhado com a situação paradoxal de seu encontro com o chefe: enquanto um voltava em frangalhos, o outro ia ao teatro vestido elegantemente; as punições dentro do próprio exército também não passam despercebidas.

As narrativas de Kafka, de maneira geral, excetuando-se, como já discutido, aquelas contidas em seu primeiro livro, *Contemplação*, giram em torno do tema do fracasso, seja enquanto indivíduo/animal/seres informes, grupos ou organizações. Esse fracasso era experienciado pelo próprio autor, na dificuldade em terminar narrativas, nos noivados abortados, na relação conflituosa com os pais, nas obrigações em torno da fábrica de amianto e do escritório. Assim, enquanto escritor, Kafka manipulou o tema em praticamente todas as suas

narrativas, na própria estrutura e linguagem, através do inacabamento, da escrita fragmentária, que se a princípio era um problema para ele, tornou-se gradualmente um procedimento de escrita, como demonstrou Renato Faria (2011). Além dos três romances, *América*, *O Processo* e *O Castelo*, e das dezenas de narrativas inacabadas, nas narrativas que apresentam um fim, este não parece ser conclusivo, ainda que a construção da narrativa nos leve a pensar, inevitavelmente, em um final nada conciliatório.

19-12-1914

O começo de toda novela é, num primeiro momento, risível. Parece não haver esperança de que esse organismo novo, ainda inacabado e absolutamente sensível venha a sobreviver na organização acabada do mundo, que, como toda organização acabada, almeja fechar-se em si mesma. O que se esquece aí é que a novela, se ela se justifica, traz em si sua organização acabada, mesmo que ainda não plenamente desenvolvida; por isso, nesse aspecto, é injustificado o desespero antes de começar uma novela, ou também os pais haveriam de se desesperar diante do bebê, por não terem querido trazer ao mundo esse ser miserável e particularmente ridículo. De todo modo, nunca se sabe se o desespero que se sente é justificado ou injustificado. Esta reflexão, no entanto, oferece algum apoio, o desconhecimento disso já me prejudicou (KAFKA, 2021, p. 411-412).

Kafka reflete aqui sobre o processo de criação e desenvolvimento do texto literário. Sabemos, por suas notas e pelo próprio inacabamento de suas narrativas, de sua dificuldade de dar um desfecho aos textos.

18/1/15

Na fábrica até seis e meia, de novo trabalho inútil: li, ditei, ouvi, escrevi. A mesma satisfação sem sentido depois. Dor de cabeça, dormi mal. Incapaz de trabalhar longa e concentradamente. Além disso, pouco tempo ao ar livre. Ainda assim, comecei uma história nova, temi arruinar as antigas. Agora, erguem-se quatro ou cinco histórias diante de mim, como os cavalos diante de Schumann, o diretor do circo, quando o espetáculo começa (KAFKA, 2021, p. 417).

No entanto, como ele próprio escreve na nota anterior, quando um texto se justifica, ou seja, se sustenta, ele carrega, na sua própria forma e estética, sua organização acabada. Ainda que esse final não esteja dado enquanto linguagem escrita, sua imagem foi construída ao longo de toda a narrativa. A leitora ou leitor torna-se participante de sua construção.

Quanto ao tema do fracasso, Marcelo Backes (2018)⁹² aponta que “Não importa sequer o gênero: em romances, contos, diários e cartas, Kafka é sempre o mesmo, marcado pelas mesmas vicissitudes, ausência de perspectivas e impossibilidade de se adequar ao mundo”. Em

⁹² Ilustríssima, 27-08-2018. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/01/1953379-protagonistas-de-kafka-sao-sempre-os-mesmos-escreve-tradutor-brasileiro.shtml> acesso em 06-10-23.

carta a Felice Bauer, datada de 01 de novembro de 1912, Kafka, questionado sobre sua maneira de viver, escreve: “A minha vida, na sua essência, consiste e sempre consistiu em tentativas de escrever, na sua maioria fracassadas. Mas não escrever fazia-me estar no chão, ser arrastado” (KAFKA, 2013, p.94).

Esse fracasso, como já discutimos anteriormente, assombra a todos que vivem sob a atual totalidade social, em que a super produtividade e o sucesso funcionam como promessas de felicidade.

Ele se sente preso neste mundo, constrangido, e nele irrompem o pesar, a fraqueza, as doenças, os delírios dos prisioneiros; não há consolo que o console, justamente porque não passa disso, de um consolo terno, de fazer doer a cabeça, ante o fato grosseiro de estar preso. Se, contudo, lhe perguntam o que quer, é incapaz de responder, porque — e esta é uma de suas provas mais contundentes — não tem ideia do que seja liberdade (KAFKA, 2021, p.499).

Diante da falta de liberdade, das tantas cobranças alheias e das próprias, Kafka encontra na escrita uma maneira de ser e de se posicionar, ainda que ela não esteja fora das contradições sociais. Não é possível ser autônomo, porém, mesmo assim, escrever parece ser um lugar de onde se pode observar melhor.

Aquele que ainda em vida não se acerta com a vida precisa de uma das mãos para, com ela, afastar um pouco o desespero com o próprio destino – o que só se dá de maneira muito incompleta; com a outra mão, pode então registrar o que vê debaixo dos escombros, porque ele vê de outro modo e vê mais que os outros; afinal, morto em vida, ele é o verdadeiro sobrevivente (2021, p.510, 19-10-1921).

Não é que não haja frustração e fracasso na escrita, os cadernos *in-quarto* estão repletos de notas sobre isso, porém através da escrita é possível marcar e manipular esses afetos. “Quando digo alguma coisa, ela perde de imediato e em definitivo a sua importância; quando a escrevo, ela também perde, mas por vezes adquire outra” (KAFKA, 2021, p.297).

A pesquisadora portuguesa Natália Laranjinha, em sua tese de doutorado sobre a estética do fracasso na literatura de Kafka e Beckett escreve que a morte, nas várias formas em que aparece, representa um dos rostos do fracasso, sempre constante na narrativa dos escritores. As personagens, além de viverem uma morte na vida, são compelidas a procurar algo vago, indefinível e sobretudo inalcançável. Natália aponta ainda que “Kafka e Beckett constroem uma escrita em ruínas, em que o texto e a narrativa, ao erguerem-se, executam o seu próprio desmoronamento” (LARANJINHA, 2007, p.202).

Reiner Stach, entretanto, discorda de uma estética do fracasso. Segundo ele, é uma lenda que Kafka visse o fracasso e o caráter fragmentário de seus romances como expressão de seus anseios estéticos ou de si próprio.

Um romance que trata do fracasso não precisa fracassar, e por sorte um autor tem infinitas possibilidades de refutar esse psicologismo simplista. Isso estava bem claro para Kafka, e nunca lhe passou pela cabeça que sua misteriosa incapacidade de concluir uma que fosse de suas grandes empreitadas literárias tivesse alguma coisa a ver com sua forma e conteúdo (STACH, 2022, p.283).

Em oposição, Harold Bloom, ao refletir um possível sentido do indestrutível, palavra que aparece em diversos aforismos de Kafka, afirma que:

Desconfio bem que tanto os aspectos evasivos como os aspectos elusivos que caracterizam Kafka constituem defesas para o seu sentido do indestrutível [...] «O indestrutível» não é uma substância que em nós predomine, mas antes, nos termos de Beckett, um continuar quando não se pode continuar. Em Kafka, continuar adquire quase sempre formas irônicas: o implacável assalto ao Castelo por parte de K., as infundáveis viagens de Gracus [sic] na sua barca da morte, a fuga do cavaleiro da selha [sic] para as montanhas de gelo, a invermosa cavalgada do médico de aldeia para parte nenhuma. «O indestrutível» mora dentro de nós como uma esperança ou demanda, mas, segundo o mais sinistro de todos os paradoxos de Kafka, as manifestações dessa luta são inevitavelmente destrutivas, sobretudo autodestrutivas (BLOOM, 2013, p.451).

Dessa maneira, o crítico reflete que o indestrutível representa uma esperança, ainda que essa surja do fracasso total. Também Luiz Costa Lima escreve que “É então pelo próprio fracasso de sua mais remota aspiração – uma criação literária que afinal o satisfizesse – que se tornará um mestre contemporâneo” (LIMA, 2005, p. 288). Em um sistema social em que cada subjetividade é, desde o início, frustrada, já que não detentora dos meios para ser, de fato, autônoma, o escritor internaliza literal e literariamente esse fracasso, essa interrupção, marcada tanto no inacabamento de suas obras, através de uma escrita fragmentária, quanto no alemão empregado, na linguagem seca e contida, e ainda nas vidas, ações e diálogos interrompidos de praticamente todas as personagens e narrativas. A mensagem imperial não chega, os personagens não realizam seus projetos, tudo está condenado desde o início das narrativas, que também não chegam ao seu termo. Os cadernos *in-quarto*, como muitas vezes evidenciados nas passagens aqui citadas, expõem esse fracasso do início ao fim: o fracasso do sujeito Kafka em lidar com questões íntimas, como os relacionamentos, a saúde frágil, a hipocondria, a literatura e o fracasso evidenciado no conteúdo das narrativas ali presentes (as que permaneceram e as tantas outras riscadas ou rasgadas), tanto quanto na dificuldade de encerrar essas mesmas narrativas. Mesmo a imensa quantidade de cartas que Kafka escreveu a noivas e amigos revelam uma escrita intensa que muitas vezes não transmitia as reais intenções de seu remetente, a

linguagem fracassada em seu intuito de tornar-se mais íntimo do outro, manipulada enquanto estratégia de escrita.

Ainda sobre o fracasso em terminar as narrativas, Natália Laranjinha argumenta:

O fragmento convoca em si mesmo o acabamento e o inacabamento. Em *A construção da Muralha da China*, a construção a partir de um só lugar surge ao leitor como a solução mais óbvia. No entanto, e o que surpreende na construção da muralha é o fato de ela ser construída a partir de diferentes sítios ao mesmo tempo para eventualmente se unirem as partes num ponto único. O que este texto parece apresentar é a incapacidade em unir as partes, e, a impossibilidade de uma construção uniforme e linear. A construção da muralha surge como uma construção inexecutável, porque permanece em estado de inacabamento, como os textos do escritor (LARANJINHA, 2007, p.206).

Jorge de Almeida (2011) e Horst Nitschack (2023) demonstram, de maneira semelhante a que Benjamin encarou as narrativas de Kafka (enquanto uma doença da tradição), como os romances e textos curtos de Kafka se opõem ao *Bildungsroman* (Romances de formação), cujo objetivo central era se não a educação e desenvolvimento do personagem protagonista, a daqueles e daquelas que acompanhavam intimamente a história, ou seja, os leitores e leitoras. A partir de uma sociedade burguesa, essa educação e desenvolvimento eram e são pautados por uma lógica social profundamente questionável. Kafka, crítico de sua vida e de seu tempo, operaria assim uma rebelião contra uma literatura formativa, criando obras que, longe de ensinar ou encaminhar os leitores, deixam-os sem rumo, tão perdidos como os personagens *outsiders* que povoam as narrativas. Nesse processo, as obras de Kafka evidenciam que “a salvação não é concebível e nem imaginável” (HORST, 2023, p.538), ao menos não nas condições sob as quais vivemos. No entanto, “apesar de condenados ao “nada”, a própria possibilidade de interpretação surge como uma esperança, um ato eminentemente humano, um esforço de escapar à morte desprovida de sentido” (ALMEIDA, 2011, p.89).

Na mesma direção, Hanna Arendt aponta em *Franz Kafka: uma reavaliação* (Por ocasião do vigésimo aniversário de sua morte):

É verdade que Kafka pintou uma sociedade que tinha se instaurado em substituição a Deus, e apresentou personagens que encararam as leis da sociedade como se fossem leis divinas – imutáveis pela vontade dos homens. Em outras palavras, o que há de errado com o mundo em que estão presos os heróis de Kafka é precisamente seu endeusamento, sua pretensão de representar uma necessidade divina. Kafka quer destruir esse mundo expondo sua estrutura medonha e oculta, contrapondo realidade e simulação (2008, p. 99).

Também Luiz Costa Lima, ao discutir o distanciamento como método de escrita adotado por Kafka, afirma que o escritor não o adota por fuga ou pudor, mas intencionalmente, para

“não endossar o narcisismo individualista” (LIMA, 2005, p. 282). Indo um pouco além desses argumentos, poderíamos afirmar que uma das estratégias de Kafka, em sua rebeldia contra o romance familiar, seu ensinamento burguês e o narcisismo típico da modernidade seria também o fracasso dos personagens e da própria narrativa, de não corresponderem às expectativas dos pais, padrões, da lei e dos leitores. Os cadernos *in-quarto* representam com ainda mais força essa estratégia, uma vez que se constituem de notas e narrativas que, escritas e reescritas sob os mesmos procedimentos e escolhas literárias que as outras obras, como tentou-se aqui demonstrar, permaneceram em estado de rascunho, desafiando os gêneros e o que se convencionou chamar de literatura, num verdadeiro “assalto contra a fronteira”. O que predomina nesses cadernos não é a voz íntima de um diarista, mas a voz distanciada de um narrador perspicaz de quem devemos sempre desconfiar.

Isso não significa que não haja nessa escrita certos reflexos da própria situação de Kafka, que na *Carta ao Pai* e em tantas outras passagens dos cadernos *in-quarto* anota como aquela educação o prejudicou, e em como sua vida consistia em sucessivos fracassos com os outros, família, amigos, noivas e a fábrica de amianto. Entretanto, os textos esboçam que isso é manipulado de forma a contar não uma história individual ou a história dos vencedores, mas a dos vencidos.

É de acordo com essa lógica que Walter Benjamin, em carta a Scholem⁹³, demonstra como Kafka usa a forma parábola para manipular aquilo que a noção tradicional de parábola tinha a transmitir: a sabedoria. Ele retira a “moral da história”, e ao fazê-lo, ironiza: afinal, onde a tão buscada sabedoria humana nos trouxe? É como se o escritor estivesse denunciando a sabedoria, ao invés de configurá-la como aconselhamento. Em sua forma narrativa, que Benjamin levou em alta conta para pensar a forma histórica⁹⁴, a própria sabedoria humana é questionada e contraposta a elementos que o processo civilizatório se encarregou de recalcar.

Portanto, o fracasso em Kafka não indica que se trate de uma literatura derrotista, pessimista ou fruto de um niilismo do próprio autor, como muitas leituras apontam, como por exemplo a de Bertold Brecht, no clássico diálogo que estabeleceu com Walter Benjamin⁹⁵.

⁹³ BENJAMIN, Walter e SCHOLEM, Gershom. **Correspondência**. Trad. Neusa Soliz. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993 [a carta citada é a de 12 de junho de 1938].

⁹⁴ Cf. carta a Scholem de 15 de setembro de 1934, na qual o filósofo afirma que, considerando as inúmeras releituras que ele havia feito do que escrevera até então e os comentários de seus amigos, o conjunto de textos kafkianos tinha tudo para se tornar o ponto em que se cruzavam os caminhos de seu pensamento (BENJAMIN, 1993, p.93).

⁹⁵ Cf. BENJAMIN, W. “Anotações de Svendborg, Verão de 1934”. Tradução de Luciano Gatti. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IV, n. 9 (jul-dez/2010), pp. 20-30.

Como grande e assíduo leitor, Kafka acreditava na potência da leitura, dos estudos (como demonstrado anteriormente) e de seus desdobramentos. Desta maneira, sua literatura funciona como uma porta, signo que lhe era caro, que pode ou não ser aberta por aquelas e aqueles que escolhem ler uma narrativa sua, ou seja, a leitora ou leitor tem o papel de protagonista nas parábolas de Kafka. O protagonismo buscado pelo escritor, e, como vimos, impossível de ser alcançado – já que o impulso mais espontâneo e feliz ainda está dentro do horizonte fechado de um mundo completamente planejado e erguido sob o fetiche das mercadorias – é então projetado nas narrativas, assim como uma mensagem em uma garrafa é lançada ao mar.

Desse modo as ruínas (e o fracasso) talvez possam resultar em esperança. Na nota de 27 de janeiro de 1922, é o próprio escritor a afirmar que tanto uma como outra estão dialeticamente atreladas à literatura:

Spindelmühle.[519] Necessidade de me libertar dessa mescla de infortúnio e inépcia que se deu com o trenó, com a mala quebrada, com a mesa bamba, com a luz ruim, com a impossibilidade de ter sossego à tarde no hotel e coisas assim. Isso não se pode conseguir com negligência, porque negligência não cabe aí; alcançá-lo demanda invocar novas forças. Há, contudo, surpresas, isso até mesmo o ser humano mais desconsolado é obrigado a admitir; a experiência diz que, do nada, pode vir alguma coisa, da pocilga arruinada pode surgir rastejante o cocheiro com os cavalos (KAFKA, 2021, p.526-527).

Kafka anota as impressões durante sua viagem à Spindelmühle, estância das montanhas ao norte da hoje República Tcheca. Os obstáculos que enfrenta ao longo do dia são contrapostos às surpresas e o procedimento escolhido para ilustrar a situação, a metáfora ali presente, é sua própria literatura, a narrativa *Um Médico Rural*, publicada na coletânea de mesmo nome cerca de dois anos antes.

Como escreve Hanna Arendt, “Numa sociedade em dissolução, que acompanha cegamente o curso natural da ruína, é possível prever a catástrofe. Apenas a salvação, não a ruína, vem do inesperado, pois é a salvação, e não a ruína, que depende da liberdade e da vontade dos homens” (ARENDR, 2008, p.101). Se os rascunhos e narrativas de Kafka, principalmente nos cadernos *in-quarto*, mas também em suas outras obras, revelam um mundo em ruínas, talvez haja um não fracasso nessa mensagem que finalmente chega aos leitores. “Há esperança infinita, mas não para nós” escreveu Kafka em carta a Brod. Não há esperança ou salvação nas narrativas, mas quem sabe ela esteja depositada a quem lê essa mensagem.

Apontamentos finais, mas não conclusivos

[...] sem dúvida não é necessário voar para o meio do sol, mas ir rastejando até um lugarzinho limpo sobre a terra, onde ele às vezes brilha e onde é possível se aquecer um pouco (*Carta ao Pai*, p.28).

O título desse ensaio/tese, *Os diários ou cadernos-in quarto de Franz Kafka: rascunhos de um mundo em ruínas*, dialoga com o título de um dos fragmentos dos cadernos *in-quarto* (*O pequeno habitante das ruínas*, discutido na sessão *Ficcionalização do eu*), fazendo uma analogia com as discussões da teoria crítica, em especial com os textos de Roswitha Scholz, que veem o capitalismo como um sistema em ruínas, que se retroalimenta, mas que está próximo de um fim, ainda que seja o fim de um planeta que definha gradualmente. Ou quem sabe seja de fato o fim desse sistema social (nossa última e desgastada esperança).

Esse diálogo se faz ainda com a literatura de Kafka, que ao desafiar o *status quo*, desvelando a ruína de um mundo, arruína também a tradição literário-textual, ao colocar em xeque gêneros, características, classificações e categorias de textos literários. Como aqui tentamos examinar, em especial em *Os procedimentos de escrita nos cadernos in-quarto*, Kafka escreve contra a escrita, desfazendo hierarquias e sistemas, ao escrever textos que não se encaixam em termos, manipulando uma linguagem que é ao mesmo tempo, prosa e poesia, relatório e ensaio, enfim, literatura qualquer que seja a forma. A escrita é posta em xeque porque Kafka conserva rascunhos e, apesar de arrancar páginas, na maior parte das vezes as mantém, mesmo que tenha riscado quase tudo o que lá estava. É como se manter o rascunho e escrever como rascunho deixassem mais possibilidades de escrita, assim como há tantas possibilidades de interpretar Kafka. Como se Kafka fosse reticente em colocar o ponto final, com toda a sua ditadura. Talvez seja por isso também a dificuldade em terminar narrativas, como vimos ao longo deste texto. A falta do fim abre espaço para vários fins possíveis, que ficam então a cargo dos leitores, a quem Kafka parece dar tanta importância. O único consenso é que, qualquer que fosse esse final, ele não seria conciliatório, não traria o aconchego que tantas vezes buscamos e que a indústria cultural, na maior parte das vezes, entrega. Como discutimos a partir de Barthes e também de Adorno, do início ao (não) fim, as narrativas Kafkianas nos sacodem, nos fazem levantar a cabeça tantas vezes diante da leitura, nos *atormentam*, como o próprio escritor menciona ao refletir sobre o sentido da literatura.

Assim, percebendo quantas ruínas a escrita kafkiana permite ver, sociais, e portanto familiares, pessoais, literárias, me ative principalmente naquilo que a escrita dos cadernos *in-quarto* mais repetia: trabalho, mulheres (nas sessões homônimas), a discussão das línguas e

literaturas menores (em *A vivacidade das literaturas menores: um ensaio de Franz Kafka*), patriarcado, família, judaísmo (que aparecem em praticamente todas as sessões), a literatura de outros escritores (em *Teatro e Gestualidade*), doença, a relação com a escrita e a impotência do sujeito diante do mundo (temas que aparecem principalmente em *As ruínas, o fracasso e a esperança*). Kafka manipula esses temas por diversos fragmentos nos cadernos e também em suas outras obras, como tentei discutir, percebendo que algo que lhe ocorre cotidianamente não é algo extraordinário ou meramente particular, mas resultado de uma gama de situações que estão amarradas por uma mesma totalidade.

Diante das opressões que lhe são impostas, Kafka não vê na escrita uma fuga, já que essa é impossível (como diria Pedro Vermelho), mas um lugar de onde se pode enxergar melhor. E de fato essa se torna uma de suas estratégias literárias: descrever uma situação ou personagem com tamanha precisão que um detalhe ínfimo se torna único, revelando um retrato um tanto assombroso. Assombroso porque não real, mas ultrarrealista.

Outra estratégia recorrente em sua literatura e relacionada a esta é a ênfase em personagens e situações secundários em detrimento dos grandes temas. Isso pode ser observado desde a escolha dos protagonistas, que são pessoas bastante comuns e que estão muito envolvidas com o trabalho, de forma que sua vida pessoal é quase inexistente. Nada mais contemporâneo, não é mesmo? Muitas vezes os personagens não prestam atenção a informações importantíssimas, que poderiam se tornar chaves para os obstáculos que enfrentam, porque se distraem...

Essa distração e espécie de abobamento que acometem os personagens, em maior ou menor medida, é um mecanismo teatral e literário, como tentei descrever em *Teatro e Gestualidade*, que funciona como forma de ruptura com a narrativa, fazendo com que a ficcionalidade que os leitores acompanham seja interrompida, desautomatizando as palavras e a leitura, de maneira que a experiência de leitura se encontre com a realidade do mundo em que vivem os leitores. Brecht fez algo parecido em suas peças, e Kafka antes dele, a partir, ao que parece, do seu contato e trocas com a companhia de teatro Ídiche que tanto marcou a sua vida.

Outra técnica empregada por Kafka está na linguagem protocolar, discutida em *As línguas e a linguagem em Kafka*. Os textos imitam relatórios, autos, ofícios, porque como vimos, o escritor quer subverter a linguagem corrente de seus dias, para demonstrar literariamente como essa linguagem apaga identidades, comunidades, línguas. Em *Uma Mulher Pequena*, essa linguagem aparentemente clara e racional, medida e neutra, revela um narrador atravessado por uma totalidade heteronormativa e patriarcal, assim como aquele de

Preocupações de um pai de família. Nessas narrativas e em outras, como *A construção da muralha da China*, é possível perceber que nem todos os narradores kafkianos sabem tão pouco como os personagens, como é o caso de *A Metamorfose* ou *O Processo*. Alguns narradores tentam persuadir os leitores a concordar com seu ponto de vista, de maneira que a narrativa exige atenção redobrada para reconhecer a ironia e o humor ácido ali presentes. *Um Relatório para a academia e Depois da Colônia Penal* também colocam em questão, em ironia amarga, através da manipulação de uma linguagem acadêmica e científica, o horror da civilização e de sua colonização de ideias e corpos.

Ao escrever uma literatura que desafia inclusive as fronteiras entre ficção e não ficção, tanto pela forma como escreve, quanto pelo que escreve, Kafka cria imagens potentes, como uma aula de natação enquanto a segunda guerra mundial explode, um pai gigante deitado sobre o mapa-múndi, um inseto também gigante batendo suas pernas, desesperado, enquanto se descobre inseto e tenta se levantar da cama para ir trabalhar ou ainda a máquina de escrever sentenças nos corpos dos acusados.

A máquina sobretudo simboliza que a escrita nem sempre é criação, mas que ela também é um dispositivo de controle, manipulação e aniquilamento. É também sobre isso que Kafka pensa quando escreve o ensaio sobre as literaturas menores, vendo como a escrita pode ser controlada e manipulada para dizer quem são os grandes escritores. E em como autores não pertencentes a grandes círculos podem romper com esse controle. E ainda como a escrita e a literatura podem ser capturadas enquanto slogan político, discutindo no mesmo ensaio o perigo da literatura e a literatura em perigo.

Os personagens de Kafka são quase sempre solteiros ou solteirões, como as narrativas *Você, eu disse*, uma das primeiras nos cadernos *in-quarto*, e *Blumfeld, um solteirão de meia idade* fazem questão de destacar. Além de parodiar a própria situação de Kafka, a criação de personagens solteiros parece demonstrar uma revolta contra a continuação de uma herança patriarcal e, portanto, dominadora. A praticamente todos os personagens kafkianos caberia a famosa sentença de Brás Cubas: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de minha miséria”.

As cobranças sociais em relação à decisão de não se casar marcaram Kafka de maneira profunda, fazendo com que ele refletisse também sobre a condição que ocupavam as mulheres em seu contexto. Seu pedido de que caso se casassem, Felice não cozinhasse e não se tornasse mãe parece evidenciar o quanto o escritor estava atento às questões de gênero e sexualidade. Ele não deixou de viver situações de opressão contra as mulheres, como sua cobrança e

manipulação em relação à Felice nas cartas evidenciam. Mas as suas narrativas são atravessadas pelo tema, como tentei discutir no fragmento *As Mulheres*, que tenta pensar a opressão de gênero e de tudo aquilo que se aproxima do feminino, ou melhor, se distancia do modelo masculino branco heteronormativo, como co-constituente do capitalismo. Dessa maneira, qualquer indivíduo que vive sob esse domínio social está atravessado por funções e comportamentos patriarcais.

No fragmento *Trabalho*, tentei demonstrar como Kafka escritor e Kafka escrivão se complementam contraditoriamente. As técnicas e tecnologias utilizadas diariamente no escritório onde ele trabalhava são incorporadas em suas obras negativamente, como a máquina de tortura em *A Colônia Penal*. Ser um funcionário exemplar, cumprindo seu papel na divisão social do trabalho não significa estar de acordo com as regras e comportamentos sociais.

Para desvelar a ruína de um mundo, Kafka, além de executar essa ruína nas próprias narrativas, através do inacabamento e de uma escrita que desafia convenções, também lança mão de um recurso bastante refinado: o humor. É por essa técnica, entre outras, como vimos na sessão *Sonhos*, que muitos críticos o consideram um precursor surrealista, entre eles o próprio Breton.

De fato, a ironia, a graça melancólica, o humor ácido são dimensões essenciais dessas narrativas. Sabemos que Kafka, quando leu excertos de *A Metamorfose* e *O processo* para os amigos, riu até chorar, precisando interromper as leituras para enxugar as lágrimas. Modesto Carone, no posfácio de *O processo* também comenta o episódio, escrevendo que para Kafka, “o cômico radicava no acúmulo de minúcias” (2019, p.321). Essa parece ser a mais interessante das incursões que fiz nos cadernos *in-quarto*, e também nas outras obras: é através da descrição extremamente detalhada, meticulosa, interessada, de personagens, objetos, situações, enfim, do mundo, da atenção quase plena – e não plena, pelo tipo de existência que levamos, como já discutido, daí a dificuldade de Kafka com sua escrita – que o escritor demonstra as contradições de seu tempo, ora através de um riso nervoso, ora através de uma gargalhada que sugere que rir da desgraça é uma forma de dançar (na corda bamba) com ela.

Enfim, são muitas as dimensões a serem pensadas em relação a esses escritos que se negam ao encaixe e à interpretação, e que ao mesmo tempo tanto nos provocam a essa última, como a enorme fortuna crítica acerca de Kafka revela, além do interesse sempre renovado de novas leitoras e leitores (como minha percepção enquanto professora de Literatura no Ensino Médio tem revelado). Assim Giorgio Agamben define o caminho dos estudos:

O estudo é, de fato, em si, interminável. Qualquer um que tenha conhecido as longas horas de vagabundagem entre os livros, quando todo fragmento, todo código, toda

inicial com a qual nos deparamos parece abrir uma nova estrada, que é depois subitamente perdida em um novo encontro, ou tenha provado a labirintica ilusoriedade daquela “lei do bom vizinho”, com a qual Warburg tinha marcado a sua biblioteca, sabe que o estudo não apenas não pode propriamente ter fim, como nem sequer deseja tê-lo (AGAMBEN, 2013, p.39).

Como Bucéfalo, “livre, sem a pressão do lombo do cavaleiro nos flancos, sob a lâmpada silenciosa” (KAFKA, 2017, p.12), pôde então se dedicar aos estudos, como o estudante em *O Desaparecido ou Amerika*, que passa suas noites em claro estudando, como Kafka, que sofria, ao tentar ler e escrever sem interrupções, também eu pude dedicar muitas e muitas horas lendo e estudando Kafka, uma tarefa, sem dúvida, interminável. Conforme citado anteriormente neste texto, Walter Benjamin (1996) escreveu que o que sopra dos abismos é uma tempestade e que o estudo é uma cavalgada contra essa tempestade. Continuemos então a cavalgar.

REFERÊNCIAS

Bibliografia de Franz Kafka.

KAFKA, Franz. **Briefe und Tagebücher**. Disponível em: <https://homepage.univie.ac.at/werner.haas/index.html>.

KAFKA, Franz. **Aforismos de Zürau**. Tradução: Tomaz Amorim Izabel. Bragança Paulista: Ed. Urutau, 2017.

KAFKA, Franz. **Carta ao Pai**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. **Cartas a Felice**. Traducción de Pablo Sorozábal. Nórdica Libros, 2013. (Ebook)

KAFKA, Franz. **Cartas a Milena**. Tradução do alemão, introdução e notas Carmen Gauger. Madrid: Alianza, 2015.

KAFKA, Franz. **Contemplação / O fogueira**. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KAFKA, Franz. **Diários – Diários de viagem**. Tradução Izabel Castro Silva. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.

KAFKA, Franz. **Diários & Carta al padre**. Tradução Andrés Sánchez Pascual. Editor Digital: Trivillus, 1982.

KAFKA, Franz. **Diários 1909-1923**. Tradução de Sergio Tellaroli. Ed. Todavia, 2021.

KAFKA, Franz. **Diários**. Trad. de Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Editora Itatiaia LTDA, 2000.

KAFKA, Franz. **Essencial Franz Kafka**. Trad. de Modesto Carone. 1ªed. Penguin; Companhia das Letras, 2011.

KAFKA, Franz. **Letters to friends, family and Editors**. Translated by Richard and Clara Winston. Schocken Books, New York, 1977.

KAFKA, Franz. **Narrativas do espólio (1914-1924)**. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KAFKA, Franz. **O Castelo** (edição de bolso). Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

KAFKA, Franz. **O desaparecido ou Amerika**. Tradução, notas e posfácio de Susana Kampff Lages. São Paulo: Ed. 34, 2003.

KAFKA, Franz. **O processo**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. **O veredicto / Na colônia penal**. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

KAFKA, Franz. **Palestra introdutória sobre o lídiche**. Trad. de Tomaz Amorim Izabel. Ed. Desalinho. [s.d.]

KAFKA, Franz. **The diaries: 1910-1923**. Edited by Max Brod. Translated by Joseph Kresh and Martin Greenberg with the cooperation of Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1988.

KAFKA, Franz. **The Office Writings**. Edited by Stanley Corngold, Jack Greenberg, and Benno Wagner. Translations by Eric Patton with Ruth Hein. Princeton University Press, 2009.

KAFKA, Franz. **Um artista da fome; A construção**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KAFKA, Franz. **Um médico rural**. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2017.

KAFKA, Franz. **Um relatório para uma academia**. In: Um médico rural. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Bibliografia sobre Franz Kafka.

ADORNO, Theodor W. Anotações sobre Kafka (1953). In: **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Tradução A. Wernet e J. de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 239-270.

ALMEIDA, Jorge de. Condenados à interpretação: Kafka e os sentidos do mundo. **Revista Brasileira de Psicanálise**, vol.45, no.2, São Paulo abr./jun. 2011.

ANDERS, Günther. **Kafka: pró e contra: os autos do processo**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: CosacNaify, 2007.

ARENDR, Hannah. Franz Kafka: uma reavaliação. In: **Compreender: Formação, exílio e totalitarismo (ensaio)**. Trad. Denise Bottman. Org., introd. e notas Jerome Kohn. – São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

BEGLEY, Louis. **O mundo prodigioso que tenho na cabeça: Franz Kafka, um ensaio biográfico**. Trad. de Laura Teixeira Motta. Companhia das Letras, 2010.

BENJAMIN, W. Anotações de Svendborg, Verão de 1934. Tradução de Luciano Gatti. In: **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. IV, n. 9 (jul-dez/2010), pp. 20-30.

BENJAMIN, Walter. **Benjamin über Kafka**. Frankfurt a. M. Suhrkamp Verlag, 1981.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1ª ed. 1985, 3ª reimpressão, 2016.

BLANCHOT, Maurice. **De Kafka a Kafka**. Tradução Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

BLANCHOT, Maurice. Kafka e a exigência da obra. *In: O espaço literário*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. Kafka e a literatura. *In: A parte do fogo*. Trad. de Ana Maria Scherer. Ed. Rocco, 1998.

BLOOM, Harold. **O cânone Ocidental: Os grandes livros e os escritores essenciais de todos os tempos**. Tradução, introdução e notas: Manuel Frias Martins. Ed. Temas e Debates. Círculo de Leitores, Lisboa, 2013, 5.^a edição.

BOA, Elizabeth. **Kafka: Gender, Class, Race in the Letters and Fictions**. Printed from Oxford Scholarship Online (oxford.universitypressscholarship.com). (c) Copyright Oxford University Press, 2021.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. *In: Outras inquisições. (1952-1972)*. Vários tradutores. São Paulo: Ed. Globo, 2000. V II, p. 96-98.

BRADBURY, Malcolm. Franz Kafka. *In: O Mundo moderno: dez grandes escritores*. Tradução: Paulo Henriques Britto. Companhia das Letras, 1989.

BUTLER, Judith. A quem pertence Kafka? Tradução: Tomaz Amorim Izabel. **Dossiê Kafka, um poeta da “prosa miúda”**. Terceira Margem (online). Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. Ano XVII. Nº 28. Julho-dezembro / 2013, p.222-260.

CAMUS, Albert. A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka. *In: O mito de Sísifo*. Tradução: Mauro Gama. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989.

CANETTI, Elias. **O outro processo: as cartas de Kafka a Felice**. Trad. de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Editora Espaço e Tempo, 1988.

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

CARONE, Modesto. O Realismo de Franz Kafka. *Novos Estudos, CEBRAP*, março de 2008.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

FARIA, Renato Oliveira de. **“Assalto contra o limite”: forma danificada e história em Franz Kafka**. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2011.

FUCHS, Anne. A psychoanalytic reading of The Man who Disappeared. *In: The Cambridge Companion to Kafka*. Cambridge University Press, 2002.

GELLEN, Kata. **Kafka and Noise: The Discovery of Cinematic Sound in Literary Modernism**. Northwestern University Press, Evanston, Illinois: 2019.

GIORGIO, Agamben. Quatro glosas a Kafka. Trad. Cláudio Oliveira. **Terceira Margem (online)**, ano XVII, n 28, julho – dezembro 2013 (p.25-42).

GUATIMOSIM, Bárbara M. B. **Kafka e a Busca de Sustentação: um corpo a se escrever**. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

GUIMARÃES, Gabriel A. **Contradição: Uma versão comentada do Konvolut 1920 de Kafka**. Tese (Doutorado) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.

HELLER, Erich. **Kafka**. Tradução James Amado. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1974.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Kafkianas I, II e III**. Banco de dados do jornal Folha de São Paulo. Publicadas na Folha da Manhã, em 18, 24 e 30 de setembro de 1952.

IZABEL, Tomaz A. F. **Franz Kafka e Walter Benjamin: Contar do tempo interrompido**. Tese (Doutorado Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2018.

JANOUGH, Gustav. **Conversas com Kafka** (1968). Tradução Celina Luz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. 2ªed.

KAMPPFF LAGES, Susana. **Desdobramentos do duplo em Kafka**. Matruga – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio de Janeiro, v. 18, p. 109-122, 2006.

KILCHER, A. B., & LAGES, S. K. (2023). Susana Kampff Lages entrevista Andreas B. Kilcher. **Matruga** - Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Letras Da UERJ, 30 (60), 605–613.

KONDER, Leandro. **Kafka: vida e obra**. Rio de Janeiro: José Alvaro, 1966.

KRAKAUER, Siegfried. **Franz Kafka. In: The Mass Ornament: Weimar Essays**. Translated by Thomas Y. Levin. Harvard University Press, 2005.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LARANJINHA, Natália. **Kafka e Beckett: uma estética do fracasso**. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Portugal, 2007.

LE RAIDER, Jacques. De l'illusion à l'ouvre: le travail du journal intime de Kafka et Goethe à Paul Nizon. In: **De soi à soi: l'écriture comme autohospitalité**. Études réunies par Alain Montandon. France: Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2004.

LIMA, Luiz C. Kafka e o pacto ficcional. **Organon**, Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v.6 n°19, 1992.

- LIMA, Luiz C. **Limites da Voz (Montaigne, Schlegel, Kafka)**. 2ª Ed. Revisada. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- LÖWY, Michael. **Franz Kafka; sonhador insubmisso**. Trad. de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- NITSCHACK, Horst. Franz Kafka: la rebeldía contra la novela de formación. **Matraga**, v. 30, n. 60, p. 525-540, set./dez. 2023.
- PIGLIA, Ricardo. Un relato sobre Kafka. *In: El ultimo leitor*. Buenos Aires, Anagrama, 2005.
- PREECE, Julian. The Letters and Diaries. *In: The Cambridge Companion to Kafka*. Cambridge University Press, 2002.
- PUCHEU, Alberto. **Kafka poeta**. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.
- ROBERT, Marthe. **As Lonely as Franz Kafka**. Harcourt; 1st edition, 1982.
- ROSENFELD, Anatol. Kafka e o romance moderno. *In: Letras e Leituras*, Ed. Perspectiva, 1994.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.
- ROTHER, Andrea. „Hier muss ich mich festhalten...“**Die Tagebücher von Franz Kafka: Ein literarisches Laboratorium 1909-1923**. Berlin: Dissertation.de, 2007.
- RUSSO, Sâmella M. F. **A escrita e os diários: A luta pelo reconhecimento da singularidade de Franz Kafka**. Tese (Doutorado em Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2020.
- SAWALA, Wojciech. Sonhar-se outro: um messianismo ameríndio de Franz Kafka. **Matraga**, v. 30, n. 60, p. 490-510, set./dez. 2023.
- SCHWARZ, Roberto. “A tribulação de um pai de família”. *In: O pai de família e outros estudos*. Companhia das Letras, 2008.
- SCHWARZ, Roberto. Uma barata é uma barata é uma barata. *In: A sereia e o desconfiado: Ensaios Críticos*. 2ª Ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Um afogado sonhando com salvação”: a doutrina das portas em Franz Kafka. **Dossiê Kafka, um poeta da “prosa miúda”**. Terceira Margem (online). Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. Ano XVII. Nº 28. Julho-dezembro / 2013, p.261-291.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e Trauma. **Pro-Posições**, v.13, n 3 (39)set./dez.2002, Universidade Estadual de Campinas.

SOUZA, Ricardo Timm de. **Kafka: totalidade, crise, ruptura**. Disponível em: <<http://timmsouza.blogspot.com.br/2012/09/kafka-totalidade-critica-ruptura.html>>. Acesso em 21-02-2020.

STACH, Reiner. **Kafka – The decisive Years**. Translated by Shelley Frisch. Princeton University Press, 2013.

STACH, Reiner. **Kafka – The Years of Insight (V.III)**. Translated by Shelley Frisch. Princeton University Press, 2015.

STACH, Reiner. **Kafka: Os anos decisivos**. Trad. de Sofia Mariutti. 1ª ed. São Paulo: Todavia, 2022.

THEISOHN, Philipp. Kafkas Tagebücher. In: **Kafka-Handbuch**. Hrgs. von Bernd Auerochs und Manfred Engel. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2010, pp.378-390.

THOMPSON, Mark C. **Kafka's Blues: Figurations of Racial Blackness in the Construction of an Aesthetic**. Northwestern University Press, 2016.

TROCOLI, Flavia. Kafka sem abrigo. In: PUCHEU, Alberto. **Kafka poeta**. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.

Bibliografia Geral.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Tradução: Antônio de Almeida de Guido. Rio de Janeiro: Jahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. **Dialética Negativa**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009.

ADORNO, Theodor W. **Correspondência (1928-1940) Adorno- Benjamin**. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. 3ª Ed, Ed. Unesp, 2012.

ADORNO, Theodor W. **Introdução à Sociologia**. Trad. de Wolfgang Leo Maar. 1ª Ed, Ed. Unesp, 2008.

ADORNO, Theodor W. **Mínima Muralia: reflexões a partir da vida danificada**. Tradução: Luiz Eduardo Bica. São Paulo: Ática, 1993.

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Trad. e Ap. de Jorge de Almeida. Editora 34, 2ª edição, 2012.

ADORNO, Theodor W. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Trad. A. Wernet e J. de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ANDERS, Günter. **Tese para a era atômica**. In: Sopro, 87. Tradução: Alexandre Nodari e Flávia Cera. Abril, 2013. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/anders.html#YeVRvPnP3IV> acesso em 17-11-2020.

- ARENDDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020 – 9ª reimpressão.
- BARROSO, Naiara M. Críticas de arte histórico-materialistas: Benjamin e Brecht leitores de Kafka. **Paralaxe**, v.3, n° 2, 2015, PUC/SP.
- BARTHES, Roland. **O Óbvio e o obtuso**. Tradução Isabel Pascoal. Lisboa: 70, 1984.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. Ed. Perspectiva, 2015.
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, [s.d.].
- BATAILLE, Georges. Kafka. In: **A literatura e o mal**. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989. p.129-147.
- BENJAMIN, W. Anotações de Svendborg, Verão de 1934. Tradução de Luciano Gatti. In: **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. IV, n. 9 (jul-dez/2010), pp. 20-30.
- BENJAMIN, Walter e SCHOLEM, Gershom. **Correspondência**. Trad. Neusa Soliz. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993 [a carta citada é a de 12 de junho de 1938].
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo**. Obras Escolhidas, V.III. Tradução José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, Walter. Questões introdutórias de crítica do conhecimento. In: **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. Ed. Martins Fontes, 2005.
- BRETON, André. **Antologia do Humor Negro**. Prefácio de André Breton. Colaboração de António Sena. In-8.º de 454-I páginas. Tradução portuguesa de 'Antologie de l'humeur Noire' de André Breton, editada por Fernando Ribeiro de Mello / Edições Afrodite, com tradução de Aníbal Fernandes, Ernesto Sampaio, Isabel Hub, Jorge Silva Melo, Luísa Neto Jorge e Manuel João Gomes. Edições Afrodite. 1973.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Apêndice: Balanço-programa para máquinas desejanças. In: **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. Trad. De Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Editora 34, 2011 (2ª edição).
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Trad. Coletivo Sycorax. Ed. Elefante, 2021.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. *In: O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, Escrever, Esquecer**. Ed. 34, 1ª Ed. 2006.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

KURZ, Robert. Cap.12: A dupla historicidade e o carácter objectivo das crises. *In: Dinheiro sem valor: linhas gerais para uma transformação da crítica da economia política*. Trad. Lumir Nahodil. Ed. Antígona, 1ªedição, 2014.

MARX, Karl. Cap. I – A mercadoria. *In: O capital: crítica da economia política – V.1*. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. 3ª Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. P.45-78.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Tradução: Marta Lança. Lisboa, Ed. Antígona, 2014.

OLIVEIRA, Robson. **O homem sem qualidades a espera de Godot: Molière, Musil, Becket, Macunaíma e o devir vazio tautológico na modernidade**. Tese (Doutorado em Psicologia) Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2016.

PAPUSZA (FILME). Direção de Joana Kos-Kauze e Krzysztof Krauze. Polónia, 2013.

PAULS, Alan. **Como se escreve el diario íntimo**: selección, prólogo e introducciones de Alan Pauls/ Franz Kafka [et al.]^{a1} ed. Buenos Aires: El Ateneo,1996.

SCHOLZ, Roswitha. A nova crítica social e o problema das diferenças. **EXIT!** nº1, agosto de 2004. In: http://www.obeco-online.org/roswitha_scholz6.htm Acesso em 10-12-2021.

SCHOLZ, Roswitha. Homo Sacer e “Os Ciganos”. **EXIT!** N°4, junho de 2007. In: http://www.obeco-online.org/roswitha_scholz6.htm Acesso em 06-12-2021.

SCHOLZ, Roswitha. **O Sexo do Capitalismo [Excertos]**. Janeiro de 2020. In: http://www.obeco-online.org/roswitha_scholz6.htm Acesso em 10-06-2021.