

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

ROGÉRIO DE LIMA CRIZEL

KAFKA E SEUS MONSTROS: ressonâncias (auto)ficcionais em sua obra-prima

Rio Grande

2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

ROGÉRIO DE LIMA CRIZEL

KAFKA E SEUS MONSTROS: ressonâncias (auto)ficcionais em sua obra-prima

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Kelley Baptista Duarte

Rio Grande

2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

ROGÉRIO DE LIMA CRIZEL

KAFKA E SEUS MONSTROS: ressonâncias (auto)ficcionais em sua obra-prima

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Kelley Baptista Duarte – Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer – Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

Prof.^a Dr.^a Luciana Wrege Rassier – Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Dedico este trabalho aos meus pais Saul e Ana Maria pelo incentivo e apoio constantes. São vocês que sempre me inspiram a seguir em frente.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pela oportunidade única de concluir mais esta etapa em minha formação acadêmica.

Aos meus pais Saul e Ana Maria, pelo suporte emocional e auxílio permanente em todas as horas e, principalmente, ao longo dessa jornada de pesquisa.

À professora Kelley Baptista Duarte, pela amizade, dedicação, orientação e indicações de leituras, sem os quais essa pesquisa não seria possível.

Aos membros da banca, professores Antônio Carlos Mousquer e Luciana Wrege Rassier, por se disponibilizarem a ler este trabalho e dar suas contribuições para o aprimoramento do mesmo.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande e a todos os meus colegas do Mestrado em História da Literatura, pela troca de saberes e experiências leitoras, sempre pertinentes no processo de elaboração de uma pesquisa acadêmica.

À CAPES, pelo incentivo financeiro, me concedendo uma bolsa de pesquisa para a realização deste projeto.

E, por fim, a Franz Kafka, por ser meu objeto de estudo e inspiração eterna.

“Percebi que se fujo aos outros, não é para viver em paz, porém para conseguir morrer em paz”.

(Franz Kafka)

RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo uma análise da novela *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, pelo viés da autoficção, pois acreditamos que o autor fazia da ficcionalização de si uma forma de melhor compreender sua interioridade e, por conseguinte, saber enfrentar os monstros que habitavam sua mente. Desse modo, propomos uma leitura autoficcional de sua obra-prima a fim de apreendermos de que forma Kafka ficcionaliza sua matéria biográfica nessa história, e também em que medida Gregor Samsa pode ser um reflexo do próprio autor. Nesse sentido, esperamos contribuir, de alguma forma, para os estudos literários, notadamente para os estudos da obra kafkiana, cuja abordagem estritamente autoficcional, ao que parece, ainda não foi objeto de estudo no contexto acadêmico brasileiro.

Palavras-chave: autoficção; biografia; *A metamorfose*; Franz Kafka.

RÉSUMÉ

Cette mémoire de maîtrise vise à une analyse du roman *La métamorphose* (1915), de Franz Kafka, par le biais de l'autofiction, car nous croyons que l'auteur faisait de la fictionnalisation de soi un moyen de mieux comprendre son intériorité et, donc, savoir affronter les monstres qui habitaient son esprit. De cette façon, nous proposons une lecture autofictionnelle de son chef-d'oeuvre afin d'appréhender dans quelle mesure Kafka fictionnalise son matériel biographique dans cette histoire, et aussi dans quelle mesure Gregor Samsa peut être un reflet de l'auteur lui-même. En ce sens, nous espérons contribuer, en quelque sorte, pour les études littéraires, notamment pour les études de l'oeuvre kafkaïenne, dont l'approche strictement autofictionnelle il nous semble qu'il n'ait pas encore été étudié dans le contexte académique brésilien.

Mots-clé: autofiction; biographie; *La métamorphose*; Franz Kafka.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 A <i>METAMORFOSE</i> NA HISTÓRIA DA LITERATURA	22
1.1 Gênese de uma obra-prima.....	23
1.2 O silêncio da crítica no contexto de publicação	25
1.3 A recepção crítica no Brasil	28
1.4 A <i>metamorfose</i> na atualidade.....	30
1.5 A <i>metamorfose</i> : considerações iniciais.....	33
2 KAFKA E A PERSPECTIVA BIOGRÁFICA	49
2.1 O olhar do biógrafo	49
2.1.1 Kafka sob o olhar de Gérard-Georges Lemaire.....	51
2.1.2 Kafka sob o olhar de Louis Begley	60
2.1.3 Kafka sob o olhar de Ernst Pawel	64
2.1.4 Kafka sob o olhar de Danilo Nunes	74
2.2 O olhar sobre a própria vida.....	80
2.2.1 Kafka em seus <i>Diários</i>	81
3 KAFKA: ALEGORIA E PROCESSO AUTOFICCIONAL.....	88
3.1 Autoficção: breve percurso teórico	91
3.1.1 Os antecedentes da autoficção.....	91
3.1.2 Autoficção: hibridismo e ambiguidade	94
3.1.3 A questão autoral.....	103
3.1.4 A memória e o texto autoficcional	106
3.2 A <i>metamorfose</i> e a autoficção.....	108
3.2.1 Kafka e seus monstros.....	110
Primeiro monstro: o pai.....	110
Segundo monstro: o corpo.....	116
Terceiro monstro: o judeu errante	119
3.2.2 Kafka e a autoficção	126
3.3 Autoficção como processo terapêutico.....	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
REFERÊNCIAS	137

INTRODUÇÃO

Franz Kafka nasceu no dia 3 de julho de 1883, na cidade de Praga, capital da República Tcheca. Entre 1901 e 1906, estudou Direito na Universidade Alemã de Praga. Nesse período, começou a dar os primeiros passos na carreira de escritor, redigindo, em 1904, a novela *Descrição de uma luta*. Entretanto, sua estreia literária ocorreu apenas no ano de 1908, quando publicou, na revista *Hyperion*, sua primeira coletânea de contos, intitulada *Contemplação*.

No período que compreende os anos de 1909 e 1911, Kafka começou a traçar as primeiras linhas de seus diários, realizou diversas viagens à Europa ao lado de seu amigo e também escritor Max Brod (1884-1968), e iniciou a escrita de seu primeiro romance sobre a América, que seria postumamente publicado sob o título de *O desaparecido* (1927). Em 1912, além de escrever a novela *A metamorfose* e o conto “O veredicto”, Kafka iniciou suas correspondências com a jovem Felice Bauer (1887-1960), de quem ficou noivo em junho de 1914, mas desfez o noivado um mês depois devido a sua dificuldade de contrair compromisso, algo que o próprio autor revelou em suas cartas e em seus diários.

Esse receio que Kafka sentia perante uma vida conjugal talvez justifique o grande número de mulheres que o autor conheceu em sua curta existência. Além de Felice Bauer, Kafka foi noivo de Julie Wohryzek (1891-1944), namorado de Milena Jesenská (1896-1944) e companheiro de Dora Diamant (1898-1952), com quem viveu os últimos dias de sua vida. Segundo alguns biógrafos, Dora Diamant foi o grande amor de Kafka, fazendo-o perder o “medo” de compromisso e, inclusive, fazendo-o trocar a cidade de Praga por Berlim para viver junto dela, em 1923.

Diagnosticado com tuberculose desde 1917 e ciente que o fim estava próximo, Kafka escreveu, em 1922, dois bilhetes endereçados a Max Brod, onde expressava o desejo de ver incinerados todos os seus escritos. Com a piora de seu estado de saúde, em 1924, Kafka retornou à Praga, onde faleceu no dia 3 de junho, a um mês de completar 41 anos de idade. Caso Max Brod tivesse cumprido o derradeiro desejo de Kafka, a humanidade jamais teria contemplado *O processo* (1925), *O castelo* (1926), *O desaparecido* (1927), entre outras tantas obras do autor.

Conforme constatamos nas biografias do autor, a projeção especular no pai, Hermann (1852-1931), era o *leitmotiv* do sentimento de derrota vivido por Kafka, porque ninguém é humanamente capaz de se tornar uma réplica exata de outra pessoa. Desse modo, na relação antagônica entre o pai mítico e o filho decrépito, produtos da mente do autor, residia a frustração que tolhia suas forças e jogava-o, constantemente, na mais absoluta apatia de viver. Nessa perspectiva, somente a literatura seria capaz de salvá-lo e, por essa razão, acreditamos que Kafka utilizara a autoficção como uma forma de melhor conhecer sua interioridade e, através dessa escrita cuja linha expressiva pode ser analítica e terapêutica, saber como lidar com os monstros que o atormentaram durante toda a vida.

Isso é o que motiva a presente pesquisa; tentar mostrar como Kafka utilizou a literatura para enfrentar os traumas que fizeram parte de sua curta existência. Não é por acaso que os personagens e as situações narradas nas obras do autor são tão absurdos e impactantes. Eles provavelmente refletem o interior de Kafka, com seus traumas, seus monstros, suas angústias, dúvidas e indecisões, tudo isso junto e amalgamado com boas doses de ficção, oriundas da mente genial e criativa do autor de *A metamorfose* (1915).

Kafka provoca, em pleno século XXI, uma febre de interpretações pelos quatro cantos do globo terrestre, o que contribui para o enriquecimento de sua imensurável fortuna crítica¹, e conseqüente divulgação de sua obra para novos leitores. Segundo o biógrafo e estudioso da obra de Kafka, Ernst Pawel (1920-1994), a fortuna crítica sobre Kafka, em 1984, ano de publicação de sua biografia sobre o autor², já era formada por mais de 15.000 títulos ao redor do mundo. Sendo assim, de 1984 para 2018, ano em que iniciamos essa pesquisa, se passaram mais de três décadas. Nesse período, incontáveis trabalhos foram escritos sobre o autor e sua obra, mas temos convicção de que novos trabalhos continuarão a surgir depois deste, porque Kafka é um autor que não se esgota. Por mais que um determinado texto kafkiano tenha angariado diversas leituras distintas, ainda assim é possível se dizer algo novo ou, pelo menos, de outra forma. A razão disso é bem simples: a obra kafkiana é plurissignificativa e, por esse motivo, está sempre aberta a novas e fecundas interpretações.

¹ A fortuna crítica sobre Franz Kafka, no contexto acadêmico brasileiro, é composta por centenas de dissertações e teses, que predominantemente conferem a sua obra leituras existencialistas, psicanalíticas, estilísticas, teológicas, sociológicas, fenomenológicas, jurídicas, filosóficas e comparatistas, cujos temas do absurdo, da morte, da culpa e do Direito são os mais recorrentes. Nesse contexto, a novela *A metamorfose* (1915) é uma das obras mais estudadas.

² PAWEL, Ernst. *O pesadelo da razão: uma biografia de Franz Kafka* (1984).

Nesse sentido, Fernando Savater (2015:21) é bem sucedido em sua colocação quando argumenta que além de muitos leitores, Kafka também possui um “verdadeiro séquito de apaixonados” por sua obra. O autor ainda declara que “uma vez que começamos a lê-lo, nunca saímos totalmente dele”.

Desse modo, parece-me oportuno descrever, resumidamente, minha trajetória enquanto leitor apaixonado pela obra de Kafka. Muito antes de meu ingresso no curso de Letras Português-Francês da Universidade Federal do Rio Grande – FURG, eu já havia lido inúmeros textos do autor e, curiosamente, o primeiro dentre eles foi o que mais me impactou e acabou se tornando meu objeto de estudo no Mestrado. Refiro-me à obra-prima de Kafka, *A metamorfose* (1915). Essa novela é uma verdadeira obsessão em minha vida. Tenho dezenas de edições e traduções diferentes, e já perdi a conta de quantas leituras já realizei, podendo afirmar, sem titubear, que a cada leitura – um novo sentido emerge de suas páginas.

Durante os anos de Mestrado, ocupei-me de diversas produções acadêmicas sobre a obra-prima de Kafka, das quais elencarei as mais relevantes e de maneira sintética. Para a disciplina Literatura Comparada, ministrada pela professora Kelley Baptista Duarte, no primeiro semestre de 2018, escrevi o artigo “À sombra de Kafka: releituras contemporâneas de *A metamorfose*”, no qual realizo uma análise comparativa entre a novela *A metamorfose* e quatro releituras da mesma: a fábula “La cucaracha soñadora” (1969), de Augusto Monterroso, os contos “A metamorfose” (1982) e “Metamorfose” (2001), de Luis Fernando Verissimo, e a letra da canção “Uma barata chamada Kafka” (1989), do grupo musical Inimigos do Rei.

Da mesma forma, entre os anos de 2018 e 2019 foram apresentados os seguintes trabalhos, cuja obra-prima de Kafka era objeto de estudo: (1) “Intertextualidade e releitura criativa: o exemplo do conto “A metamorfose”, de Luis Fernando Verissimo”, um recorte do artigo “À sombra de Kafka: releituras contemporâneas de *A metamorfose*”, apresentado no 6º Encontro Sul Letras, realizado na Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, em agosto de 2018, e no qual focalizamos a análise na primeira releitura de *A metamorfose* feita por Verissimo; (2) “Verissimo reverencia Kafka: uma releitura contemporânea de *A metamorfose*”, apresentado na 17ª Mostra da Produção Universitária da Universidade Federal do Rio Grande – FURG, realizada em outubro de 2018, e no qual analiso a segunda incursão de Verissimo pelo universo kafkiano; e, finalmente, no ano de 2019, na 18ª Mostra da

Produção Universitária da FURG, apresentei o trabalho intitulado (3) “Por que barata? – uma investigação sobre o imaginário criado em torno do inseto protagonista de *A metamorfose*, de Franz Kafka”. Nele, investigo as prováveis razões para tantos leitores e críticos da obra de Kafka interpretarem o inseto protagonista de *A metamorfose* como uma barata, e também contraponho esse texto à leitura de Vladimir Nabokov (1899-1977), para quem o inseto é um besouro.

Contudo, escrever sobre Kafka em pleno século XXI não é apenas uma questão de paixão, é também um ato de coragem, tendo em vista sua vasta fortuna crítica formada por incontáveis trabalhos magistrais. Seria muita pretensão tentarmos comentar todos os trabalhos mais representativos sobre o autor e, por isso, citaremos somente alguns. Dentre os autores consagrados a se dedicarem à obra de Franz Kafka está o professor e crítico literário norte-americano Harold Bloom (1930-2019), que incluiu Kafka em sua obra-prima *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo* (1994), colocando o autor tcheco entre os maiores gênios literários da história da literatura, tais como William Shakespeare (1564-1616), Marcel Proust (1871-1922), Virginia Woolf (1882-1941) e James Joyce (1882-1941).

Bloom ([1994] 2001:428) afirma que se Freud concedeu-nos o mapa da mente, por outro lado, Kafka nos informou que não podemos nos valer desse mapa para nos salvar, ou seja, estamos invariavelmente condenados e sem esperança de salvação. Sendo assim, Bloom refuta o pensamento de Walter Benjamin (1892-1940), e afirma que não concede a mínima possibilidade de Kafka ser interpretado como um autor religioso, pelo simples fato de Kafka não ter nenhuma esperança nem para si mesmo nem para o restante da humanidade.

Da mesma forma, Bloom declara que na obra de Kafka nada deve ser interpretado literalmente, pois a ironia kafkiana consiste em induzir o leitor ao erro. Por mais simples que certas passagens possam parecer, trata-se de uma mera armadilha posta pelo autor, propositalmente, porque em seu universo ficcional nada é o que parece.

A crítica é derrotada por Kafka sempre que cai na armadilha que ele invariavelmente monta para a interpretação direta, a armadilha de sua fuga idiossincrática da interpretabilidade. Nesse tipo de ironia, cada figura que nos apresenta é e não é o que poderia parecer (BLOOM, [1994] 2001, p. 430).

Por sua vez, Harold Bloom corrobora o pensamento de Ritchie Robertson (1952), um dos maiores estudiosos da obra kafkiana, quando ele afirma que “o centro espiritual em Kafka

é seu conceito de indestrutibilidade”, notadamente relacionada com a espiritualidade e a busca do conhecimento interior, cujos aforismos do autor propõem a crença como elemento libertador do indestrutível do ser, pois, para Kafka, o indestrutível está dentro de cada um de nós: “Acreditar significa liberar o elemento indestrutível em nós, ou mais precisamente, ser indestrutível, ou mais precisamente, ser” (KAFKA *apud* BLOOM, [1994] 2001, p. 434).

Da mesma forma, Bloom afirma que praticamente toda a obra de Kafka trata da questão judaica, uma preocupação constante na mente do autor, e que sempre acabava imiscuindo-se em sua ficção. Por essa razão, o crítico literário argumenta que Kafka é o escritor mais canônico do século XX, por fazer da “cisão entre ser e consciência” seu verdadeiro tema, e por relacioná-lo à questão judaica:

Adotamos Kafka como o escritor mais canônico de nosso século porque todos nós epitomizamos a cisão entre ser e consciência que é o seu verdadeiro tema, um tema que ele identificou com ser judeu, ou pelo menos com ser judeu particularmente exílico (BLOOM, [1994] 2001, p. 435).

Já Otto Maria Carpeaux (1900-1978), em *História da literatura ocidental* (1959), afirma que os romances de Kafka podem ser lidos como grandes parábolas, e que o autor d’*A metamorfose* foi um dos maiores criadores de símbolos da história da literatura. Nessa perspectiva, Carpeaux contraria a interpretação de Deleuze e Guattari em *Kafka: por uma literatura menor* (1975), na qual os autores franceses afirmam que na obra de Kafka tudo deve ser apreendido em seu sentido literal, negando, dessa forma, a ocorrência de alegorias, símbolos e metáforas na obra kafkiana.

Do mesmo modo, Carpeaux ([1959] 2008, p. 2519) destaca a presença soberana do absurdo na obra do autor. Ao retratar o absurdo da condição humana num mundo hostil, estranho e sem esperança, Kafka representa em sua ficção a impraticabilidade da lei, visto que já “somos fatalmente culpados” e estamos, portanto, “fatalmente condenados”. Nesse sentido, o grande absurdo da vida consiste na “inevitabilidade do destino humano” (idem), como, por exemplo, no fatídico caso do caixeiro-viajante Gregor Samsa, vítima indefesa de um evento matutino absurdo e inexplicável, que ao despertar para mais uma jornada de trabalho descobre-se, em sua cama, metamorfoseado num inseto monstruoso.

Por sua vez, Theodor Adorno (1903-1969), no ensaio intitulado “Anotações sobre Kafka” (1953), afirma que na obra kafkiana toda frase solicita que o leitor a interprete, mas

isso seria mais uma mostra da ironia do autor, visto que na concepção de Adorno tal ação interpretativa é impossível.

Cada frase diz: “Interprete-me”; e nenhuma frase tolera a interpretação. Cada frase provoca a reação “é assim”, e então a pergunta: de onde conheço isso? O *déjà vu* é declarado em permanência. A violência com que Kafka reclama interpretação encurta a distância estética. Ele exige do observador pretensamente desinteressado um esforço desesperado, agredindo-o e sugerindo que de sua correta compreensão depende muito mais que apenas o equilíbrio espiritual: é uma questão de vida ou morte (ADORNO, [1953] 1998, p. 241, ênfase do autor).

Do mesmo modo, Adorno defende que Kafka poderia ser considerado um representante do Surrealismo, visto que sua literatura suprime a distância tradicional entre leitor e texto. Nessa perspectiva, Adorno compara a leitura das obras de Kafka ao efeito tridimensional utilizado no cinema, de maneira que o leitor sente-se jogado, diretamente, para dentro da narrativa, o que lhe impossibilita a identificação com os personagens do texto lido, considerando-se que essa proximidade excessiva com a obra causa-lhe estranheza e espanto.

Adorno ([1953] 1998:243) também destaca que no realismo mágico de Kafka “não é o monstruoso que choca, mas sua naturalidade”. Nesse sentido, lembramos a curiosa e inexplicável transformação ocorrida com Gregor Samsa, na novela *A metamorfose* (1915). Desde a primeira linha, o narrador revela, sem rodeios e sentimentalismos, que o caixeiro-viajante ao despertar certa manhã para mais um dia de trabalho, descobre que havia se transformado num inseto repulsivo. Todavia, não somente a transformação corporal do protagonista como também sua peripécia existencial e seu fim trágico são narrados com a maior objetividade, o que provoca um choque no leitor, ao perceber que mais monstruosa que a metamorfose de Gregor é a naturalidade com que essa história é narrada.

Walter Benjamin (1892-1940), crítico literário, tradutor, ensaísta, filósofo, sociólogo e leitor de Kafka, também dedicou diversos estudos à obra do autor. No ensaio “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte” (1934), Benjamin analisa na obra kafkiana a grande ocorrência da complexa e tensa relação entre pais e filhos, sendo que a figura do filho é irremediavelmente condenada pela onipotente presença paterna, como evidenciamos na condenação por afogamento do personagem Georg Bendemann, presente no conto “O veredicto” (1913): “O pai é quem pune, mas também quem acusa. O pecado do qual ele acusa o filho parece ser uma espécie de pecado original. A definição kafkiana do pecado original é particularmente aplicável ao filho” (BENJAMIN, [1934] 1994, p. 140).

Benjamin ([1934] 1994:157) igualmente evidencia que na obra de Kafka, entre todos os seus numerosos e singulares personagens, “são os animais os que mais refletem”. Nesse sentido, constatamos a impressionante consciência humana do cão jejuador na novela *Investigações de um cão* (1922), a inteligência retórica do macaco Pedro Vermelho de “Um relatório para uma academia” (1917), a eloquência e a memória narrativa do rato narrador do conto “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos” (1924), entre tantos outros exemplos na obra do autor. Sendo assim, ao humanizar e dotar de consciência seus protagonistas e narradores do reino animal, Kafka parece estar querendo passar a mensagem de que nesse mundo absurdo e desumano os papéis se invertem e a animalização fica para os humanos.

Outro ilustre autor que se dedicou ao estudo da obra de Kafka foi Albert Camus (1913-1960). No ensaio “A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka” (1943), publicado como apêndice na edição brasileira de *O mito de Sísifo* (1942), Camus revela que a ambiguidade é o fundamento da ficção kafkiana, que consegue promover o consórcio entre “o natural e o extraordinário, o indivíduo e o universal, o trágico e o cotidiano, o absurdo e o lógico”, onde a novela *A metamorfose* (1915) mais uma vez apresenta-se como um excelente exemplo.

Nesse mesmo sentido, Camus ([1943] 2019:150) afirma que “Kafka expressa a tragédia pelo cotidiano e o absurdo pelo lógico” e, embora não refute a ausência de salvação na obra de Kafka, Camus admite vislumbrar nela uma tênue esperança, pairando sobre o universo ficcional kafkiano. Em nosso entendimento, tal esperança pode igualmente ser interpretada como absurda e fruto da tradicional ironia do autor, visto que a esperança do agrimensor K.³ de ser aceito no castelo e a de Gregor⁴ de ser aceito como membro da família Samsa jamais se concretizam.

Para Günther Anders (1902-1992), autor de *Kafka: pró e contra* (1946), “Kafka não é nem forjador de mitos nem simbolista, mas, sim, um fabulador realista”. Anders também afirma que grande parte da obra de Kafka trata do judeu, embora poucas vezes o termo apareça nas ficções do autor. Entre os exemplos de obras kafkianas de temática judaica, Anders cita o romance *O castelo* (1926), e os contos “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos” (1924) e “A construção da muralha da China” (1917), na qual ressalta que o

³ Referência ao protagonista do romance *O castelo*, lançado postumamente por Max Brod, em 1926.

⁴ Referência ao protagonista da novela *A metamorfose* (1915), Gregor Samsa.

autor optou por substituir o termo “judeu” por “chinês”, o que provavelmente fazia parte do projeto kafkiano de ocultar/obscurecer de maneira alegórica/metafórica muitas significações por detrás de sua fecunda criação literária.

Do mesmo modo, Anders argumenta que o estranhamento gerado pela obra de Kafka reside precisamente na naturalidade com que o absurdo é retratado como um evento banal da vida cotidiana, corroborando o pensamento de Theodor Adorno. Mais uma vez, ocorre-nos o exemplo da estranha e misteriosa metamorfose de Gregor Samsa, cuja ocorrência é vista com tanta naturalidade que o narrador resolve iniciar a narração justamente por ela.

Nesse mesmo sentido, Anders ([1946] 2007:20) afirma que “o espantoso, em Kafka, é que o espantoso não espanta ninguém”, ou seja, mesmo submetidos a situações brutais e absurdas como, por exemplo, a metamorfose de Gregor Samsa, não percebemos nos personagens kafkianos nem um pequeno vestígio do terror que se esperava que eles sentissem em tais circunstâncias.

Em contrapartida, a afirmação de Günther Anders é boa, mas não é totalmente verdadeira, ao mencionar que “o espantoso não espanta ninguém”. Consideramos que o crítico esqueceu-se da figura do leitor, que certamente toma para si a sensação que deveria ser sentida pelo personagem da obra. Dessa forma, ocorre uma inversão de papéis ou troca de sensações. Afinal, espera-se que o leitor sinta-se confortável e contente com a leitura, e que o protagonista d’*A metamorfose* esteja desesperado com sua monstruosa transformação corporal. No entanto, o texto kafkiano promove, magistralmente, a troca de lados: o leitor passa a sentir pavor por perceber Gregor agindo com naturalidade, enquanto que o inseto metamorfoseado contempla a vista de sua janela ou diverte-se, correndo pelas paredes do quarto.

Outro insigne estudioso da obra de Kafka foi o crítico literário britânico Erich Heller (1911-1990), que corrobora nosso pensamento quando afirma que o personagem Gregor Samsa é uma evolução/extensão do personagem Georg Bendemann, de “O veredicto” (1913). Nesse sentido, Heller afirma, categórico: “A vizinhança entre literatura e autobiografia dificilmente poderia ser mais próxima do que no caso de Kafka; na verdade, quase toca à identidade” (HELLER, 1974, p. 17).

Essa também é a opinião do crítico literário Anatol Rosenfeld (1912-1973), ao admitir que Kafka reorganizava eventos de sua própria vida e transformava-os em ficção:

Apesar de neste universo [kafkiano] terem entrado muitas “partículas reais” de uma riqueza extraordinária, e esquemas básicos da vida de Kafka, esses elementos foram remanipulados segundo necessidades e obsessões expressivas (ROSENFELD, [1969] 1996, p. 230, ênfase do autor).

Para Rosenfeld, a objetividade alcançada pela ficção de Kafka deve-se a não-identidade entre narrador e personagens. Ao narrar *A metamorfose* na terceira pessoa, por exemplo, o foco narrativo não oferece espaço para dúvidas quanto a concretização da estranha metamorfose de Gregor Samsa. Ele não pensa que é um inseto, ele é um inseto; ele não age como se fosse um inseto, ele age como um inseto porque é um inseto. Sendo assim, por meio da objetividade e frieza da figura do narrador, a ficção de Kafka solicita ao leitor que leia os piores pesadelos como se fossem só mais uma cena da vida cotidiana.

No célebre ensaio “Kafka e seus precursores” (1951), o escritor, poeta, tradutor, ensaísta e crítico literário argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) enfatiza a relevância da obra de Kafka, inclusive, para muitos autores que o precederam na historiografia literária. Ao referenciar o pensamento crítico do poeta T. S. Eliot (1888-1965), em *Points of view* (1941), Borges ([1951] 2007:130) argumenta que “cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro”.

Nessa perspectiva, Borges declara que muitos autores anteriores a Kafka na história da literatura só começaram a ter suas obras apreciadas depois do impactante advento de Kafka. O que outrora parecia absurdo ou desprovido de sentido passou a ser visto como alta literatura. O famoso escritor argentino cita, entre outros escritores, o poeta inglês Robert Browning (1812-1889), cujo poema “Fears and scruples” [Medos e escrúpulos] profetizava o que seria o universo ficcional de Kafka.

Por fim, um dos maiores críticos literários brasileiros e estudiosos de Kafka, Luiz Costa Lima (1937-), em *Limites da voz: Kafka* (1993) corrobora nosso pensamento, no qual o autor de *A metamorfose* utiliza-se da escrita como sua tábua de salvação. Em diversas passagens de seus diários e suas correspondências, Kafka declara que somente a literatura poderia salvá-lo. Nesse sentido, entendemos que o autor percebia na escrita autoficcional um

processo autoanalítico e reflexivo, que lhe possibilitava melhor conhecer sua interioridade e, conseqüentemente, lidar com os monstros que habitavam sua mente atribulada. Para Costa Lima, o que Kafka escrevia era seu próprio universo interior.

Em Kafka, a demanda da literatura não se enraíza senão no circuito de si mesmo. A seu propósito, poder-se-ia mesmo falar em um extremo egoísmo “neurótico”: nada é visto sem que passe para sua inscrição interna. Mas dizê-lo é demasiado pouco; a qualidade própria desta internalização consiste na metamorfose que operará; por ela, o obsessivo olhar para dentro se transformará em objeto, o idioleto do eu em linguagem para o outro (LIMA, 1993, p. 25, ênfase do autor).

Após esse breve percurso histórico pela fortuna crítica de Franz Kafka, gostaríamos de justificar nossa pesquisa. Pelo que podemos observar, a maior parte dos estudos sobre Kafka conferem a sua obra leituras feitas a partir de diferentes perspectivas analíticas, entre elas predominam análises existencialistas, psicanalíticas, marxistas, sociológicas, freudianas, fenomenológicas e teológicas. Segundo Marthe Robert (1914-1996), grande estudiosa de Kafka, essas inúmeras e distintas interpretações da obra kafkiana podem fazer com que o pesquisador perca o autor pelo caminho.

Todavia, nossa proposta é justamente o contrário; não desejamos e não perderemos Kafka de vista, porque é de nosso total interesse ler e descobrir a essência de Kafka em sua grandiosa obra ficcional. Afinal, não haveria ficção se não houvesse autores, e é nessa estreita relação entre criador e criatura que as experiências pessoais são naturalmente transferidas para as páginas ficcionais.

Assim sendo, propomos nesse trabalho demonstrar de que forma Kafka se projeta no personagem Gregor Samsa de *A metamorfose* (1915), e, nesse sentido, mapear os elementos que permitem uma leitura autoficcional de sua obra-prima. Mesmo que tudo já tenha sido dito e não haja nada de novo debaixo do sol, acreditamos que a obra de Kafka é incontornável e está aberta a esta e a outras interpretações, como bem destacou Günther Anders: “A diversidade de interpretações que Kafka experimentou não se baseia na ‘estupidez’ dos intérpretes, mas no caráter multívoco do objeto” (ANDERS, [1946] 2007, p. 10, ênfase do autor).

Nesse mesmo sentido, corroborando nosso pensamento em relação à obra kafkiana, o responsável pelo Museu Franz Kafka, em Praga, Josef Čermák, afirma que Kafka produziu

uma obra genial, aberta a inúmeras e possíveis interpretações, não havendo, portanto, uma interpretação única, correta e decisiva: “Não há uma interpretação aceita por todos, e não haverá nunca, porque esse é o princípio da sua literatura” (Čermák *apud* SAVATER, 2015, p. 34).

Desse modo, parece-nos relevante explicarmos a escolha pelo título. Tendo em vista que Kafka sempre fez uso de metáforas e alegorias em sua obra ficcional, consideramos interessante utilizarmos a metáfora dos “monstros” como representação dos “traumas” que mais afligiram o autor em vida, dentre eles: o pai, o corpo e sua frustração por não ser um “judeu autêntico”, o que representamos, nessa pesquisa, por meio da imagem do “judeu errante”. Da mesma forma, ao utilizarmos o sufixo “auto”, entre parênteses, no subtítulo “ressonâncias (auto)ficcionais em sua obra-prima”, procuramos demonstrar que a ficção kafkiana não é autobiográfica, mas, sim, autoficcional, pois não é a história verídica de tudo o que aconteceu, mas somente uma versão de determinados eventos que o autor selecionou de sua biografia, e transferiu para sua ficção, alterando-os por meio da imaginação.

Com relação à estrutura, essa dissertação é composta por três capítulos. No primeiro deles, intitulado “A *metamorfose* na história da literatura”, propomos um breve estudo da gênese e da recepção crítica d’*A metamorfose* em seu contexto de publicação, como também sua recepção crítica no Brasil e sua atualidade através de duas importantes releituras, uma na música e outra no cinema. Da mesma forma, trataremos uma análise literária e estrutural da grande novela de Kafka antes de apresentarmos sua leitura autoficcional, que será o *corpus* de análise crítica e teórica do capítulo três.

O segundo capítulo, intitulado “Kafka e a perspectiva biográfica” é dividido em duas partes: na primeira, temos a perspectiva biográfica através do olhar de quatro biógrafos diferentes, e, na segunda, a perspectiva biográfica pelo olhar do próprio autor, através de seus *Diários*. Nesse sentido, analisamos as biografias: *Kafka* – biografia (2005), de Gérard-Georges Lemaire, *O mundo prodigioso que tenho na cabeça* – Franz Kafka: um ensaio biográfico (2007), de Louis Begley, *O pesadelo da razão: uma biografia de Franz Kafka* (1984), de Ernst Pawel, e *Franz Kafka: vida heroica de um anti-herói* (1974), de Danilo Nunes. Com relação aos diários do autor, serão analisadas, na segunda parte desse capítulo, duas edições distintas: *Diários*, da editora Itatiaia, com tradução de Torrieri Guimarães e publicada em 2000, e *Diários (1909-1912)*, da editora L&PM, com tradução e notas de

Renato Zwick e publicada em 2018. A intenção deste capítulo é viabilizar uma melhor compreensão da personalidade enigmática do grande autor tcheco.

No terceiro capítulo, intitulado “Kafka: alegoria e processo autoficcional”, analisaremos a novela *A metamorfose* (1915), pelo viés autoficcional, com a finalidade de demonstrar de que forma Kafka ficcionaliza nela seus monstros mais perturbadores: o pai, o corpo e o judeu errante. Da mesma forma, faremos um breve percurso teórico sobre a autoficção, e também procuraremos demonstrar que o autor utilizava a escrita como recurso terapêutico, buscando o autoconhecimento e o triunfo sobre seus traumas secretos, os quais habitavam sua complexa interioridade.

Também desejamos ressaltar que nas citações diretas dos escritos de Kafka manteremos sua pontuação própria, na qual a carência de vírgulas, ponto e vírgulas e aberturas de novos períodos ficam evidentes, mas não serão realizadas quaisquer alterações nesse sentido. Do mesmo modo, no corpo do texto, adotaremos sempre o ano de publicação das obras de Kafka, e não o ano de redação, pois acreditamos que enquanto uma obra não foi publicada está suscetível a revisões, edições e alterações. Um bom exemplo disso é o que evidenciamos no caso da obra *Contemplação* (1908), na qual Kafka retomou os contos e fez diversas modificações antes de liberá-los para a publicação.

1 A METAMORFOSE NA HISTÓRIA DA LITERATURA

O tema da metamorfose é deveras recorrente na história da humanidade, e tem-se apresentado nos mais diferentes gêneros, desde o texto bíblico até poemas, contos e romances. Segundo o *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, o termo “metamorfose” é oriundo do vocábulo grego *metamórphōsis*, e significa “mudança de forma” (NASCENTES, 1955, p. 330). Para o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, a metamorfose representa uma “mudança relativamente rápida e intensa de forma, estrutura e hábitos que ocorre durante o ciclo de vida de certos animais” (HOUAISS, 2009, p. 1282). Já para o professor Francisco da Silveira Bueno, a definição de metamorfose é “transformação; mudança de forma ou de estrutura que ocorre na vida de certos animais, como os insetos e os batráquios” (BUENO, 2007, p. 509). Na natureza, em especial, três metamorfoses são notáveis: a metamorfose de lagarta em borboleta, a metamorfose de girino em sapo/rã e a metamorfose de óvulo fecundado em um novo ser vivo.

Provavelmente, um dos exemplos mais antigos de metamorfose que conhecemos, em texto escrito, é o episódio relatado no livro de Gênesis, na *Bíblia*, no qual Deus cria o homem a partir do pó da terra: “E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra e soprou em seus narizes o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente” (Gênesis, 2:7). Por outro lado, na história da literatura, quando o tópico é metamorfose, o texto mais conhecido, lido e estudado, indubitavelmente, é a novela *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, na qual o personagem Gregor Samsa desperta metamorfoseado em um inseto horrífico, conforme revela-nos a frase inicial do texto kafkiano: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (KAFKA, [1915] 2018, p. 7).

Nesse sentido, ao longo deste capítulo, propomos um breve estudo da gênese da grande obra-prima de Kafka, como também a recepção crítica em seu contexto de publicação, sua recepção crítica no Brasil e sua atualidade por meio de duas releituras contemporâneas. Também realizaremos, ao final desse capítulo, uma análise literária e estrutural d’*A metamorfose* (1915), pois acreditamos que algumas considerações sobre esse texto, embora não autoficcionalis, são pertinentes do ponto de vista interpretativo da obra-prima de Kafka.

1.1 Gênese de uma obra-prima

O ano de 1912 marca o surgimento de um gênio literário, pois é nesse ano que Franz Kafka escreve uma das obras mais lidas e estudadas da história da literatura: *A metamorfose*. Escrita em apenas vinte dias, essa novela estabeleceu um novo cânone literário e, a partir dela, podemos dizer que a história da literatura cindiu-se em dois grandes momentos: antes e depois d'*A metamorfose*.

Em contrapartida, toda obra-prima tem seus antecedentes e *A metamorfose* não foge à regra. Desde os tenros anos, Kafka já demonstrava, precocemente, seu talento literário, começando a escrever pequenas obras infantis com apenas dez anos de idade. Infelizmente, dessa produção infantil nada restou. Perfeccionista desde o berço, e insatisfeito com a qualidade de suas primeiras obras, Kafka descartou-as pouco tempo depois de escritas, conforme argumenta o biógrafo kafkiano Ernst Pawel⁵.

No entanto, a vocação literária pulsava dentro de seu peito e, na fase adulta, o desejo de se tornar um escritor e viver da literatura se tornaram a maior aspiração de Kafka. Mesmo sem contar com o apoio da família, que não enxergava a literatura como uma profissão séria e só poderia, portanto, ser vista como um simples passatempo, Kafka continuou escrevendo regularmente, embora também duvidasse que seus escritos tivessem algum valor.

Em 1908, Kafka que já havia escrito algumas obras, começa a consolidar-se como escritor, e consegue sua primeira publicação, na revista *Hyperion*. Ao todo, foram publicados oito contos, que seriam posteriormente editados, em livro, sob o título de *Contemplação* (*Betrachtung*). Nesse mesmo ano, Kafka começa a trabalhar como secretário no Instituto de Seguros Contra Acidentes de Trabalho de Praga, emprego que fará parte de toda a sua vida profissional.

Conforme dissemos anteriormente, o ano decisivo na carreira literária de Kafka é 1912, mas também é necessário ressaltarmos que, nesse mesmo ano, outra relevante obra precedeu à composição de *A metamorfose*; estamos nos referindo ao conto “O veredicto”⁶.

⁵ Ernst Pawel (1920-1994), autor da biografia *O pesadelo da razão: uma biografia de Franz Kafka* (1984).

⁶ O conto “O veredicto” (*Das Urteil*) também foi traduzido, em português, como “A sentença” e “O julgamento”.

Escrito em apenas oito horas⁷, “O veredicto” é considerado um dos contos mais perfeitos e conhecidos de Kafka, e foi determinante para o processo criativo do autor, pois é a partir desse texto que Kafka descobriu a melhor forma de narrar suas histórias, ou seja, a estrutura narrativa e seu estilo literário.

Em seu diário íntimo, no dia 23 de setembro de 1912, Kafka escrevia com a alegria de ter descoberto a fórmula da escrita criativa, conforme mostra esse trecho: “Todas as coisas podem ser ditas, todas as ideias que chegam ao espírito, por mais absurdas que sejam, são aguardadas por um enorme fogo onde sucumbem e ressuscitam⁸” (KAFKA, [1912] 2000, p. 91-92).

Como prova irrefutável de haver realmente descoberto sua técnica para a criação literária, cerca de três meses mais tarde, Kafka escreveria sua obra-prima. Em um primeiro momento, quando começou a escrever *A metamorfose*, na noite de 17 de novembro de 1912, Kafka imaginava se tratar de mais um conto. Entretanto, ao concluir o primeiro capítulo na noite do dia 24 de novembro, o autor percebe estar diante de uma obra de maior fôlego.

Dessa forma, Kafka prossegue todas as noites escrevendo e dando forma a sua obra-mestra, concluindo o segundo capítulo no dia 1º de dezembro, e finalizando a novela na noite de 8 de dezembro de 1912, no curto período de apenas vinte dias. No dia 18 de novembro de 1912, Kafka escreve a Felice Bauer, que havia começado, na noite anterior, a escrita de sua “história”, que viria a ser *A metamorfose*: “Meu amor: São uma e meia da madrugada, a história anunciada não está, nem de longe, terminada (...)”⁹. Do mesmo modo, no dia 7 de dezembro de 1912, Kafka comunica a Felice, que sua obra-prima está concluída: “Escuta, querida, minha pequena história está terminada, só não estou de todo contente com o final (...)”¹⁰.

⁷ “Esta história, O julgamento, eu a escrevi de um só fôlego na noite de 22 para 23, das 10 horas da noite às 6 horas da manhã” (KAFKA, [1912] 2000, p. 91) In: KAFKA, Franz. *Diários*. Tradução de Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

⁸ KAFKA, Franz. *Diários*. Tradução de Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

⁹ Tradução livre. No original: Mi amor: Es la 1 y media de la madrugada, la historia anunciada no está, ni de lejos, terminada. In: KAFKA, Franz. *Cartas a Felice*. Tradução do alemão de Pablo Sorozábal. Madri: Nórdica Libros, 2013, p. 54.

¹⁰ Tradução livre. No original: Escucha, querida, mi pequeña historia está terminada, solo que no estoy contento del todo con el final (...). In: KAFKA, Franz. *Cartas a Felice*. Tradução do alemão de Pablo Sorozábal. Madri: Nórdica Libros, 2013, p. 103.

No contexto de criação d'A *metamorfose*, Kafka não tinha a dimensão exata da grandiosa obra que havia criado em menos de três semanas de trabalho. Todavia, A *metamorfose* foi o primeiro passo para a construção de uma carreira literária marcadamente original e surpreendente. Nesse sentido, a história de Gregor Samsa abriu caminho para outras obras gêmeas, tais como os romances *O processo*¹¹ (1925) e *O castelo*¹² (1926), igualmente dotados de refinada qualidade literária e apresentando personagens diante de situações surreais, o que originou o termo “kafkiano” para se designar qualquer evento absurdo.

1.2 O silêncio da crítica no contexto de publicação

Marcelo Backes (1973-), tradutor e estudioso da obra de Franz Kafka, afirma que, durante sua curta existência, Kafka não usufruiu do sucesso e do reconhecimento que sua literatura era digna, sendo alçado à condição de gênio literário somente décadas após sua morte:

Embora tenha descoberto seu caminho de escritor já em 1912, Kafka jamais chegou a alcançar fama enquanto vivo. Ainda que tivesse escritores do calibre de Robert Musil entre os apreciadores e incentivadores de sua obra e mesmo tendo recebido, em 1915, o Prêmio Fontane de Literatura Alemã — um dos mais importantes da época — Kafka morreu sem saber que seria eterno (BACKES, 2012, p. 8).¹³

Nesse sentido, o biógrafo Ernst Pawel (1984) é um dos poucos a elucidar o curioso caso do Prêmio Theodor Fontane de literatura. A maioria dos biógrafos afirma que, mesmo pouco conhecido, Kafka teria ganhado o prêmio literário mais prestigiado da época. Isso é inverídico. Segundo Pawel, o prêmio foi conferido ao dramaturgo alemão Carl Sternheim (1878-1942), que repassou a Kafka os 800 marcos da premiação. Dessa forma, Kafka ganhou somente o valor da premiação doado por Sternheim, mas o prêmio, em si, não foi entregue a Kafka, conforme destaca a maioria de seus biógrafos.

¹¹ *O processo* (*Der prozess*) é um romance no qual o protagonista Josef K. é preso sem ser notificado de que crime está sendo acusado, ou seja, é o absurdo processo de um provável inocente, vítima de um sistema irracional e opressor.

¹² *O castelo* (*Das schloss*) é um romance no qual o protagonista, o agrimensor K., é contratado para prestar seus serviços em um castelo, porém nunca consegue autorização para exercer sua função, permanecendo entre os aldeões da aldeia vizinha.

¹³ BACKES, Marcelo. Prefácio. In: KAFKA, Franz. *A metamorfose/O veredicto* Tradução, prefácio e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2012.

Todavia, o silêncio da crítica no contexto de publicação dos textos kafkianos é um reflexo do estranhamento causado pelas obras do autor. Afinal de contas, as narrativas de Kafka eram completamente “fora do padrão” que se esperava de um escritor naquela época. Situação semelhante à vivenciada por James Joyce, que, por também ser um visionário e estar à frente do pensamento de seus contemporâneos, foi ignorado em vida e sua obra erroneamente classificada como “escritas de um alienado”.

Dividido entre a vida rotineira e burocrática no Instituto de Seguros e suas produções literárias noturnas, Kafka tinha consciência de que jamais poderia realizar o seu grande projeto de vida: abandonar aquele emprego insuportável, dedicar-se integralmente à escrita ficcional e, principalmente, viver de literatura. Durante uma consulta com o doutor Rudolf Steiner¹⁴, conforme anotado em seu diário de 20 de março de 1911, Kafka reconhece a impossibilidade de concretização dos seus sonhos:

Ora, não me é possível dar-me completamente a tais ocupações literárias como seria preciso, e isso por diferentes razões. Sem sequer ter em consideração a situação de minha família, eu não poderia viver somente da literatura, pela razão de que minhas obras progredem lentamente, e pelo caráter particular delas (...) (KAFKA, [1911] 2000, p. 44).

Nessa passagem, fica evidente que Kafka tinha plena convicção do estranhamento que suas obras causavam nos leitores. Embora esse estranhamento parecesse um “defeito” no contexto de publicação de suas obras, para os formalistas russos, esse estranhamento é justamente o que particulariza o texto literário, é a característica essencial da sua literariedade, ou seja, aquilo que o distingue dos demais textos. Para Viktor Chklovski (1893-1984), em “A arte como procedimento”(1917), conseguir representar o objeto artístico de maneira singular é a grande finalidade da arte como um todo:

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte (CHKLOVSKI, [1917] 1970, p. 45, ênfase do autor)¹⁵.

¹⁴ Rudolf Steiner (1861-1925) foi um filósofo, educador, artista e esoterista austríaco, autor de aproximadamente 400 livros.

¹⁵ CHKLOVSKI, Viktor. In: OLIVEIRA, Dionísio de (Org.) Teoria da literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

Já Günther Anders (1902-1992), em *Kafka: pró e contra* (1946), afirma que o estranhamento causado pelos textos kafkianos são representações da modernidade, e revelam, de forma surpreendente, o cotidiano da vida que não queremos ou não conseguimos enxergar:

(...) o estranhamento não é um truque do filósofo ou do escritor Kafka, mas um fenômeno do mundo moderno — só que, na vida cotidiana, ele é encoberto pelo hábito vazio. Kafka revela, através da sua técnica de estranhamento, o estranhamento encoberto da vida cotidiana — e desse modo é outra vez realista. Seu “desfiguramento” fixa (ANDERS, [1946] 2007, p. 18, ênfase do autor).

Desse modo, com uma obra totalmente inovadora para sua época, nem mesmo sua obra-prima teve o devido reconhecimento no seu contexto de produção. No dia 24 de dezembro de 1912, em Praga, Kafka faz a primeira leitura pública de *A metamorfose*, lendo para alguns amigos o primeiro capítulo de sua novela, o que provoca estrondosas gargalhadas na audiência. Essa recepção galhofeira deve ter decepcionado Kafka profundamente, porque em nenhum momento o drama existencial vivido por Gregor Samsa suscita a comicidade, dado o tom impessoal e soturno que pontua toda a narrativa.

Nesse sentido, Kafka encontrava grande dificuldade para conseguir publicar os seus textos. Em 1914, por exemplo, a Editora S. Fischer recusou a publicação de *A metamorfose*, alegando que a obra era muito extensa para ser publicada em uma revista. No entanto, segundo Modesto Carone (1937-2019), tradutor e estudioso da obra de Kafka, essa alegação pode ter sido mera desculpa, e o motivo da recusa residir no “conservadorismo cultural dos editores¹⁶”.

Sendo assim, Kafka só consegue a publicação de sua obra-prima no ano de 1915, na Revista *Die weissen Blätter* (*As folhas brancas*), três longos anos após ter sido escrita. Em 1918, *A metamorfose* ganha uma segunda edição, dessa vez em livro, na coleção expressionista *Der jüngste Tag* (*O juízo final*), publicação do editor Kurt Wolff, o mesmo proprietário da Revista *As flores brancas*.

Outro indicador do tardio reconhecimento de Kafka foi constatado pelo pesquisador Eduardo Manoel de Brito, autor da tese de doutorado *Quando a ficção se confunde com a*

¹⁶ CARONE, Modesto. A mais célebre novela de Kafka. In: KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 91.

*realidade*¹⁷, defendida em 2006. Ao realizar um estudo histórico do termo “kafkiano”, o pesquisador descobre que esse qualificador só começou a se consolidar a partir da década de 40, na cultura erudita alemã, portanto, mais de uma década e meia depois da morte de Kafka, o que reforça o quase anonimato do autor em vida:

Segundo o estudioso Michael Müller, a expressão *kafkaesk*, como sinônimo de algo labiríntico, ameaçador e assustador tomou corpo na cultura erudita alemã a partir da década de 40. A construção de tal alargamento semântico deveu-se fundamentalmente à apropriação da obra kafkiana por parte dos existencialistas franceses que estariam buscando um entendimento mesmo da existência humana, a partir das pontes criadas entre a situação literária e a existência por um fio forjada pelos nazistas. Desde então, surge na crítica kafkiana um novo termo que vai permanecer como uma das suas linhas interpretativas mais produtivas: a poética do Absurdo (BRITO *apud* SILVA, 2006, p. 11).

Dessa forma, a fama e o reconhecimento literário de Franz Kafka, como são bastante recorrentes no mundo da escrita, só ocorreram muitas décadas após a sua morte prematura. Sendo em vida um escritor desacreditado pela própria família, ignorado por alguns editores e desconhecido pelo grande público leitor, Kafka necessitou esperar muito tempo para, enfim, ocupar um lugar de destaque no cânone literário da literatura universal.

1.3 A recepção crítica no Brasil

O primeiro estudo sobre Franz Kafka, segundo a pesquisa de Ieda Maria Ferreira Nogueira Silva¹⁸, foi escrito pelo filósofo e crítico literário alemão Walter Benjamin (1892-1940), que publica, em 1934, o artigo “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”, ou seja, o autor começa a ser estudado e reconhecido uma década depois de sua morte.

¹⁷ BRITO, Eduardo Manoel de. *Quando a ficção se confunde com a realidade*. 2005. 441 f. Tese (DOUTORADO em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

¹⁸ *A recepção de Franz Kafka em periódicos cariocas e paulistas: 1941-1983*, Tese de Doutorado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista – Área de conhecimento: Literatura e Vida Social, 2006.

Já no Brasil, segundo a pesquisadora, o primeiro crítico de Kafka é Otto Maria Carpeaux (1900-1978), publicando no jornal carioca *Correio da Manhã*, um artigo sobre o escritor tcheco, em 27 de abril de 1941, quase duas décadas desde a morte do autor de *A metamorfose*. Intitulado “Kafka e o mundo invisível”, o artigo de Carpeaux admite o caráter religioso presente na obra kafkiana, embora também afirme que a religião não seja, em si, um de seus temas: “Franz Kafka não é um poeta religioso: não trata nunca da religião nas suas obras. Mas é um espírito profundamente religioso e o seu mundo é cheio de seres sobrenaturais donde emana uma impressão inquietante (...)” (CARPEAUX, 1941, p. 1).

De acordo com a pesquisadora, “a década de 40 marcou o início da recepção de Franz Kafka no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro e, portanto, o momento em que os leitores brasileiros tiveram as primeiras informações sobre a prosa kafkiana” (SILVA, 2006, p. 70). No princípio da recepção crítica das obras de Kafka no Brasil, tomando, por exemplo, o jornal carioca *Correio da Manhã*, a pesquisa de Ieda Maria registrou apenas oito artigos publicados sobre Kafka e sua obra durante toda a década de 40.

Em contrapartida, na década de 50, o número de artigos será quatro vezes maior, no referido periódico, chegando a trinta artigos sobre Kafka e outros trinta e quatro que faziam alguma referência ao autor (SILVA, 2006, p. 71). Nesse sentido, a popularidade de Franz Kafka começava a se intensificar em terras brasileiras, mais de duas décadas e meia após a morte do autor, ou seja, nossa reverência à obra kafkiana se processou de forma lenta e tardia.

A razão para Kafka ter tido uma recepção crítica tão tardia no Brasil muito se deve ao fato de não haver nenhuma tradução em língua portuguesa publicada em solo brasileiro durante todo esse período. Dessa forma, os artigos relacionados a Kafka, nas décadas de 40 e 50, referiam-se às traduções publicadas em outros países. Nesse sentido, o público leitor de Kafka era uma pequena parcela de intelectuais que tinham acesso ao universo kafkiano por meio das traduções francesas. Assim, a primeira obra traduzida para o português e publicada no Brasil foi o romance *O processo* (1925), lançado em 1957, pela editora Civilização Brasileira, com tradução de Eduardo de Lima Castro.

Se a década de 50 apresentou um aumento na recepção crítica de Franz Kafka, a década seguinte demonstrou uma leve queda. Segundo o levantamento de Ieda Maria, na

década de 60, o mesmo *Correio da Manhã* registrou apenas dezessete artigos referentes ao autor de *A metamorfose*.

Na capital paulista, entretanto, a *Folha de S. Paulo* não demonstrava muito interesse em Franz Kafka, considerando-se o pequeno número de artigos sobre o autor publicados em suas páginas: três na década de 40, quatro na década de 50 e 13 na década de 60. Já na década de 70, contados quase cinquenta anos da morte do autor, a *Folha de S. Paulo* publicou onze artigos sobre Kafka e outros quarenta e três que lhe faziam referência (SILVA, 2006, p. 153).

Por fim, no ano de 1980, depois de um período de seis anos sem nenhuma publicação sobre Kafka, a *Folha de S. Paulo* publicou três artigos sobre o autor: “Georg Love mostra Kafka aos pedaços”, “O que Kafka escreveu à irmã” e “A fome de verdade”, de O. C. Louzada Filho. Os dois primeiros artigos, de autorias desconhecidas, tratavam, respectivamente, de uma exposição, e de uma resenha crítica da obra *Cartas a sua irmã Ottilia*, publicada na França (SILVA, 2006, p. 157-158).

Conforme vimos até o momento, a popularidade de Franz Kafka crescia gradativamente e em ritmo lento, em razão das tardias traduções de suas obras em língua portuguesa e também em decorrência do silêncio da crítica.

1.4 A metamorfose na atualidade

A primeira tradução de *A metamorfose*, no Brasil, foi publicada somente em 1956, pela editora Civilização Brasileira, com tradução de Brenno Silveira, realizada a partir da tradução em língua inglesa, e não granjeou sucesso com o público leitor¹⁹. Na década seguinte, porém, ocorre um verdadeiro *boom* de traduções das obras de Kafka, sendo a referida década de 60 a detentora do maior número de traduções, onde só no ano de 1965 houve quarenta e três publicações de diferentes editoras. No entanto, a grande maioria delas foi feita a partir de traduções francesas²⁰.

¹⁹ “A recepção da obra de Franz Kafka no Brasil” (RIBEIRO; BRITO; SANTOS, 2005, p. 232).

²⁰ (RIBEIRO; BRITO; SANTOS, 2005, p. 233).

Contudo, o grande interesse pelas obras de Kafka, por parte dos leitores brasileiros, começa a florescer na década de 70, mas ainda será necessário esperar mais outra década para que o Brasil comece a usufruir de traduções diretas do idioma original. Somente a partir de 1983, Modesto Carone, crítico literário e professor de Literatura Alemã da Universidade de São Paulo, inicia a tradução das obras de Franz Kafka diretamente do alemão²¹.

Por outro lado, se a primeira tradução d'A *metamorfose* no Brasil já ocorreu tardiamente, em 1956, em Portugal a espera dos leitores foi ainda maior. Apenas em 1975, a editora Europa-América publicava a tradução portuguesa d'A *metamorfose*, trabalho realizado pelo tradutor português J. A. Teixeira Aguilar.

Embora o mundo inteiro reverencie hoje o talento incontestável de Kafka, em sua terra natal, mesmo em pleno século XXI, o autor é praticamente um desconhecido. Em 1º de outubro de 2015, celebrando os cem anos da publicação d'A *metamorfose*, a revista *Veja* publicou o artigo “A metamorfose completa 100 anos ignorada na República Tcheca”, no qual expressa a razão para essa indiferença mais absurda que qualquer obra do autor:

Apesar de seu sucesso mundial, primeiro nos Estados Unidos, na década de 1940, e na Europa Ocidental após a Segunda Guerra Mundial, na República Tcheca quase não se conhece ou se lê a obra de Kafka. A *metamorfose*, por exemplo, teve que esperar até 1929 para ser traduzida para o tcheco, o idioma oficial da Tchecoslováquia, um país que surgiu da decomposição do Império Austro-Húngaro. O biógrafo tcheco do escritor, o filólogo Josef Čermák, lembra que suas primeiras traduções foram realizadas por intelectuais de tendência anarquista, o que criou a ideia de que ele era um autor revolucionário. E, após a guerra e a instauração de uma ditadura comunista no país, a produção de Kafka foi proibida no mercado tcheco por ser considerada “reacionária”, segundo Čermák. Até mesmo os estudiosos de Kafka foram açoitados pela polícia política do regime comunista²².

Todavia, no Brasil, *A metamorfose* protagonizou um dos maiores sucessos radiofônicos e fonográficos do final dos anos 80. Trata-se da canção “Uma barata chamada Kafka” (1989), do grupo musical carioca Inimigos do Rei. Em seu disco de estreia, a banda chegou instantaneamente ao primeiro lugar das paradas e manteve o sucesso ao longo de todo aquele ano. O feito foi magnânimo se considerarmos que bandas consagradas e com carreiras

²¹ (RIBEIRO; BRITO; SANTOS, 2005, p. 237).

²² Da redação, 2015, p. 1. Disponível em: <veja.abril.com.br/entretenimento/a-metamorfose-completa-100-anos-ignorada-na-republica-tcheca/>. Acesso em: 27 set. 2019.

consolidadas como Titãs, Os Paralamas do Sucesso e Legião Urbana lançavam, nesse mesmo ano, álbuns²³ que também foram grandes fenômenos de vendas.

Em uma reportagem especial, comemorativa aos cem anos da publicação d'*A metamorfose*, intitulada “A metamorfose do Moska”, Marcio Renato dos Santos entrevistou Paulinho Moska, líder e compositor do grupo Inimigos do Rei na época áurea do hit “Uma barata chamada Kafka”. O cantor mostrou-se decepcionado com a recepção crítica, pois esperava que a canção suscitasse comentários produtivos acerca de Kafka e sua obra-prima, algo que, lamentavelmente, não aconteceu.

Mas o sucesso de “Uma barata chamada Kafka” não estimulou, por exemplo, a produção de reportagens, comentários ou reflexões sobre o autor tcheco. “Como era uma música de humor, cantada por uma banda escrachada, formada por atores e cantores que não tinham pudor nenhum do ridículo, fomos confundidos com um produto descartável e sem muita importância. Não houve nenhuma discussão ou comentário contundente sobre Kafka ou *A metamorfose*”, lamenta o cantor e compositor desde a década de 1990 em carreira solo²⁴.

Contudo, não somente a música prestou sua homenagem à obra-prima de Kafka. No cinema, temos um grande sucesso dos anos 1980, que certamente teve como fonte inspiradora a novela *A metamorfose*. Estamos nos referindo ao filme de ficção científica “A mosca” [The fly], dirigido por David Cronenberg (1943-) e lançado em 1986. Nesse filme, o notório cientista Seth Brundle, interpretado pelo ator Jeff Goldblum (1952-), está trabalhando numa máquina de teletransportes, que transforma a matéria em uma forma de energia e, dessa forma, consegue transferir esse material para outro local. O princípio do experimento é bem sucedido, conseguindo Brundle realizar o teletransporte de objetos inanimados. Entretanto, quando o cientista tenta o teletransporte utilizando macacos como cobaias o procedimento fracassa totalmente.

No entanto, Brundle não desiste do seu objetivo central, que é conseguir realizar o teletransporte de humanos. Certa noite, após ter discutido com sua namorada, a jornalista Veronica Quaife, interpretada pela atriz Geena Davis (1956-), Brundle, embriagado e tomado

²³ Õ Blésq Blom (1989) – Titãs; Big Bang (1989) – Os Paralamas do Sucesso; As Quatro Estações (1989) – Legião Urbana.

²⁴ Depoimento de Paulinho Moska In: SANTOS, Marcio Renato dos. *A metamorfose do Moska*. Cândido – Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, Curitiba, 2015. Especial 100 anos de *A metamorfose*. Disponível em: <candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteúdo/conteúdo.php?conteudo=962>. Acesso em: 12 set. 2019.

de ciúmes e ressentimentos da amada, resolve ser a própria cobaia de seu experimento, e entra numa das câmaras de teletransporte. Porém, o que Brundle não percebe é que ele não entrou na câmara sozinho: inadvertidamente, uma mosca acaba entrando junto com o cientista. Ao final do teletransporte, a mosca desapareceu, pois suas células acabaram se agrupando às células de Brundle. A partir desse evento, o cientista começa a sofrer uma drástica mudança corporal, terminando por metamorfosear-se completamente em uma mosca, no final do filme.

Dessa forma, constatamos que mesmo no final da década de 80 e início dos anos 90, Franz Kafka ainda não era tão conhecido, cultuado e estudado como ocorre atualmente. Nos dias atuais, a fortuna crítica de Kafka é praticamente incomensurável, dada a grande quantidade de livros, artigos, dissertações e teses que continuam sendo escritas sobre o maior autor tcheco de todos os tempos. Entretanto, evidenciamos que tanto o filme “A mosca” (1986) como a canção “Uma barata chamada Kafka” (1989), na época de seus lançamentos, não evocaram, perante público e crítica, *A metamorfose*, como obra de referência.

Nesse sentido, pensamos que hoje, qualquer obra que trate de uma metamorfose ou apresente um inseto falante, invariavelmente, fará com que qualquer pessoa, com uma bagagem mínima de leitura, associe tal obra ao texto kafkiano. Sendo assim, consideramos que embora seja considerado, ao lado de Marcel Proust e James Joyce, um dos maiores escritores do século XX, Franz Kafka é notadamente um fenômeno literário da segunda metade do século XX e uma febre do início do século XXI.

1.5 *A metamorfose*: considerações iniciais

A novela *A metamorfose* (1915) é a mais conhecida e estudada obra de Franz Kafka e, por essa razão, referimo-nos a ela, ao longo dessa pesquisa, como a obra-prima do autor. Mesmo sendo considerada uma novela esteticamente perfeita, segundo a opinião de vários críticos literários, tais como Vladimir Nabokov e Modesto Carone, *A metamorfose* foi escrita em apenas vinte dias, entre 17 de novembro e 7 de dezembro de 1912, sendo publicada na Revista *Die weissen Blätter*, em 1915, e, posteriormente, em livro, somente em 1918. *A metamorfose* é também uma obra da juventude do autor, que tinha apenas 29 anos quando a escreveu.

Estruturalmente, a novela está dividida em três capítulos e apresenta um narrador onisciente neutro, na denominação de Norman Friedman (1946-), quando “a história parece contar-se a si própria, prescindindo da figura do narrador” (FRIEDMAN *apud* D’ONOFRIO, 2007, p. 51). Embora apresente uma estrutura narrativa segundo o modelo tradicional proposto por Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) em sua *Poética* (335 a.C-323 a.C.), ou seja, três partes, correspondendo a primeira, a apresentação dos personagens, a segunda, o conflito, e a terceira, o clímax e o desfecho da história, Kafka opta por colocar o clímax em primeiro plano, contando, dessa forma, a história do caixeiro-viajante *in media res* (a metamorfose do protagonista, antes da metamorfose e desfecho).

Nesse sentido, primeiro somos informados da metamorfose de Gregor para depois conhecermos sua história de vida anterior à transformação corporal, e as consequências oriundas desse evento, culminando, por fim, no seu trágico destino. Esse clímax antecipado choca ao leitor, pois já na frase inicial da novela é revelada, sem mistérios nem rodeios, a estranha metamorfose de Gregor Samsa em um inseto gigantesco: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (KAFKA, [1915] 2018, p. 7).

A inexplicável metamorfose de Gregor Samsa em inseto é enfaticamente confirmada pelo narrador em três momentos distintos. Na frase inicial, o leitor é informado que Gregor “desperta” de “sonhos intranquilos”, logo, se ele está acordado, a transformação corporal se concretizou. Entretanto, para eliminar qualquer dúvida em relação à metamorfose de Gregor, o narrador enfatiza, pela segunda vez, que não se trata de um sonho e, portanto, a metamorfose do infausto caixeiro-viajante é real: “Não era um sonho. Seu quarto, um autêntico quarto humano, só que um pouco pequeno demais, permanecia calmo entre as quatro paredes bem conhecidas” (Idem).

Assim, o narrador onisciente em terceira pessoa faz questão de mostrar que não se trata de um pesadelo. O espaço onde ocorre a metamorfose é o quarto de Gregor. O leitor, então, percebe que não está em um espaço onírico. A transformação corporal ocorreu de maneira insólita, imprevisível e sem nenhuma explicação, tão absurda como a própria vida vista pelo olhar criativo de Franz Kafka.

Do mesmo modo, a metamorfose será confirmada pela terceira vez quando o próprio Gregor Samsa toma consciência de sua nova condição física, e, atemorizado, reflete: “— O que aconteceu comigo? — pensou” (Idem). Nessa perspectiva, não há motivos para duvidarmos se a metamorfose realmente foi concretizada. Gregor Samsa, indubitavelmente, se transformou em inseto da noite para o dia, na melhor tradição filosófica de Albert Camus (1913-1960), cujo pensamento indicia que a vida espelha o grande absurdo da existência humana.

Com relação ao inseto resultante da metamorfose de Gregor Samsa, o texto kafkiano oferece-nos inúmeras características, das quais elencaremos somente algumas: “(...) costas duras como couraça” (p. 7), “(...) ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas” (Idem), “(...) numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo” (Idem), “(...) era incomumente largo” (p. 12), “(...) as extremidades das suas perninhas tinham um pouco de substância adesiva” (p. 23), “(...) as mandíbulas eram sem dúvida muito fortes” (Idem), e “(...) ao rastejar ele deixava aqui e ali vestígios da sua substância adesiva” (p. 48).

A partir dessas características dadas pelo narrador e graças ao poder imaginativo que a leitura de um texto literário nos proporciona, a grande maioria dos leitores e estudiosos de Kafka afirma que se trata de uma barata. No entanto, Nabokov, em *Lições de literatura*, ao realizar uma análise d’*A metamorfose*, defende sua tese de que o inseto no qual Gregor Samsa se transformou seria um besouro.

Alguns estudiosos dizem ser uma barata, o que obviamente não faz sentido. Uma barata é um inseto com formato chato e pernas grandes, e o corpo de Gregor nada tem de achatado: é convexo nos dois lados, ventre e dorso, e as pernas são pequenas. Sua única semelhança com uma barata está na cor marrom. Isso é tudo. Além do mais, ele tem uma barriga extremamente convexa, dividida em segmentos, e costas duras e abauladas, sugerindo a existência dos estojos de asas (...). Ademais, ele possui fortes mandíbulas, que usa para fazer girar a chave na fechadura enquanto se ampara nas pernas de trás, o terceiro e poderoso par de pernas. Daí se deduz que seu corpo mediria cerca de noventa centímetros. No curso da história, ele gradualmente se acostuma a usar essas extremidades – pés e antenas. Esse besouro marrom, convexo e do tamanho de um cachorro é bem largo (NABOKOV, 2015, p. 310-311).

Nesse sentido, a leitura de Nabokov torna-se mais consistente se analisarmos o que diz a faxineira da família Samsa. Quando começa a limpar o quarto de Gregor e, frequentemente, encontra-o, a empregada não o teme como a mãe e a irmã, mas começa a chamá-lo de maneira

bastante peculiar, o que em pouco tempo exasperará o nosso protagonista: “No começo, ela também o chamava com palavras que provavelmente considerava amigáveis, como “Venha aqui, velho besouro!” ou “Olhe só, o velho besouro!”²⁵” (KAFKA, 1917, p. 37).

Da mesma forma, Gregor metamorfoseado é lento demais para ser uma barata. Na cena em que resolve esconder-se da irmã debaixo do lençol, fazendo deste uma espécie de barraca junto ao canapé, nessa ação aparentemente simples, Gregor levou quatro horas para efetuá-la: “Para poupar-lhe [a irmã] também essa visão, um dia ele arrastou o lençol nas costas até o canapé – levou quatro horas para realizar esse trabalho” (KAFKA, [1915] 2018, p. 46).

Nesse mesmo sentido, quando a mãe e a irmã estão retirando os móveis do quarto de Gregor para proporcionarem-lhe mais espaço livre e ele foge, no momento em que o pai de Gregor surge para afugentá-lo e conduzi-lo de volta ao quarto, o narrador enfatiza que a cena tinha tudo para ser uma perseguição, não fosse a lentidão do pobre fugitivo: “Deram várias voltas pelo quarto [Gregor e o pai] sem que nada de decisivo acontecesse, na realidade sem que tudo aquilo tivesse a aparência de uma perseguição, em vista da velocidade lenta” (KAFKA, [1915] 2018, p. 57).

Em contrapartida, outros aspectos referentes a esse peculiar inseto também refutam a possibilidade de Gregor ter-se transformado em um besouro. Na parte inicial d’*A metamorfose*, quando procura afastar a coberta que o cobre, Gregor infla à semelhança das rãs. Baratas e besouros não inflam: “Afastar a coberta foi muito simples: precisou apenas se inflar um pouco e ela caiu sozinha” (KAFKA, [1915] 2018, p. 12).

Do mesmo modo, esse ser exótico conserva partes tipicamente humanas, como, por exemplo, pálpebras. Enquanto tenta virar-se na cama, em seguida da metamorfose sofrida, Gregor fecha os olhos para não enxergar suas inúmeras “perninhas”. Essa ação é irrealizável para um inseto, visto que os insetos não são dotados de pálpebras como o metamorfoseado Gregor Samsa: “Tentou isso umas cem vezes, fechando os olhos para não ter de enxergar as pernas desordenadamente agitadas” (KAFKA, [1915] 2018, p. 8).

²⁵ Tradução livre. No original: Anfangs rief sie ihn auch zu sich herbei, mit Worten, die sie wahrscheinlich für freundlich hielt, wie “Komm mal herüber, alter Mistkäfer!” oder “Seht mal den alten Mistkäfer!”.

Nessa perspectiva, temos um inseto marrom e de inúmeras patas finas como uma barata, mas que é lento e não voa, é largo, lento e com uma couraça dura como um besouro, mas que deixa um rastro de substância adesiva por onde passa, semelhante a um caracol. Diante disso, não temos dúvida quanto à decisão de Kafka pela indeterminação do inseto protagonista d'A *metamorfose*. Sendo assim, Kafka criou, ficcionalmente, um ser híbrido, singular e que existe somente no seu universo ficcional, sendo impossível encontrarmos seu correspondente na natureza.

Essa indeterminação do inseto oriundo da metamorfose de Gregor Samsa é reforçada pela declaração do próprio autor às vésperas do lançamento de sua obra-prima, em livro. Quando soube que o ilustrador da capa de seu livro seria Ottomar Starke (1886-1962), um famoso e competente desenhista, Kafka entrou em pânico, temendo que o referido ilustrador resolvesse retratar o inseto, o que, para Kafka, era algo terminantemente proibido.

Uma vez que Starke é ilustrador, ocorreu-me que poderia querer desenhar o próprio inseto. Isso não, por favor, isso não. Não pretendo invadir uma área que compete a ele, mas apenas fazer-lhe um apelo em função de meu conhecimento, naturalmente mais íntimo, da história. O inseto como tal não pode ser retratado. Não pode sequer ser mostrado à distância (KAFKA *apud* PAWEL, 1986, p. 331).

Conforme a solicitação expressa de Kafka, a primeira capa d'A *metamorfose* tinha como ilustração uma porta entreaberta e um sujeito de costas, olhando para o interior desse cômodo. Sendo assim, a possibilidade do inseto protagonista dessa célebre novela ser um híbrido é bastante plausível, considerando-se que Kafka escreveu sobre o assunto em outras ocasiões. No conto “Um cruzamento” (Der riesenmaulwurf), presente na coletânea *Narrativas do espólio* (2002), o narrador-personagem relata o curioso caso de possuir como animal de estimação um ser híbrido: metade gato e metade cordeiro. Desse modo, não seria nenhum disparate considerarmos o inseto protagonista d'A *metamorfose* como um ser híbrido, visto que o tema da hibridação habitava a imaginação do autor, e era seu desejo expresso jamais ver retratada a excêntrica aparência física de sua mais famosa criação literária.

Em *A metamorfose*, acompanhamos a gradual desumanização de um sujeito, caixeiro-viajante de uma fábrica de tecidos, profissional exemplar, preocupado em não chegar atrasado ao trabalho, e que, numa fatídica manhã chuvosa, descobre que viveria seus últimos dias de vida, aprisionado no corpo repulsivo de um inseto monstruoso. Num primeiro momento,

entendemos que a desumanização do sujeito Gregor Samsa não é completa. Além de manter pensamentos humanos e ter a capacidade da fala, o narrador da história emprega adjetivos que impedem uma animalização plena do protagonista.

Mesmo depois da metamorfose em inseto, em nenhum momento o narrador atribui a Gregor o substantivo plural “patas”, inerente aos insetos. Ao invés disso, continuamos a vê-lo referir-se às “perninhas” do metamorfoseado, o que lhe garante algo da constituição humana, que não faz mais parte de sua nova existência. Do mesmo modo, ao ser alimentado, à noite, pela irmã, Grete, Gregor, emocionado, acaba vertendo algumas lágrimas, algo que também o humaniza, visto que apenas os seres humanos têm a capacidade de chorar: “Rapidamente, um atrás do outro, com lágrimas de satisfação nos olhos, ele devorou o queijo, os legumes e o molho” (KAFKA, [1915] 2018, p. 38).

A nova realidade de Gregor Samsa demonstra uma notável capacidade de adaptação nessa situação desoladora, materializada na transformação corporal do caixeiro-viajante. Assim como o povo judeu consegue adaptar-se à cultura dos povos locais onde se estabelecem territorialmente, Gregor também decide adaptar-se e usufruir das novas habilidades que sua condição de inseto lhe proporciona. O ditado popular que diz “Se a vida lhe oferecer um limão, faça uma limonada” aplica-se perfeitamente à nova condição existencial de Gregor. Assim, se a vida num corpo de inseto priva-lhe da rotina costumeira que antes ele tinha, por outro lado, capacita-lhe a realizar coisas que antes eram impossíveis de serem praticadas por um ser humano, como por exemplo, andar pelas paredes e subir ao teto.

(...) para se distrair, ele adotou o hábito de ziguezaguear pelas paredes e pelo teto. Gostava particularmente de ficar pendurado no teto; era muito diferente de permanecer deitado no chão; respirava-se com mais liberdade (KAFKA, [1915] 2018, p. 47).

Conforme percebe que o irmão descobriu uma nova maneira de ocupar as longas horas do dia na solidão do seu quarto, Grete cogita melhorar a circulação de Gregor naquele recinto, com a retirada dos móveis, em especial, o armário e a escrivaninha. O armário, mais que um mero móvel, nos remete ao vestuário, do mesmo modo que a escrivaninha pressupõe a escrita. Nesse sentido, a imagem do armário e da escrivaninha sendo retirados do quarto de Gregor recorda-nos os povos bárbaros, desnudos e sem escrita. Dessa forma, a retirada total dos

móveis simboliza a desumanização completa de Gregor Samsa. Não há mais o menor vestígio de um ser humano ali dentro. Há somente o espaço vazio sendo ampliado, o que, invariavelmente, acarretará um aumento significativo da sensação de solidão do protagonista.

Por outro lado, a metamorfose corporal de Gregor não foi um evento isolado dentro dessa novela. A partir da metamorfose do caixeiro-viajante, observamos outras metamorfoses ocorrendo simultaneamente tanto na casa da família Samsa como nos próprios integrantes dessa família. Logo após a metamorfose de Gregor, a empregada da casa, possivelmente assustada com a presença horripilante do metamorfoseado, pede demissão à Sra. Samsa, e é prontamente atendida, visto que a mãe de Gregor se mostra compreensiva com a decisão da sua funcionária:

Logo no primeiro dia a empregada – não estava muito claro o que e o quanto sabia do sucedido – pediu de joelhos à mãe que a dispensasse imediatamente do emprego, e quando, um quarto de hora depois, se despediu, agradeceu em lágrimas pela dispensa (KAFKA, [1915] 2018, p. 40).

A partir desse evento aparentemente banal, o pedido de demissão da empregada, tem início a metamorfose familiar, culminando com o declínio dos Samsa. Gregor era o antigo provedor daquela casa, sustentando com seu trabalho ao pai, à mãe, à irmã, além de pagar os empregados e saldar, gradativamente, a dívida adquirida pelo pai. Devido a sua nova condição física, que lhe impossibilita de trabalhar, Gregor, que outrora era o provedor da casa, transforma-se no grande fardo dispendioso que a família Samsa se vê obrigada a carregar. Nessa nova situação, o pai de Gregor emprega-se num banco, e inicia sua jornada de trabalho às seis horas da manhã, a mãe de Gregor passa a costurar “finas roupas de baixo para uma loja de modas”, e Grete arruma emprego como vendedora de loja.

Nesse mesmo sentido, com a baixa renda atual da família Samsa, a empregada remanescente é dispensada, e uma faxineira é contratada só para vir pela manhã e à noitinha ajudar com o trabalho mais pesado, ou seja, boa parte do serviço doméstico fica a cargo de Grete e sua mãe. Da mesma forma, as joias da família, que Grete e sua mãe ostentavam outrora em festas, precisaram ser vendidas para ajudar com as despesas da casa. Enquanto Gregor podia trabalhar, mantinha todos naquela casa no mais completo ócio e conforto. Agora, porém, os três membros humanos dos Samsa precisavam trabalhar, e mesmo assim, a renda conjunta obtida com os três salários não era suficiente nem para as despesas básicas.

Nessa perspectiva, Gregor torna-se um fardo pesado demais para a família Samsa, que desejava mudar-se para um apartamento menor e não o fazia porque não sabiam ao certo como transportá-lo sem revelar ao mundo sua terrível existência. Até então, Gregor cogitava que a mudança não ocorrera, devido à consideração da sua família para com ele, mas, nesse ponto da história, Gregor descobre-se um grande estorvo para os seus familiares, uma vergonha que necessita continuar sendo ocultada dentro de um quatinho escuro como um segredo aterrador guardado no seio daquela família.

Gregor porém logo compreendeu que não era apenas a consideração para com ele que impedia uma mudança, já que poderia ser facilmente transportado numa caixa adequada com alguns furos de ventilação; o que detinha a família de uma troca de casa era principalmente a total falta de esperança e o pensamento de que tinha sido atingida por uma desgraça como mais ninguém em todo o círculo de parentes e conhecidos (KAFKA, [1915] 2018, p. 62).

Da mesma forma, além de trabalharem arduamente e mesmo se desfazendo das joias da família, os Samsa ainda necessitam alugar o quarto do casal para três inquilinos, o que provoca outras metamorfoses dentro da casa: a inclusão de elementos externos no seio familiar e a reorganização espacial dos Samsa. Afinal, para alugarem o quarto do casal para os três inquilinos, o Sr. e a Sra. Samsa passam a dormir no quarto de Grete, que, por sua vez, passa a dormir no sofá da sala. Sendo assim, a ordem da casa é totalmente alterada em detrimento da inclusão desses elementos intrusivos, que passam a conviver com a família de Gregor. Logo, para acomodar os três hóspedes é necessário desacomodar os três membros da família Samsa.

Assim, a chegada dos três inquilinos para alugar o quarto dos Samsa também intensifica o sofrimento de Gregor, pois seu quatinho passa a ser zona de descarte e, ali, ele vê acumularem-se móveis e outras tralhas, em razão dos três inquilinos serem organizados, detestarem inutilidades e trazerem consigo mobília própria. Dentre os objetos descartados no quarto de Gregor estavam a lata de cinzas e a lata de lixo da cozinha, o que completa a imagem do seu quarto como um grande lixão e o próprio Gregor como representação de coisa imprestável a ser descartada, o que reforça sua reificação.

No entanto, os três inquilinos permanecem pouco tempo em companhia dos Samsa. Numa ocasião em que Grete tocava violino, na sala de estar, para os hóspedes, Gregor, atraído pela música, aproxima-se do local onde estão todos reunidos. A aparição de Gregor na sala de

estar, na presença dos familiares e dos três inquilinos, é uma espécie de despedida, pois ela ocorre na véspera de sua morte. A visão daquele inseto horrendo, sujo, ferido mortalmente nas costas e coberto de lixo e restos de comida provoca um verdadeiro alvoroço entre os presentes. O Sr. Samsa enxota os inquilinos para o quarto como se eles fossem crianças, o que instaura uma pequena discussão. Os inquilinos ameaçam pedir a imediata rescisão de contrato de locação, e ainda fazem ameaças de abrirem um futuro processo contra o Sr. Samsa por ter omitido deles que aquela família guardava um segredo tão medonho, no quartinho ao lado daquele que eles alugavam.

O que toda a novela nos revela é que Gregor Samsa sempre manteve uma psique humana dentro de um corpo de inseto, mas tendo em vista que apenas o leitor tem conhecimento dos pensamentos e sentimentos do protagonista d'*A metamorfose*, seus familiares, ignorando o humano no interior daquele inseto repulsivo, só conseguem contemplar a exterioridade e, por essa razão, consideram Gregor um simples animal. Nessa perspectiva, após a desastrosa aparição de Gregor, Grete profere palavras duras e desprovidas de compaixão, exortando ao pai para que se livrem daquilo que o irmão se transformou:

Nossa verdadeira infelicidade é termos acreditado nisso até agora. Mas como é que pode ser Gregor? Se fosse Gregor, ele teria há muito tempo compreendido que o convívio de seres humanos com um bicho assim não é possível e teria ido embora voluntariamente. Nesse caso não teríamos irmão, mas poderíamos continuar vivendo e honrar sua memória. Mas como está, esse bicho nos persegue, expulsa os inquilinos, quer certamente ocupar o apartamento todo e nos fazer pernoitar na rua (KAFKA, [1915] 2018, p. 76).

Nessa parte da história, às vésperas da morte do infausto protagonista, somos impactados com a grande surpresa dessa novela: a metamorfose da inocente e ingênua Grete numa criatura diabólica. Grete é o que Salvatore d'Onofrio chama de personagem redonda, que, ao contrário das personagens planas, são densas e capazes de transformações comportamentais grandiosas como a que ocorre com a irmã de Gregor Samsa. Nesse sentido, o Sr. e a Sra. Samsa são personagens planas – ele frio e dominador do início ao fim, e ela, frágil, asmática e sentimental durante toda a história. Grete, não. A menina quase infantil transforma-se numa criatura demoníaca: passa a alimentar Gregor de má vontade, por pura obrigação; começa a deixar a poeira e a sujeira tomarem conta do quarto e do próprio Gregor; tenta convencer ao pai, que o inseto da casa não é seu irmão Gregor, é somente uma coisa, um objeto totalmente dispensável e, por essa razão, necessita ser descartado; após a morte de

Gregor “parece” tomada de remorso ao contemplar o estado cadavérico do corpo do irmão, porém pode ser apenas fingimento, visto que ela enganou a todos até o fim da história e, por fim, a morte do irmão não significou nada para ela que, na companhia dos pais, aproveita a ocasião da morte do irmão para usufruir de uma folga “merecida”, na concepção deles, em uma bela tarde ensolarada.

Após a cena na qual Grete revela seu lado mais obscuro ocorre a morte do protagonista Gregor Samsa, que havia sido ferido nas costas por uma maçã atirada por seu próprio pai. Antes de morrer, porém, seu estado é deplorável. Ele encontra-se sujo, ferido, mal alimentado nos seus últimos dias de vida, portanto, extremamente magro e, não bastasse tudo isso, ainda ouve as duras palavras de Grete, nas quais ele não era mais seu irmão, mas, sim, um bicho imundo, que fingia ser ele e que precisava ser eliminado daquela casa. Assim, ao criar uma atmosfera incrivelmente desoladora, Kafka já prepara o leitor para o fim eminente de seu protagonista. Afinal de contas, nessas circunstâncias, a morte não chega para Gregor como um castigo, mas como uma forma de libertação.

Recordava-se da família com emoção e amor. Sua opinião de que precisava desaparecer era, se possível, ainda mais decidida que a da irmã. Permaneceu nesse estado de meditação vazia e pacífica até que o relógio da torre bateu a terceira hora da manhã. Ele ainda vivenciou o início do clarear geral do dia lá do lado de fora da janela. Depois, sem intervenção da sua vontade, a cabeça afundou completamente e das suas ventas fluiu fraco o último fôlego (KAFKA, [1915] 2018, p. 78).

Sobre a constatação da morte de Gregor faz-se necessário observarmos dois aspectos: o primeiro diz respeito à forma como Gregor é encontrado, pela faxineira da casa e cutucado por uma vassoura, como se ele fosse apenas um amontoado de lixo descoberto no meio do caminho; o segundo, refere-se à maneira como a faxineira relata aos familiares de Gregor que ele faleceu, utilizando duas frases desprovidas de qualquer sentimento de respeito para com o finado: “Venham só ver uma coisa, ele empacotou; está lá empacotado de uma vez!” (KAFKA, [1915] 2018, p. 79). Nesse sentido, o emprego do verbo “empacotar” e do qualificador “empacotado”, em substituição a “falecer” e “morto”, estabelece, definitivamente, a coisificação do personagem Gregor Samsa, visto que comumente apenas objetos são empacotados.

Todavia, logo após a informação da morte de Gregor por parte da faxineira, observamos algumas tentativas de resgate da humanidade perdida do malfadado caixeiro-

viajante: a primeira, por meio da figura materna, e a segunda, através do Sr. Samsa. Possivelmente incomodada ao ouvir a faxineira referir-se ao falecimento de Gregor por meio do verbo “empacotar” e do adjetivo “empacotado”, a Sra. Samsa rebate: “— Morto? — disse a senhora Samsa e ergueu os olhos interrogativamente para a faxineira” (KAFKA, [1915] 2018, p. 79). Nesse momento, Gregor, que está realmente morto e não empacotado, adquire, na morte, um tratamento mais humano.

No entanto, quando um animal morre também dizemos que ele está morto e, portanto, tal adjetivação não é tipicamente humana, aplicando-se igualmente à vida animal. O que queremos salientar é que o emprego do adjetivo mais adequado (morto) traz mais dignidade do que “empacotado”, visto que o defunto em questão era um ser humano vivendo no corpo de um inseto. Nesse sentido, a segunda tentativa de uma derradeira humanização de Gregor Samsa é, sem dúvida, mais eficiente: o gesto do pai, ao benzer-se diante do cadáver do filho morto é um ato religioso, que denota respeito e torna o finado um membro daquela família novamente, embora ocorra depois de seu fim trágico: “Fez o sinal da cruz [o senhor Samsa] e as três mulheres seguiram o seu exemplo” (KAFKA, [1915] 2018, p. 80).

Ainda sobre a morte de Gregor é necessário tecermos mais algumas considerações. Nos últimos meses de vida, Gregor recusava a alimentar-se, ato que, aliado ao ferimento sofrido pela maçã apodrecida alojada em suas costas e ao estado insalubre do seu quarto, transformado em depósito de lixo da casa, convergem juntos para uma morte terrível e assustadora. A imagem do último suspiro de Gregor, em um quarto atulhado de lixo e quinquilharias, na penumbra e no completo abandono, e depois de ter ouvido a própria irmã dizer que “aquela coisa” não era seu irmão é extremamente impactante.

Da mesma forma, o cadáver esquelético de Gregor aponta para uma possibilidade de morte por inanição, tema que o autor retoma no conto “Um artista da fome” (1924), um dos últimos textos escritos por Kafka. Diante do corpo inanimado do irmão, Grete espanta-se com sua magreza, o que é reforçado, pelo narrador, no trecho subsequente: “(...) o corpo de Gregor estava completamente plano e seco, na verdade só agora se reconhecia isso, uma vez que ele já não estava erguido sobre as perninhas e nada mais distraía o olhar” (KAFKA, [1915] 2018, p. 80).

O falecimento de Gregor representou para sua família um verdadeiro presente divino, a ponto de pai, mãe e irmã considerarem que tal data era digna de descanso e regozijo, conforme demonstra o seguinte trecho da obra: “Decidiram dedicar o dia ao repouso e ao passeio; não só mereciam, como também necessitavam absolutamente dessa interrupção no trabalho” (KAFKA, [1915] 2018, p. 82). Certamente, essa não é a atitude esperada de uma família enlutada, da qual imaginamos que pranteará o finado ente querido. Semelhante à atitude dos Samsa, pratica Meursault, o protagonista do romance *O estrangeiro* (1942), de Albert Camus (1913-1960). O comportamento de Meursault também é bastante inusitado. No dia posterior ao enterro da mãe, o protagonista aproveita os três dias de folga do trabalho para aproveitar um dia na praia e um cinema, à noite, na companhia de uma ex-colega, que reencontra depois de muitos anos. Nesse sentido, ao invés de estar chorando a morte de sua mãe, Meursault está usufruindo os dias de folga que a morte materna o presenteou.

Conforme dito anteriormente, há algumas tentativas de humanizar Gregor Samsa uma última vez, mas trata-se de mais uma ironia kafkiana. Depois de presenciarmos a família Samsa e a faxineira benzendo-se perante o cadáver de Gregor, imaginamos que a família pranteará o morto e fará o sepultamento do corpo, o que traria um resto de dignidade à memória do infeliz caixeiro-viajante. Entretanto, o relato do destino final do corpo de Gregor é outro momento de profundo impacto dentro da novela. Pela voz da faxineira, descobrimos que ela própria teve a incumbência de “descartar” Gregor como se seu cadáver fosse um lixo qualquer, típico de sua rotina de trabalho: “— A senhora não precisa se preocupar com o jeito de jogar fora a coisa aí do lado. Já está tudo em ordem” (KAFKA, [1915] 2018, p. 83).

Assim, no discurso da faxineira, retorna a ideia de coisificação de Gregor Samsa. Seu cadáver não é um corpo a ser sepultado, mas, sim, uma “coisa” a ser jogada fora na lata do lixo. Da mesma forma, mesmo sendo um ponto de vista cruciante, a atitude da faxineira é respaldada pelo pensamento da família de Gregor, que ouve tão fria declaração com uma postura insensível e glacial, o que põe um ponto final no processo de reificação do pobre protagonista metamorfoseado.

Em *Lições de literatura*, promovendo uma análise comparativa entre o conto “O capote” (1842), do escritor russo Nikolai Gógol (1809-1852) e a novela *A metamorfose* (1915), Vladimir Nabokov afirma que a semelhança entre os protagonistas dessas duas obras-primas está no fato de ambos os personagens tentarem escapar do mundo opressor que os

oprime: “Em Gógol e Kafka, o protagonista central absurdo pertence ao mundo absurdo que o cerca, mas, patética e tragicamente, tenta lutar para escapar dele e chegar ao mundo dos humanos – morrendo em desespero” (NABOKOV, [1940] 2015, p. 307). No entanto, no caso específico de Gregor Samsa, essa afirmação parece-nos bastante equivocada, pois em nenhum momento Gregor esboça querer se rebelar contra a sua desoladora situação, mas, pelo contrário, Gregor assemelha-se mais a Sísifo, buscando adaptar-se diariamente a sua nova condição e, por fim, tornando-se totalmente condicionado a ela.

Na parte final d’*A metamorfose*, quando os três inquilinos são expulsos pelo pai de Gregor, o narrador descreve-os descendo as escadas do apartamento até ficarem pouco perceptíveis para o campo de visão da família Samsa e, algum tempo depois, finalmente, desaparecem andares abaixo. Durante essa ação, percebemos que os inquilinos descem vários lances de escada, o que sugere que o apartamento dos Samsa se encontrava num andar superior. Nesse sentido, caso Gregor estivesse realmente tentando escapar dessa situação desesperadora e irreparável, como afirma Nabokov em sua análise, o mais simples a ser feito seria optar pelo suicídio, visto que a janela do quarto de Gregor ficava aberta. Entretanto, em vez de demonstrar o mínimo desejo suicida, Gregor, em contrapartida, preferia passar horas, na janela do seu quarto, em estado de contemplação, atitude condizente com um sujeito resignado, e não desesperado.

Ainda na parte final d’*A metamorfose*, encontramos o evento que concentra o maior número de equívocos no que concerne à saída dos três inquilinos do apartamento dos Samsa. A título de exemplificação, traremos o comentário de Salvatore d’Onofrio: “(...) os hóspedes, ao perceberem a presença daquele inseto medonho e sujo na residência, revoltam-se contra o dono da casa e vão embora sem pagar a pensão” (D’ONOFRIO, 2007, p. 119). Nessa mesma perspectiva, a maioria dos críticos d’*A metamorfose* afirmam isso, o que não é verdade. Os três inquilinos ameaçam sair sem pagar e, inclusive, comentam a possibilidade de processarem o Sr. Samsa, mas na manhã seguinte, ao invés de irem embora, eles estão sentados à mesa, perguntando o que tem para o café da manhã. Nessa hora, transtornado com a vergonha da noite anterior, na qual o filho inseto surgiu inadvertidamente na sala de estar, e igualmente abalado com a notícia da morte do filho naquela mesma manhã, o Sr. Samsa expulsa-os de sua residência. Sendo assim, entre “ir embora de livre e espontânea vontade” e “ser expulso” há uma grande diferença. Desse modo, os inquilinos realmente saem sem pagar

o aluguel, mas não o fazem voluntariamente, eles são expulsos pelo proprietário da casa, realidade que o texto kafkiano não deixa em aberto: “— Deixem imediatamente a minha casa! — disse o senhor Samsa e apontou para a porta, sem se afastar das mulheres” (KAFKA, [1915] 2018, p. 81).

Do mesmo modo, a afirmação de que Gregor morre “em desespero” também nos parece um pouco infundada. Os antecedentes da morte de Gregor mostram que ele ficou angustiado ao ouvir a irmã dizer que “aquilo” em que ele havia se transformado não era mais o seu irmão, que aquele “bicho” era uma desgraça para a família, e só estava atrasando a vida de todos. Nessa perspectiva, podemos afirmar que Gregor morreu decepcionado, angustiado ou desiludido, mas “em desespero” não nos parece viável.

Outra observação que refuta a ideia de que Gregor teria morrido em desespero é a forma como ele morreu. Gregor deitou, fechou os olhos e, na manhã seguinte, foi encontrado morto, ou seja, morreu durante a noite, de uma morte disfarçada de sono derradeiro, num estado de paz e serenidade que há muito não fazia parte da sua realidade, o que afasta completamente a possibilidade de uma morte desesperada.

Ainda sobre o desfecho da novela, faremos mais algumas observações que nos parecem relevantes. Ao deixarem o apartamento para trás, os três membros da família Samsa pegam um bonde e traçam planos promissores para o futuro. Decidem, de comum acordo, deixar aquele apartamento, que havia sido escolhido por Gregor, e pretendem mudarem-se para um apartamento menor, mas de melhor localização. Através dessa atitude, mais do que uma mudança de endereço, deixar para trás aquele apartamento que trazia lembranças da existência de Gregor e mudar-se para um local absolutamente novo e, portanto, isento de memórias, representa simbolicamente o apagamento total da figura de Gregor Samsa.

Outra observação digna de nota é o futuro idealizado para a jovem Grete. Gregor pretendia colocá-la num conservatório para que ela pudesse tornar-se uma musicista e viver da música, já que o violino era sua paixão. No entanto, o plano dos pais é bem diverso do planejado por Gregor. No bonde, notando que a jovem não tem mais um corpo de menina, os pais projetam para a filha um casamento com um bom pretendente. Nesse ponto, ocorre uma correspondência entre o pensamento do pai de Grete e o pensamento de Hermann Kafka, pois o autor se via na mesma situação: o mundo da arte visto como mero passatempo e sem

recompensa financeira, e o casamento idealizado como a essência de uma vida pragmática e lucrativa.

Do mesmo modo, o princípio e o desfecho da história compreendem dois polos nitidamente antagônicos. No início da novela, quando ocorre a metamorfose de Gregor, o dia está turvo e chuvoso, e após a morte do protagonista, na parte final da novela, o dia apresenta-se aos três membros remanescentes dos Samsa com todo o seu esplendor:

O bonde em que ficaram sentados sozinhos estava totalmente iluminado pelo sol cálido. Recostados com conforto nos seus bancos, conversaram sobre as perspectivas do futuro, descobrindo que, examinadas de perto, elas não eram de modo algum más, pois os três tinham empregos muito vantajosos (...) (KAFKA, [1915] 2018, p. 84).

Nesse trecho final da novela, observamos dois aspectos relevantes. O primeiro diz respeito ao individualismo e egocentrismo dos três membros sobreviventes da família Samsa, materializado pelo emprego do qualificador plural “sozinhos”. E, em seguida, notamos o retorno da ironia kafkiana, ao mencionar que os empregos dos três representantes da família Samsa eram “muito vantajosos”, visto que durante toda a novela as mesmas funções laborais são retratadas como enfadonhas e pouco lucrativas, considerando-se que necessitaram alugar o quarto do casal para os três inquilinos e ainda se desfizeram das joias da família para saldar as dívidas.

Também não podemos deixar de mencionar outras passagens nas quais imperam a ironia e o humor, marcas registradas do autor. Conforme se passam os dias, Gregor passa a se tornar, gradualmente, mais inseto que humano. Nessa perspectiva, sua visão acaba se tornando menor a cada dia, como evidenciamos no seguinte trecho: “(...) efetivamente ele enxergava dia a dia com menos acuidade as coisas mesmo pouco distantes” (KAFKA, [1915] 2018, p. 44). Assim, a redução do campo de visão de Gregor ou talvez uma cegueira progressiva, ironicamente, não seriam um dissabor a mais, mas um benefício, pelo simples fato de poupar-lhe a contemplação de tamanha miséria existencial, como se ele fosse o rei Édipo²⁶, furando os olhos para não enxergar sua vida completamente desgraçada pela ação inexorável do destino.

²⁶ Referência ao protagonista da peça *Édipo Rei* (427 a.C.), do dramaturgo grego Sófocles (406 a.C.-497 a.C.), na qual Édipo é vítima de um destino implacável: acaba assassinando o próprio pai (Rei Laio) e casando-se com

Outra ironia kafkiana se estabelece em relação à vista que Gregor tanto contempla da sua janela. Do alto de seu quarto, naquele apartamento da Rua Charlotte, Gregor busca vislumbrar através da janela uma visão resumida da vida que segue agitada lá fora. No entanto, ao invés de vislumbrar uma bela paisagem urbana, Gregor tem como visão fronteira o hospital do outro lado da rua: “(...) o hospital defronte, cuja visão frequente demais ele antes amaldiçoava, já não estava mais ao alcance da sua vista” (KAFKA, [1915] 2018, p. 44).

Nesse trecho, podemos fazer duas observações. A primeira delas é o hospital em frente à janela do quarto de Gregor. Intrinsecamente relacionado às doenças e aos tratamentos referentes a elas, a imagem do hospital fronteiro nos remete ao estado de saúde de Gregor, gravemente ferido, após levar uma maçã nas costas. Um hospital defronte ao prédio dos Samsa enquanto Gregor agoniza com seu ferimento letal, reforça a noção de que esse indivíduo metamorfoseado não tem mais nenhum direito, nem mesmo o direito à vida, garantido a toda e qualquer pessoa.

Nesse sentido, Gregor deixa de ser uma pessoa para se tornar uma coisa, um anátema do qual a família persiste em ocultar do resto do mundo, aprisionando-o no fundo de um quartinho escuro. Assim, mesmo residindo tão próximo a um hospital, Gregor não poderia ser atendido, porque deixou de ser um humano para se transformar numa forma de vida diferente, e reconhecemos o quão difícil é ser diferente num mundo que reverencia cada vez mais uma sociedade padronizada e homogênea.

Feitas essas considerações iniciais, passaremos à análise que contrapõe a obra-prima e os três monstros que mais aterrorizaram a vida de Franz Kafka: o pai, o corpo e o judeu errante. A figura esmagadora e opressora do pai, a aversão mórbida que Kafka sentia em relação ao próprio corpo, e o pavor que ele sentia por não se reconhecer judeu autêntico serão, metaforicamente, tratados nessa pesquisa como “monstros”, visto que esses traumas foram tão marcantes, que acompanharam o autor durante toda a sua curta existência.

a própria mãe (Rainha Jocasta). Todas essas ações, Édipo as pratica sem saber que os envolvidos são respectivamente seu pai e sua mãe. É um grande jogo macabro do destino para que se cumprisse a profecia que predizia que esses dois interditos se realizariam por meio dele. Por fim, quando a verdade é revelada, Édipo não suporta contemplar sua ruína e acaba furando os dois olhos, numa tentativa desesperada de se ocultar na escuridão de sua própria cegueira.

2 KAFKA E A PERSPECTIVA BIOGRÁFICA

Ao longo deste capítulo, pretendemos desvelar um pouco mais sobre o homem Franz Kafka por detrás do grande gênio literário, seguindo as pistas da personalidade complexa desse escritor, cuja obra parece ser o espelho de sua vida, ora fascinante, ora angustiante e perturbadora – cercada de incertezas e grandes mistérios. Nesse sentido, seguindo o rastro biográfico do autor, dividimos o capítulo em duas partes. Num primeiro momento, procuraremos analisar a vida de Franz Kafka através do olhar de quatro biógrafos kafkianos: Gérard-Georges Lemaire (1948-), Louis Begley (1933-), Ernst Pawel (1920-1994) e Danilo Nunes (1912-). E, num segundo momento, realizaremos uma leitura crítica dos *Diários* do autor.

Dessa forma, tal qual ocorre na montagem de um quebra-cabeça, procuraremos juntar as peças que nos levem a apreender como Kafka enxergava a si mesmo, e de que forma a literatura operou como arte, refúgio e terapia, considerando que os monstros da vida real, que tanto atribulavam sua mente, passaram também a habitar as páginas de sua complexa produção, permeando, sobretudo, a construção de sua obra-prima, *A metamorfose*.

2.1 O olhar do biógrafo

Desde tempos imemoriais, as biografias têm exercido um grande fascínio sobre o público leitor, que, por sua vez, busca em suas páginas aprender algo a mais a respeito de suas personalidades favoritas ou descobrir acontecimentos biográficos até então encobertos pelo sempre bem-vindo véu da privacidade. Em seu livro, *Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida*, Sergio Vilas Boas (2008) apresenta um estudo detalhado sobre a arte de escrever sobre vidas. Segundo Vilas Boas, “(...) biografia é a vida de uma pessoa (acima de tudo) narrada com arte por outra pessoa” (p. 22). Nessa perspectiva, o autor critica a falta de arte por parte dos biógrafos, ao escreverem biografias na contemporaneidade. Para Vilas Boas, as inúmeras biografias que estão sendo escritas carecem de “valor qualitativo”, pois “o estreitamento do campo de visão dos biógrafos” torna grande parte das biografias muito superficiais (Cf. p. 25).

Do mesmo modo, referindo-se a outro livro seu, *Biografias e biógrafos* (2002), Vilas Boas afirma que a “biografia é o biografado segundo o biógrafo” (2008, p. 20), ou seja, que em matéria de biografias, não há verdades absolutas e não há uma biografia única de determinada personalidade, pois a biografia, como todo trabalho escrito, é uma interpretação subjetiva e criativa que o biógrafo necessita fazer ao procurar traçar, por meio das palavras, o decurso de vida do biografado.

Nesse ponto, François Dosse, em *O desafio biográfico: escrever uma vida* (2015), caracteriza a biografia como um gênero híbrido porque, assim como a escrita da história, a escrita biográfica, em sua tentativa de preencher determinadas lacunas ocasionais, necessita recorrer à dimensão ficcional. Sendo assim, além de muitos anos de estudo e abundante material histórico e biográfico, todo biógrafo deve saber quando e como utilizar a ficcionalização, conforme destaca o autor, que chega a comparar a biografia ao romance:

O recurso à ficção no trabalho biográfico é, com efeito, inevitável na medida em que não se pode restituir a riqueza e a complexidade da vida real. Não apenas o biógrafo deve apelar para a imaginação em face do caráter lacunar de seus documentos e dos lapsos temporais que procura preencher como a própria vida é um entretido constante de memória e olvido (DOSSE, 2015, p. 55).

Na mesma medida, Dosse (2015:13-14) compara o trabalho do biógrafo “ao labor do beneditino, a tal ponto o biógrafo precisa consagrar sua própria existência a esclarecer a vida de um estranho, ao preço de sacrifícios pessoais que transformam sua escolha em sacerdócio”. Sobre o biografismo, o autor é igualmente categórico quando argumenta que uma biografia jamais será conclusiva, por mais fontes e materiais biográficos tenham sido exaustivamente pesquisados pelo biógrafo, considerando-se que as “novas pistas” possam levá-lo a incorrer em erro, e tendo em vista que, a qualquer momento, documentos e escritos inéditos do biografado podem ser encontrados.

Em suma, Dosse também salienta que o trabalho do biógrafo além de exaustivo pode ter uma recepção negativa por parte dos leitores, o que refletiria diretamente na figura do autor de determinada biografia. Na impossibilidade de recontar passo a passo a vida inteira do biografado, cabe ao biógrafo selecionar os aspectos biográficos mais curiosos e relevantes, que lhe possibilitem traçar da melhor forma a personalidade do seu biografado. Nessas circunstâncias, visto que toda escolha é uma ação subjetiva, o biógrafo, eterno escravo de suas

escolhas, corre o sério risco de ser considerado “importuno” ou “indiscreto”, apenas para citar algumas atribuições, conforme enfatiza o autor d’*O desafio biográfico*:

(...) escrever uma vida é um exercício difícil e delicado: oferece o risco de apresentar o biógrafo como um importuno, um indiscreto, um inimigo do pensamento sem rodeios, desagradável, uma mosca irritante que se deve esmagar na parede com um bom golpe de toalha. Contudo, vocações sempre renovadas nascem para empreender o impossível e equilibrar-se, de salto alto, à beira do abismo (DOSSE, 2015, p. 10).

Acima de tudo, tendo consciência de que cada biógrafo oferece um olhar diferenciado sobre um mesmo biografado, elencamos quatro biografias de Franz Kafka para leitura e análise, na primeira parte deste capítulo. São elas: *Kafka – biografia* (2005), de Gérard-Georges Lemaire; *O mundo prodigioso que tenho na cabeça – Franz Kafka: um ensaio biográfico* (2007), de Louis Begley; *O pesadelo da razão: uma biografia de Franz Kafka* (1984), de Ernst Pawel, e *Franz Kafka: vida heroica de um anti-herói* (1974), de Danilo Nunes. Com relação ao nosso critério de seleção e disposição das referidas biografias, optamos por iniciar pela biografia mais popular de Kafka (Lemaire), seguida da mais recente (Begley), da mais completa (Pawel) e, por fim, da menos conhecida e escrita por um biógrafo brasileiro (Nunes).

2.1.1 Kafka sob o olhar de Gérard-Georges Lemaire

Dividida em vinte e um capítulos, *Kafka – biografia* (2005) do escritor, historiador e crítico de arte Gérard-Georges Lemaire (1948-) abrange aspectos da vida pessoal do autor, dele e sua família. Lemaire traz também depoimentos de pessoas do círculo de amigos do autor, e faz referência a outras biografias de Kafka, bem como a seus diários, a suas correspondências e à *Carta ao pai* (1952). A originalidade do biógrafo francês é evidenciada já na abertura da obra, quando Lemaire opta por iniciar a biografia de Kafka pelo dia de seu funeral, ao invés de começar cronologicamente narrando o nascimento do autor, conforme é feito na tradição da escrita de biografias.

Em seu capítulo introdutório, intitulado “O funeral de Kafka, funeral de um mundo”, Lemaire relata que Kafka foi sepultado em 11 de junho de 1924, no novo cemitério judeu de Stanice, no bairro de Žižkov, às quatro horas da tarde. Em seguida, ele apresenta uma

curiosidade em relação ao horário de sepultamento do grande autor tcheco. Numa referência à obra *Franz Kafka: souvenirs et documents* (1945), do escritor Max Brod (1884-1968), amigo e testamentário literário de Kafka, o biógrafo cita um trecho no qual Brod afirma que na hora do sepultamento de Kafka o relógio da prefeitura da cidade parou, como uma indicação de que a morte de Kafka também representava a morte de uma parte do mundo: “[o relógio da prefeitura] tinha parado às quatro horas e os ponteiros ainda indicavam o momento fatídico”²⁷.

Nesse aspecto, o biógrafo demonstra que a morte de Kafka significava uma enorme perda para os judeus de Praga, pois o autor era, inegavelmente, um dos maiores representantes da cultura judaica nos círculos intelectuais da cidade. No dia 16 de junho de 1924, Felix Weltsch (1884-1964), um dos companheiros de Kafka do chamado Círculo de Praga, publica na imprensa praguense, um longo artigo no qual destaca a importância da obra do autor para o povo judeu: “A alma, que se exprime por meio desta língua, é antes de tudo uma alma judaica. Seu desespero é judaico, assim como suas preocupações e os ensinamentos que deles retira”²⁸.

Lemaire recupera, em sua biografia, que Kafka era um simpatizante do sionismo²⁹ desde os estudos universitários. Nos últimos anos de vida, Kafka intensifica seu contato com a língua e a cultura judaicas. Além de ler *História dos judeus dos tempos antigos à contemporaneidade*³⁰, de Heinrich Graetz (1817-1891), e *História da literatura ídiche* (1913), de Meir Isser Pines (1881-1942), Kafka inicia os estudos do hebraico moderno com Jiří Langer (1894-1943), poeta, estudioso, ensaísta e professor.

No capítulo destinado à narração da infância de Kafka, Lemaire recorre à *Carta ao pai* (1952) para dar destaque ao caráter irascível do pai, Hermann Kafka (1852-1931). Através de um episódio referenciado da *Carta*, no qual o filho é posto de castigo após pedir água ao pai, o biógrafo revela a personalidade agressiva de Hermann, e a lembrança rancorosa do filho,

²⁷ Max Brod, *Franz Kafka: souvenirs et documents*, p. 241 *apud* LEMAIRE, [2005] 2006, p. 9.

²⁸ Felix Weltsch, “Franz Kafka est mort” em *J’ai connu Kafka*, p. 14 *apud* LEMAIRE, [2005] 2006, p. 11.

²⁹ “Conjunto de estudos, conhecimentos do que se refere a Jerusalém como patrimônio histórico; movimento internacional judeu que resultou na formação do Estado de Israel (S.O. asiático) em maio de 1948 e em sua posterior evolução” (HOUAISS, 2009, p. 1752).

³⁰ A coleção, que forma o amplo estudo empreendido por Graetz, é formada por onze volumes, publicados entre 1853 e 1875.

que diz: “(...) me tiraste da cama, me levaste para a *pawlatsche*³¹ e me deixaste ali sozinho, por um bom momento, só de camisola de dormir, diante da porta trancada³²”.

Outro aspecto interessante sobre a infância de Kafka é o fato de o autor ressentir-se de ter sido criado por empregadas, ao invés de ser criado pela mãe, Julie Kafka. Membro da nova burguesia de sua época, Kafka cresceu aos cuidados de muitas empregadas da casa, visto que seus pais trabalhavam, em tempo integral, na loja da família. Esse lamento do autor é ilustrado pelo trecho de uma de suas cartas à Felice Bauer (1887-1960), sua noiva: “Vivi então por muito tempo sozinho e lutei com amas, velhas babás, cozinheiras mal-humoradas e tristes governantas, pois meus pais ficavam constantemente na loja³³”.

Não obstante de crescer longe da proteção e vigilância maternas, o ingresso na vida escolar também não foi da maneira que o pequeno Franz sonhava. Em virtude de sua mãe estar grávida³⁴ e prestes a dar à luz, quem conduziu o pequeno Kafka para seu primeiro dia de aula, na escola, foi Marie Werner, a cozinheira da família. O primeiro contato de Kafka com o universo escolar ocorre no dia 16 de setembro de 1889, quando o escritor tinha a idade de sete anos.

Ainda que a estreia de Kafka na vida escolar não tenha sido ao lado da mãe, como habitualmente ocorre com a maioria das crianças nessa fase da vida, esse episódio parece não ter comprometido seu desempenho na escola. Conforme afirma Hugo Hecht (1883-1970), amigo de infância e colega de Kafka, o autor era estimado pelos professores em razão do seu excelente rendimento escolar e do seu caráter reservado: “Ele sempre foi um bom aluno, muitas vezes o primeiro da turma; os professores gostavam muito desse bom aluno, calmo e discreto³⁵”.

Em compensação, durante os anos de liceu, o aluno exemplar anteriormente descrito por Hecht cede lugar a um aluno regular. Segundo sua própria autoavaliação, Kafka reconhece a seu amigo Max Brod sua frustração dos tempos de escola, e demonstra que os

³¹ “Termo tcheco que designa o balcão ou a varanda de uma casa”. Nota do tradutor Modesto Carone In: KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

³² Franz Kafka, *Carta ao pai*, p. 25 *apud* LEMAIRE, [2005] 2006, p. 22.

³³ Franz Kafka, *Carta a Felice Bauer*, O.C. IV, p. 166 *apud* LEMAIRE, [2005] 2006, p. 22.

³⁴ Na época, Julie Kafka estava grávida de Gabriele (1889-1941), familiarmente chamada de Elli. Entre as meninas, Elli era a irmã mais velha.

³⁵ Hugo Hecht, “Douze ans en classe avec Franz Kafka” em *J’ai connu Kafka*, p. 34 *apud* LEMAIRE, [2005] 2006, p. 23.

anos de aprendizado representaram uma experiência traumática em sua vida: “Mais tarde, Franz me contou que só passara em matemática ‘chorando durante seus exames’, e graças a Hugo Bergmann³⁶, que permitira que ele copiasse seus deveres³⁷”.

Por outro lado, o biógrafo recorre outra vez à *Carta ao pai* (1952) para argumentar que o maior “educador” que Kafka teve em vida foi a figura paterna. Como o filho dedicado que era, Kafka procurou obstinadamente cumprir todos os desígnios idealizados pelo pai, Hermann, mas não obteve êxito nessa empreitada, visto que Hermann deseja muito além do que seu filho seria capaz de concretizar. Hermann projetava no filho todas as suas ambições e sonhos não realizados, o que culminaria na anulação total de Kafka e na incompletude do ideal paterno nele materializado. É nesse sentido que Lemaire destaca o caráter esmagador que a figura paterna representava no imaginário de Kafka, deixando, através dessa análise biográfica, as pistas para se entender a obra de Kafka como expressão de um “eu” sufocado.

Para a posteridade, Hermann Kafka passa por um personagem odioso, quase monstruoso, que, de excesso de cólera em punições exemplares, dedicou a maior parte de seu tempo a tyrannizar seu filho, entrvando seus desejos, suas aspirações e sua vocação de escritor, colocando-o definitivamente em um labirinto de complexos esmagadores (LEMAIRE, [2005] 2006, p. 30-31).

De maneira idêntica, o biógrafo menciona a indiferença de Hermann Kafka para com o filho escritor. Na ocasião da publicação do livro de contos *Um médico rural* (1918), Kafka dedicou a obra a seu pai. Porém, quando foi presenteá-lo com um exemplar, o pai simplesmente pediu para que Kafka deixasse-o sobre o criado-mudo, numa atitude senão indiferente, no mínimo, de pouca consideração para com uma obra literária que lhe havia sido dedicada.

No entanto, a dedicatória a Hermann Kafka parece ser uma provocação irônica, conforme demonstra a afirmação que o autor fez ao seu amigo, o filósofo Friedrich Thieberger (1888-1958): “Mas esta dedicatória a meu pai, eu a fiz ironicamente. Acabei de

³⁶ Hugo Bergmann (1883-1975) foi um filósofo israelense e colega de Franz Kafka no Ensino Médio e nos primeiros anos de faculdade.

³⁷ Hugo Bergmann, “À l’école et à l’université”, em *J’ai connu Kafka*, p. 27 *apud* LEMAIRES, [2005] 2006, p. 27.

terminar ontem uma carta de cem páginas dirigida a meu pai (...) na qual de alto a baixo me confronto com ele³⁸”.

Há, contudo, um aspecto interessante apontado por Lemaire quanto ao comportamento do jovem Kafka. Segundo o biógrafo, há uma transposição de exigências e repressões. Assim como seu pai o conduzia, ele passou a conduzir as irmãs. Na condição de irmão mais velho e o único menino num universo de três meninas (Gabriele, chamada Elli (1889-1941), Valerie, chamada Valli (1890-1942) e Otilie, chamada Ottla (1892-1943), Kafka comandava as irmãs, tornando-as seu pequeno universo sujeito à sua onipresente tutela: “Sem dúvida, ele quer então se mostrar à altura do pai, investido dos mesmos poderes e guiando seu pequeno mundo feminino com pulso de ferro” (LEMAIRE, [2005] 2006, p. 41).

Assim sendo, Kafka encarna a figura paterna com essa postura de dominação e utiliza as inocentes irmãszinhas como membros dessa casa em miniatura. Tendo em vista que não seria possível assumir o comando da família Kafka, cargo já ocupado pelo onipotente Hermann, o menino Franz impõe sua autoridade de irmão mais velho sobre as irmãs, numa tentativa precoce de ser o almejado reflexo do idolatrado e temido pai.

No que concerne ao campo afetivo, a primeira paixão na vida de Kafka, que se tem registro na biografia, data do ano de 1907, aos vinte e quatro anos. Nas férias de agosto, na casa do tio Siegfried Löwy (1857-1931), em Triesch, na Morávia, ele conhece a jovem Hedwig Weiler (1888-1953), de dezesseis anos. Apaixonado, ele passa a escrever-lhe cartas contendo elogios à amada e, por vezes, até poemas. No entanto, a paixão não ajudou a minimizar a insegurança e o medo por sentir-se sempre inferior, digno de pena. Em uma de suas primeiras correspondências enviadas à Hedwig, Kafka, logo após conhecê-la, escreve: “Vês, sou um homem ridículo; se me amas um pouco, é por piedade, o que me resta é o medo³⁹”.

Nesse pequeno trecho, é possível notarmos um jovem Kafka inseguro e com baixa autoestima, atribuindo a si mesmo o qualificador “ridículo” e considerando-se digno do amor da jovem Hedwig apenas “por piedade”. As afirmações encontradas na carta denotam que Kafka não se sentia bonito nem atraente, e disso decorre seu medo de não conseguir ser

³⁸ Friedrich Thieberger, “Kafka et les Thieberger”, em *J'ai connu Kafka*, p. 160 *apud* LEMAIRE, [2005] 2006, p. 215.

³⁹ Carta a Hedwig Weiler, 29 de agosto de 1907, O.C. III, p. 593 *apud* LEMAIRE, [2005] 2006, p. 88.

verdadeiramente amado – o que pode estar na origem do rompimento de três noivados⁴⁰. O lado mais inquietante desse perfil inseguro do jovem Kafka é revelador de um complexo de inferioridade, que o acompanharia durante toda a vida e se manifestaria em sua literatura.

A dificuldade de Kafka em lidar com o amor e em falar sobre sexualidade era notória. Seu colega dos tempos de escola, Hugo Hecht (1883-1970), consultado pelo biógrafo, recorda: “Se bem me lembro, Kafka nunca participava dessas conversas, quando se falava de sexo. Não ousávamos consultá-lo sobre esse assunto, até porque nunca o víamos na companhia de alguma menina⁴¹”.

Em contrapartida, no registro em diário, do dia 10 de abril de 1922, Kafka admite ter uma atração especial pelas prostitutas, descritas como “as mais belas e melhor vestidas” entre todas as mulheres que circulam pelas ruas da capital praguense. Assim como seus colegas do Círculo de Praga, Kafka era um assíduo frequentador de bordéis, fato evidenciado em um bilhete destinado a Max Brod, em setembro de 1908:

Tenho tanta necessidade de alguém para ter um contato unicamente amigável que ontem voltei para o hotel com uma prostituta. Ela é velha demais para ser melancólica, ela somente se lamenta; tanto que não fica espantada que não sejamos tão gentis com uma prostituta como com uma amante. Eu não a consolei, pois ela também não me consolou⁴².

O conteúdo do bilhete nos permite apontar alguns aspectos contraditórios da personalidade de Kafka, tais como o sentimento de solidão e a dificuldade em relacionar-se com as mulheres, neste caso, não mais por insegurança em si, mas por frieza ou pela incapacidade de ser carinhoso. O embaraço sentimental foi uma constante ao longo de sua vida, e contribuiu para relacionamentos passageiros, como ocorreu com Dora Diamant (1898-1952), jovem que viveu um breve período em companhia do autor.

No final de outubro de 1913, estando noivo de Felice Bauer (1887-1960) e prestes a casar-se com ela, Kafka inicia intensa troca de cartas com a jovem Grete Bloch (1892-1944),

⁴⁰ O primeiro noivado de Kafka com Felice Bauer (1887-1960) ocorre em junho de 1914 e é desfeito em 12 de julho do mesmo ano. O segundo noivado com Felice ocorre em 1917 e é desfeito em dezembro daquele mesmo ano, devido ao estado de saúde do autor, diagnosticado com tuberculose. Por fim, o terceiro noivado de Kafka é com Julie Wohryzek (1891-1944), e tem início em 1919 e termina em 1920, pouco mais de um ano depois de contraído.

⁴¹ Hugo Hecht, “Douze ans en classe avec Franz Kafka”, em *J’ai connu Kafka*, p.39-40 *apud* LEMAIRE, [2005] 2006, p.89.

⁴² Carta a Max Brod, setembro de 1908, O.C. III, p. 619 *apud* LEMAIRE, [2005] 2006, p. 93.

uma amiga de Felice. O triângulo amoroso teve fim em 12 de julho de 1914, quando Kafka é surpreendido no hotel Askanischer Hof, em Berlim, por Felice Bauer, na companhia da amiga e pivô da “quase” separação dos noivos, Grete Bloch. No relato feito a Max Brod, Kafka dá colorido à cena, e demonstra, com refinada ironia, as consequências desse encontro:

A amiga de F. [Grete Bloch] esteve presente durante essa explicação decisiva. Depois, a cena na casa dos pais. Choro discreto da mãe. Eu expus a questão. O pai entende muito bem, nada lhe escapa. Tendo vindo expressamente para isso de Malmö, viagem à noite, ele está em mangas de camisa. Eles consentem comigo, não se pode dizer muito, ou quase nada contra mim. Diabólico em total inocência⁴³.

A explicação para a expressão “Diabólico em total inocência” encontra-se no fato de Kafka ter enviado uma carta à jovem Grete, no dia 1º de julho de 1913, comunicando-lhe sua chegada a Berlim, e evidenciando que o autor desejava uma aventura romântica com a jovem sem que isso implicasse no fim do seu noivado com Felice Bauer⁴⁴.

Outro provável caso amoroso de Kafka é relatado por seu amigo e testamentário literário Max Brod (1884-1968). Em 1948, Brod recebera uma carta do músico Wolfgang Schoren, na qual o músico relata que havia recebido, na Palestina, uma carta de uma mulher de iniciais M.M.⁴⁵, no dia 20 de abril de 1940. Nessa carta, a mulher afirmava que havia tido um filho de Kafka, que teria morrido prematuramente, aos sete anos de idade, em 1921, na cidade de Munique. Contudo, Brod afirma que nada de concreto se pode afirmar sobre a suposta paternidade de Kafka, havendo, portanto, uma grande possibilidade de ser apenas uma fabulação criada em torno do grande gênio literário: “Jamais se descobriu o nome dado ao menino de Kafka, a quem se assemelhava, nem de que maneira morreu. Poucas pessoas deixaram rastros tão tênues quanto o filho de Kafka⁴⁶”.

De jovem inseguro a homem de caráter donjuanesco, a interminável lista de conquistas de Kafka está longe do fim. Em fevereiro de 1919, seguindo recomendações médicas para buscar no clima campestre a melhora de seu estado de saúde⁴⁷, Kafka hospeda-se numa pousada em Schlesen, na Alemanha, onde acaba apaixonando-se por uma pensionista de vinte

⁴³ Franz Kafka In: Max Brod, *Franz Kafka*, p. 167-168 *apud* LEMAIRE, [2005] 2006, p. 165.

⁴⁴ Consta, na biografia, que, na ocasião dessa viagem, com escala em diversas cidades alemãs, Kafka chegou a visitar lojas de móveis, pensando na escolha da mobília para sua futura casa e união com Felice.

⁴⁵ Para o biógrafo Louis Begley, trata-se de Grete Bloch, embora ele próprio afirme ser apenas uma suposição.

⁴⁶ Max Brod, *Franz Kafka*, p. 184 *apud* LEMAIRE, [2005] 2006, p. 167.

⁴⁷ No dia 9 de setembro de 1917, Kafka é diagnosticado com hemoptise. São as primeiras manifestações da tuberculose que o vitimaria sete anos mais tarde.

e oito anos, chamada Julie Wohryzek (1891-1944). Em pouco mais de um ano de relacionamento, Kafka quase efetiva seu casamento com Julie, mas a desaprovação de Hermann inviabiliza totalmente a união do casal⁴⁸. A reação monstruosa de Hermann será o mote para a escrita vertiginosa da célebre *Carta ao pai*, redigida entre 10 e 19 de novembro de 1919.

Quando Julie Wohryzek sai de cena, outra mulher entra na vida de Franz Kafka: Minze Eisner, uma jovem de dezoito anos, da cidade de Teplitz, na República Tcheca. Assim como Julie, Kafka conhece Minze em Schlesen, e revela, em carta à irmã Ottla, o encanto com a beleza da jovem e, ao mesmo tempo, um desagrado que parece ligar-se à constante insatisfação nos relacionamentos: “Em si, ela me agrada em tudo: de resto, ela tem toda a histeria de uma juventude infeliz, mas apesar disso é perfeita; aparentemente, elas são todas perfeitas, alegra-te por ser menina⁴⁹”. Kafka troca cartas com a jovem Minze, mas a correspondência entre os dois encerra-se em 1923, ano no qual Minze casa-se com outro homem.

A vida sentimental de Kafka é criteriosamente analisada pelo biógrafo Gérard-Georges Lemaire, que considera estar ela intrinsecamente ligada à produção ficcional do autor, não sendo imaginável a existência de uma sem a presença da outra: “A vida amorosa de Franz Kafka e sua vida de escritor mantêm vínculos complexos, dolorosos, confusos e, portanto, necessários e importantes: uma não existiria sem a outra” (LEMAIRE, [2005] 2006, p. 181).

Seguindo as evidências deixadas por Kafka no campo amoroso, Lemaire apresenta uma das mais complexas relações afetivas do autor, isto é, seu envolvimento com Milena Jesenská (1896-1944). Nascida em Praga e filha única de uma família burguesa, Milena foi praticamente criada pelo pai, o professor universitário Jan Jesenský (1870-1947), visto que sua mãe morrera de anemia perniciosa quando a jovem tinha apenas treze anos. Assim como Kafka, Milena também tinha conflitos frequentes com o pai, que era um homem tão autoritário como Hermann Kafka.

⁴⁸ A jovem Julie era filha do zelador de uma sinagoga dos subúrbios de Praga e, para Hermann, seria indigna de casar-se com um membro da família Kafka.

⁴⁹ Carta a Ottla, 13 de novembro de 1919, O.C. III, p. 935 *apud* LEMAIRES, [2005] 2006, p. 180.

A aventura romântica entre Kafka e Milena, porém, começa de maneira inusitada. Casada desde 1918 com Ernst Pollak (1886-1947), frequentador assíduo dos círculos literários e amigo de Max Brod e Kafka, Milena quer a autorização de Kafka para traduzir para o tcheco algumas de suas obras⁵⁰. Por essa razão, envia-lhe uma carta e, então, o inesperado acontece: Kafka inicia sua tradicional troca massiva de correspondências e, desses diálogos escritos, a afinidade entre os dois se torna evidente. É quando Kafka faz planos de ir a Viena para encontrar a futura amante.

No dia 29 de junho de 1920, Kafka finalmente viaja a Viena e encontra-se com Milena Jesenská, com quem vive quatro dias de paixão. Depois do encontro entre os dois amantes, Kafka sugere que Milena abandone o marido para viver com ele, em Praga, o que não ocorre de forma imediata, porque a jovem sente-se insegura para tomar esse tipo de decisão naquele momento. Desse modo, o clima entre os dois sofre um abalo sensível. Embora a correspondência entre eles prossiga com certa frequência e Milena demonstre ainda estar apaixonada, Kafka reassume sua postura fria e opta pelo término dessa improvável união, conforme atesta sua carta mordaz de novembro de 1920: “Se não for bom que paremos de nos escrever, é porque me engano redondamente. Mas não estou enganado, Milena”.

Numa tentativa de compreender a volubilidade das emoções de Kafka e a razão pela qual mais um relacionamento foi frustrado, Lemaire evoca a literatura no papel de única “esposa” digna do excêntrico autor:

O que aconteceu entre o escritor e Milena foi algo de outra natureza. Mas o mecanismo infernal escondido dentro dele o impede de renunciar ao celibato – ou melhor, à sua esposa exclusiva, ciumenta, a escrita, que repele as rivais. E, além disso, ele conhece a triste realidade: o tempo que ele não tem mais⁵¹ (LEMAIRE, [2005] 2006, p. 204).

Sem embargo, o destino reservava a Kafka uma grande história de amor nos últimos anos de vida. Estando numa colônia de férias em Müritz, durante o verão de 1923, ano

⁵⁰ Em 1920, ano em que a tradutora entra em contato com Kafka, o autor já tinha cinco textos publicados: *Contemplação* (1908); *O fogueira* (1913); *O veredito* (1913); *A metamorfose* (1915); *Na colônia penal* (1919).

⁵¹ Nesse ponto, Lemaire está se referindo ao diagnóstico de hemoptise, constatado por um médico desde a primeira crise da doença em 8 de setembro de 1917, conforme Kafka relata em uma de suas cartas à Felice Bauer: “(...) tive à noite, por volta das cinco horas da manhã, uma hemorragia pulmonar. Bastante forte, cuspi sangue durante dez minutos ou mais, pensei que nunca pararia”. Carta a Felice Bauer, 9 de setembro de 1917, O.C. IV, p. 882 *apud* LEMAIER, [2005] 2006, p. 171.

anterior a sua morte, Kafka se interessa por Tile Rössler⁵² (1907-1959). A jovem, por sua vez, não se mostra indiferente ao charme de Kafka, e teria tido um caso com o autor se ele não tivesse, em seguida, se apaixonado pela diretora do refeitório, uma polonesa, de vinte e cinco anos, chamada Dora Diamant (1898-1952).

Posto que tenha sido mais enfermeira do que propriamente amante, Dora Diamant é quem passa a viver com Kafka, em Berlim, e torna-se o verdadeiro e último amor do escritor, sendo posteriormente eternizada pela escritora norte-americana Kathi Diamant⁵³ (1952-) no romance biográfico *O último amor de Kafka: o mistério de Dora Diamant* (2003). Devido à alta inflação e a crise econômica que assolava a Alemanha depois da Primeira Guerra Mundial, Kafka e Dora enfrentaram graves problemas financeiros. Com o pequeno salário que recebia por sua aposentadoria compulsória do Instituto de Seguros Contra Acidentes do Trabalho, Kafka precisava recorrer ao auxílio da família para manter-se com a amada na capital alemã.

Por fim, o inevitável se confirma e Kafka, após internar-se para tratamento da tuberculose no sanatório Hoffmann, em Kierling, na Áustria, morre no dia 1º de junho de 1924, a um mês de completar quarenta e um anos. Franz Kafka, cuja ironia era sua marca registrada, foi cruel e ironicamente vítima de um destino premonitório. Devido a sua laringe estar completamente deteriorada em razão da tuberculose laríngea, Kafka não conseguia mais alimentar-se nos últimos dias, e seu estado tornou-se muito semelhante àquele do protagonista de seu célebre conto “Um artista da fome” (1924), publicado no verão daquele mesmo ano, pouco tempo depois do falecimento do autor.

2.1.2 Kafka sob o olhar de Louis Begley

Assim como Gérard-Georges Lemaire, Louis Begley (1933-) também recorre à *Carta ao pai*, aos diários e às correspondências de Kafka para construir seu perfil biográfico em *O mundo prodigioso que tenho na cabeça – Franz Kafka: um ensaio biográfico* (2007).

⁵² Em 1943, a ativista e escritora austríaca Martha Hofmann (1895-1975) publica, em Tel Aviv, o romance *Dinah und der Dichter* (Dinah e o poeta), inspirado na suposta relação fugaz entre Franz Kafka e Tile Rössler.

⁵³ Embora tenham o mesmo sobrenome, a autora afirma, no prefácio do livro, não ter nenhum grau de parentesco com Dora Diamant.

Diferentemente de Lemaire, Begley opta por narrar a biografia de Kafka cronologicamente. Nesse sentido, desde o princípio, o biógrafo destaca a incômoda situação do autor, vivendo na casa dos pais em plena fase adulta. Segundo Begley, o quarto de Kafka era uma espécie de passagem, “ligando o quarto dos pais à sala de estar e ao banheiro comum”, o que tornava sua vontade de escrever inviável devido aos importunos e intermináveis barulhos:

Quero escrever, com um tremor constante na testa. Sento-me em meu quarto, justamente o quartel-general do tumulto da casa toda. Ouço fecharem todas as portas, por causa do barulho delas sou poupado apenas dos sons do forno na cozinha. Meu pai irrompe pela porta do meu quarto e passa arrastando seu roupão, as cinzas são raspadas do fogão. (...) Valli pergunta, gritando do outro lado da antessala como se estivesse do outro lado de uma rua de Paris, se o chapéu de meu pai já foi escovado, um pedido de silêncio que se diz favorável a mim torna mais alto o grito de uma voz que responde⁵⁴.

Begley também focaliza diversos trechos das cartas de Kafka a Felice Bauer, nas quais o autor manifesta ter aversão não apenas ao pai, mas a praticamente toda a família. Na ocasião de uma visita à casa de campo dos Kafka, o fato de sua mãe, Julie, ter-se sujado toda de lama pelo caminho até a casa e ainda achar graça daquilo provoca náuseas no autor, que, ironicamente, afirma sentir uma espécie de admiração por seu pai suportar o desleixo da esposa de maneira exemplar, conforme ele próprio confessa em uma de suas cartas a Felice:

(...) eu passara a sentir uma certa afeição, ou melhor, admiração por meu pai por ele ser capaz de suportar tudo isso – com minha mãe e comigo, minhas irmãs e as famílias delas no campo, e a confusão na casa de veraneio onde se vê lã de algodão em meio aos pratos e uma nojenta variedade de objetos sobre as camas (...)⁵⁵.

Da mesma forma, o biógrafo reforça a ironia kafkiana presente não apenas em sua produção literária, mas igualmente em seus textos pessoais, como na célebre *Carta ao pai*. Em diversos momentos, Kafka oscila entre a recriminação ao pai e a superestima, algo que Begley considera mais um dos artifícios do autor, que verdadeiramente não suportava Hermann Kafka: “(...) as declarações espalhadas por toda a *Carta* de que seu pai não era responsável pelos maus sentimentos entre os dois eram insinceras. Na verdade, a mais flagrante das ‘argúcias legais’ foi fingir amar o pai. Manifestamente, ele o odiava” (BEGLEY, 2007, p. 12, ênfase do autor).

⁵⁴ KAFKA, Franz. *Diaries* (1910-1923) (Org.) Max Brod. Tradução inglesa de Joseph Kresh e Martin Greenberg. Nova York: Schocken Books, 1975, p. 104 *apud* BEGLEY, 2007, p. 10.

⁵⁵ *Cartas a Felice*, 2013, p. 286 *apud* BEGLEY, 2007, p. 11.

Outro destaque especial de Begley diz respeito à relação de Kafka com a questão judaica. Após a independência da República da Tchecoslováquia, em novembro de 1918, uma onda de violência e opressão assolou a comunidade judaica de Praga. Em maio de 1919, judeus foram espancados, maltratados e ofendidos nas ruas, parques, bondes e lugares públicos da cidade. Porém, o auge da violência ocorreu um ano e meio depois, em 16 de novembro de 1920, quando o centro da comunidade judaica na Rathaus foi devastado e Torás⁵⁶ foram pisoteadas. Kafka presenciou a barbárie e relatou o ocorrido em uma de suas cartas a Milena:

Passei a tarde na rua, banhando-me no antissemitismo popular. Há pouco ouvi dizer que os judeus eram uma “turba imunda”. Não é natural que a gente se vá de onde é tão odiada? (Não faz falta para isso nem o sionismo nem o sentimento nacional). O heroísmo dos que apesar de tudo permanecem é o das baratas, que tampouco podem extirpar-se do quarto de banho⁵⁷.

Não há como negar que Kafka evoca a metáfora das “baratas” para se referir ao heroísmo dos poucos judeus que, assim como ele, permaneciam vivendo numa Praga convulsionada por uma austera corrente antissemita. Ao evocar esse período e a relação metafórica explorada pelo autor, em sua biografia, Begley lança as pistas necessárias para a leitura que pretendemos desenvolver sobre *A metamorfose*, no capítulo seguinte.

Na perspectiva de Kafka, os judeus eram tão frágeis e insignificantes como as baratas, e não tinham a mínima chance de esboçar resistência, porque de outro modo seriam exterminados pela população não judaica, que era a soberana maioria. Dessa forma, a melhor saída encontrada por Kafka e outros judeus foi se tornar um judeu assimilado à cultura alemã circundante, uma armadura eficaz para quem quisesse estar protegido contra o ódio anti-judeu que se espalhava rapidamente por toda parte.

Invariavelmente, Kafka estava perdido entre dois mundos: de um lado, sua judeidade correndo pelas veias, e de outro lado, a conflitante cultura alemã, assimilada à sua existência desde o berço. Kafka e sua família representavam a minoria das minorias, sendo judeus germanófonos numa Praga onde 93% da população falava unicamente o tcheco. Além da

⁵⁶ Segundo Houaiss, a Torá é “a lei mosaica; livro que contém essa lei, isto é, as escrituras religiosas judaicas, e conhecido como Pentateuco” (HOUAISS, 2009, p. 1856).

⁵⁷ KAFKA, Franz. *Letters to Milena*. Tradução inglesa de Philip Boehm. Nova York: Schocken Books, 1990, p. 212-213 *apud* BEGLEY, 2007, p. 25.

língua, a cultura alemã exercia uma atração irresistível no espírito de Kafka, que tinha na literatura germânica e nos trabalhos de escritores como Goethe (1749-1832), Heinrich von Kleist (1777-1811) e Friedrich Hebbel (1813-1863) sua maior inspiração.

Begley também recupera a vida amorosa de Kafka, dando destaque à dificuldade do autor em manter relacionamentos duradouros, pontuando, assim, as aventuras sexuais com garçonetes, balconistas e prostitutas, devido ao caráter fugaz e passageiro dessas relações. Entretanto, para o biógrafo, não está descartada uma possível impotência sexual como fator inviabilizante do casamento e de qualquer outro envolvimento mais duradouro:

Quanto à intrigante questão de Kafka ser ou não impotente de fato, não há uma resposta confiável a ser dada. No entanto, podemos razoavelmente supor que sua impotência fosse apenas intermitente, e que ele necessitasse de circunstâncias especiais envolvendo a quantidade e a combinação exatas de *strach* e *toucha*⁵⁸ para conseguir realizar o ato. O fato de ele ter frequentado bordéis e recorrido a prostitutas semiprofissionais não prova coisa alguma. Bordéis têm por especialidade atender a clientes com dificuldades nas relações sexuais (BEGLEY, 2007, p. 37).

O biógrafo suscita essa possibilidade depois de analisar as cartas de Kafka dirigidas a Felice Bauer, jovem com quem manteve, durante cinco anos, um relacionamento pautado quase que exclusivamente na troca de epístolas. Em uma delas, em certa ocasião, Kafka teria confessado à Felice sua incapacidade de consumir uma relação sexual:

Meu único temor – sem dúvida nada pior pode ser dito ou ouvido – é que eu nunca venha a ser capaz de possuir-te. Na melhor das hipóteses eu estaria restrito, como um cão impensavelmente fiel, a beijar tua mão displicentemente oferecida, o que não seria sinal de amor, mas do desespero do animal condenado ao silêncio e à separação eterna⁵⁹.

Além disso, Begley não deixa de sublinhar a recorrente menção à figura paterna onipotente e opressora em diversas obras de Kafka, tais como “O veredicto” (1913), “O fogueira”(1913) e *A metamorfose* (1915). Nelas, a figura do pai subjuga e triunfa sobre a prole. Segundo Louis Begley, “os pais kafkianos banem ou matam os filhos transgressores.

⁵⁸ Medo e Desejo, em tcheco, respectivamente. Nota da tradutora Laura T. Motta. In: BEGLEY, 2007, p. 31.

⁵⁹ KAFKA, Franz. *Letters to Felice* (Org.) Erich Heller e Jürgen Born. Tradução inglesa de James Stern e Elisabeth Duckworth. Nova York: Schocken Books, 1973, p. 233 *apud* BEGLEY, 2007, p. 36.

Os filhos não revidam. Nem todos fazem como Georg⁶⁰ e se tornam seus próprios executores, mas, sem exceção, submetem-se à punição” (BEGLEY, 2007, p. 63).

Finalmente, no capítulo derradeiro, Louis Begley, que havia se dedicado a traçar um perfil biográfico de Kafka até o capítulo quatro, utiliza o quinto e último capítulo do livro para desenvolver sua crítica literária acerca das obras mais célebres do autor tcheco. Begley nomeia os estudiosos da obra kafkiana de “kafkologistas”, e afirma que no universo ficcional de Kafka há coisas inexplicáveis, e que mais importante que o significado por detrás dos enigmáticos textos de Kafka é o impacto que eles produzem em cada leitor.

Certamente, promover o impacto nos leitores era o que Kafka pretendia com sua obra ficcional. Em 27 de janeiro de 1904, numa carta endereçada ao amigo e jornalista Oskar Pollak (1893-1963), Kafka menciona que a literatura tem por função causar o estranhamento, suscitar a reflexão e, inclusive, produzir o assombro no leitor. Para Kafka, um livro que não infligisse uma “pancada na cabeça” do leitor, não merecia ser lido. Sendo assim, o autor profere, categórico: “Um livro tem de ser o machado para o mar congelado dentro de nós⁶¹”. Eis a razão pela qual Kafka merece e continua a ser lido e estudado até hoje.

2.1.3 Kafka sob o olhar de Ernst Pawel

A biografia *O pesadelo da razão: uma biografia de Franz Kafka* (1984), de Ernst Pawel (1920-1994), apresenta-se dividida em vinte e sete capítulos extremamente ricos em detalhes e com uma contextualização histórica primorosa. Cada personalidade citada na obra conta com uma summa biográfica, o que esclarece a razão pela qual o biógrafo Gérard-Georges Lemaire considera ser esta a mais completa dentre as biografias de Franz Kafka.

Exatamente nas páginas que marcam a metade do livro, encontramos uma sessão de fotografias, em preto e branco, que enriquecem a edição e reforçam o juízo de valor de que o trabalho de Pawel resultou numa das melhores e mais completas biografias de Kafka. Ao longo de oito páginas, podemos contemplar trinta fotografias que auxiliam o biógrafo a fixar

⁶⁰ Georg Bendemann, protagonista do conto “O veredicto”, que opta pelo suicídio como única saída para escapar da opressão paterna.

⁶¹ Citação de Franz Kafka, em carta a Oskar Pollak, em 27 de janeiro de 1904 In: BEGLEY, 2007, p. 57.

na alma do leitor algumas cenas da vida de Kafka em companhia da família e de pessoas do seu círculo de amizades, tendo como plano de fundo a onipresente e inseparável cidade de Praga.

Dentre essa seleção de imagens, destacam-se as seguintes fotografias: os pais do autor, Hermann e Julie Kafka; a escola primária onde o autor estudou; Kafka, aos dez anos, em companhia das irmãs Gabriele e Valerie; Kafka nos tempos de ginásio; o autor e sua irmã Ottla, em 1914; os célebres amigos de Kafka, Max Brod (1884-1968), Felix Weltsch (1884-1964) e Oskar Baum (1883-1941); Kafka aos trinta anos; a Praça da Cidade Velha e o prédio do Instituto de Seguros Contra Acidentes do Trabalho; Kafka com Felice Bauer, em 1917; Dora Diamant; a última fotografia de Kafka, aos quarenta anos, e a imagem de seu túmulo, no Cemitério de Stanice, em Praga.

Quando começou a escrever a biografia de Franz Kafka, Ernst Pawel percebeu que era de suma importância iniciá-la resgatando as origens da família do autor. Por essa razão, o biógrafo nos conduz ao longínquo ano de 1814, que marca o nascimento de Jakob Amschel Kafka (1814-1888), pai de Hermann e avô de Franz. Essa reconstituição histórica feita através da linhagem familiar é bastante importante para compreendermos as reais condições de vida da população judaica que vivia no Império Austro-Húngaro nesse período.

Conforme descreve Pawel, durante muito tempo, os judeus viveram sob o jugo de um inclemente império, que lhes tolhia a liberdade de escolha, por meio de leis e decretos. Um desses decretos, em vigor desde 1789, proibia o casamento dos filhos de pais judeus, permitindo somente ao mais velho o direito de casar-se. Antissemita em sua origem, essa determinação imperial pretendia diminuir o crescimento da população judaica na região.

A grande virada ocorre somente com a revolução de 1848, que trouxe consigo uma nova constituição que prometia direitos iguais a todos os judeus daquele Império, cuja população, na época, ultrapassava 400.000 habitantes. Contudo, a ideologia por detrás dessa aparente decisão humanitária encobria interesses políticos e econômicos. Tradicionalmente reconhecidos como exímios comerciantes e prestadores de serviços, os judeus emancipados podiam contribuir consideravelmente para o crescimento da economia local, e ainda evitar conflitos de ordem étnico-identitária, conforme constata o biógrafo:

As aptidões comerciais e a energia dos vendedores ambulantes, agiotas e artesãos eram um reservatório ainda não esgotado, de valor inestimável para um país à beira

da industrialização, e a fidelidade peculiar dos judeus, coesa, mas supranacional, tornava-os uma força potencial para contrapor-se ao radicalismo das nacionalidades em luta, que ameaçava a sobrevivência do Estado multinacional (PAWEL, [1984] 1986, p. 5).

De modo geral, a família Kafka representou essa grande parcela da população judaica que colaborou com a economia do Império Austro-Húngaro, por meio de mão de obra em trabalhos árduos. O avô de Kafka, por exemplo, trabalhava como açougueiro, e necessitava do auxílio dos filhos pequenos para ajudá-lo a puxar as carroças da família pelas ruas da cidade, onde comercializavam grandes cortes de carne, de porta em porta.

Devido à grande clientela de Jakob e às desconfortáveis condições de trabalho, andando diariamente puxando uma carroça sob o rigoroso frio do inverno ou expondo-se ao escaldante sol do verão, seus filhos, dentre eles Hermann, ficavam com os pés bastante machucados, ao ponto de Pawel referir-se às feridas dos garotos chamando-as de “cicatrizes de guerra”. Esse aspecto da dura infância de Hermann explicaria, em parte, o motivo pelo qual, ele, na condição de pai, se mostrava tão impiedoso com o filho. Ao que tudo indica, Hermann parece não ter tido uma infância feliz, e essa seria a razão pela qual ele seguia constantemente lembrando a Kafka dos sofrimentos pelos quais passara quando criança, o que irritava o autor sobremaneira.

Grosso modo, ao retratar a juventude de Hermann, o biógrafo nos fornece a provável origem para a postura austera e autoritária do pai de Kafka. Em 1872, quando estava com vinte anos de idade, Hermann alistou-se no exército austríaco, o qual serviu durante dois anos, chegando a conquistar a patente de sargento. Logo em seguida, Hermann deixou para trás a região rural da Boêmia e da Morávia, e partiu em direção a Praga, disposto a enriquecer. Em 1883, ao casar-se com Julie Löwy (1856-1934), filha de um rico empresário, dono de uma cervejaria, Hermann alcança a almejada oportunidade de contar com o capital necessário para abrir sua loja comercial⁶².

Ao estabelecer-se como comerciante, Hermann se torna um homem rico, fato constatado pelos diários de Kafka, nos quais a presença de empregadas, cozinheiras, babás e governantas atestam o alto padrão da família. Por esse ângulo, o caráter austero e autoritário

⁶² Segundo Ernst Pawel, a loja de Hermann Kafka era de artigos de moda, tais como luvas, pantufas, artigos de corte e costura, guarda-chuvas, bengalas, entre outros.

de Hermann pode também ter sua origem no orgulho de quem triunfou na vida depois de uma infância miserável. A severidade adquirida poderia estar na origem da disciplina militar dos tempos de exército.

Para Pawel, o motivo pelo qual Kafka queixava-se das “cozinheiras rabugentas” e das “governantas mal-humoradas” também tem sua gênese em Hermann Kafka. De acordo com o biógrafo, o excesso de trabalho, a baixa remuneração e a austeridade de Hermann fazia com que as empregadas se vingassem da opressão recebida, maltratando o membro mais frágil daquela família, ou seja, o pequeno Franz. Essa seria a motivação para Kafka não ter retido na memória boas lembranças dos tempos de infância, presumindo que, assim como seu pai, Kafka também não tenha tido uma infância feliz.

Indubitavelmente, a complexa personalidade de Kafka é, em parte, produto de uma infância desprovida de fantasias e sob o jugo de um pai mais intransigente que amoroso. Não obstante, essa não deve ser considerada a única matriz criadora dos monstros que afligiam o espírito do grande autor tcheco. Para compreendermos um pouco sobre a mente de Kafka, é preciso entender o contexto histórico no qual ele estava inserido. Só para ilustrar, encontramos o autor imerso em uma Praga à beira de uma eclosão de ódio antissemita, lugar onde os judeus eram vistos como intrusos, concorrentes desleais e inimigos disfarçados, mesmo quando tentavam ser culturalmente semelhantes a tchecos e alemães.

O fato de as tensões sociais alimentarem o antissemitismo é uma constatação banal; entretanto, persiste o fato de que, temidos como competidores, combatidos enquanto exploradores, os judeus continuavam ainda a ser odiados como judeus, muito embora o novo credo do nacionalismo tivesse obscurecido o significado de um termo inequivocadamente definido, em certa época, pela religião. E conquanto, na era pré-iluminista, um judeu pudesse deixar de ser judeu por tornar-se cristão, nenhum batismo seria capaz de convertê-lo num autêntico tcheco ou alemão (PAWEL, [1984] 1986, p. 40).

Dessa maneira, podemos observar que o estigma do “ser judeu⁶³” é mais forte do que qualquer tentativa de assimilação. Na realidade, a identidade nacional é algo que excede os limites territoriais, isto é, o chão pátrio que acolhe o povo judeu. Embora eleja outro lugar como seu novo lar, jamais conseguirá dissolver sua essência judaica. Em síntese, um judeu, em qualquer parte do planeta, será sempre um judeu integral, pois sua língua, cultura e

⁶³ Segundo Silveira Bueno, o termo judeu pode ser definido da seguinte forma: “Relativo à Judeia e ao povo dessa região da Palestina antiga; natural ou proveniente da Judeia; aquele que segue a religião judaica; hebreu” (BUENO, 2007, p. 455).

religião são componentes intrínsecos de sua existência marcada pelo êxodo. Portanto, para tchecos e alemães historicamente considerados “autênticos” em seu território, não restava outra alternativa a não ser direcionar seu ódio aos estranhos ou intrusos, ou seja, os judeus. Foi nessa atmosfera de insegurança e medo que Kafka viveu sua vida e escreveu sua ficção.

Segundo Pawel, o eterno conflito entre Kafka e seu pai tinha origem na tríade edipiana⁶⁴ formulada por Sigmund Freud (1856-1939), cujo objeto de disputa, nesse caso, era Julie Kafka. O fato de Julie ajudar Hermann na loja, cuidar dele, de sua casa e de sua contabilidade comercial, além de cumprir o papel silencioso da esposa solícita fazia com que ela não dispusesse de tempo suficiente para dar uma amostra considerável de atenção e carinho aos filhos. Essa seria a razão pela qual Kafka odiava o pai – aquele que, inconscientemente, lhe teria furtado o tão ansiado amor materno.

De acordo com o biógrafo, Kafka escreveu a *Carta ao pai* e a entregou intencionalmente à mãe. Para ele, tratava-se de uma estratégia astuciosa do autor, longe de ser uma demonstração de covardia por não ter sido dada ao pai, o aparente destinatário. Embora recriminasse o pai pelos sentimentos confusos e tortuosos que sentia, Kafka não isentava a mãe da culpa pela ausência em sua vida. Em suma, mesmo que Hermann figurasse como protagonista da carta, sua real destinatária era a própria mãe, pois Kafka desejava que Julie soubesse como ele realmente se sentia em relação aos pais.

Outro aspecto relevante da vida de Kafka apontado por Ernst Pawel refere-se à sexualidade. Segundo o biógrafo, Kafka tinha horror ao próprio corpo e considerava o sexo uma prática abominável, mostrando-se arredio aos amigos quando estes comentavam anedotas obscenas ou discorriam sobre pornografia. O sexo, que para a maioria dos rapazes era um tema atraente nas rodas de conversa, para o autor d’*A metamorfose* era visto praticamente como uma atividade criminosa.

Kafka cresceu odiando seu corpo. Tinha horror à intimidade física. O sexo era, para ele, a quintessência da imundície, a antítese do amor. No adolescente, ansiar pela imundície e pelo amor com intensidade igualmente voraz é bastante normal, mas

⁶⁴ Referência ao célebre Complexo de Édipo, estudo psicanalítico formulado por Freud a partir da interpretação da peça *Édipo Rei* (427 a.C.), do dramaturgo grego Sófocles (496 a.C.-405 a.C.). Na peça, de maneira inconsciente, Édipo mata seu pai, Laio, e acaba se casando com sua mãe, Jocasta. No estudo empreendido por Sigmund Freud, todo filho, na infância, disputa o amor da mãe com o próprio pai, como se fossem rivais disputando o coração da mesma mulher. Nesse triângulo incestuoso, inevitavelmente, a figura paterna precisa ser extirpada. Seria por essa razão que o tratamento do filho em relação ao seu genitor masculino é geralmente hostil nessa fase da vida, como também era na relação entre Kafka e Hermann.

Kafka nunca teve êxito completo em superar a terrível acuidade de sua visão infantil. Não conseguiu nem ignorar, nem suplantar o antagonismo irreconciliável entre a bela e a fera, e uma anotação de diário de 14 de agosto de 1913 resume sua derrota numa única e terrível frase: “O coito como punição pela felicidade de estar junto” (PAWEL, [1984] 1986, p. 81).

Conquanto Kafka sentisse aversão ao sexo, é inegável, contudo, não admitirmos que ele quisesse sentir-se amado e houvesse empreendido, ao longo de toda a vida, conquistar e cultivar o amor. Na recuperação biográfica de Pawel, em 1900, aos dezessete anos, Kafka teria cultuado um amor platônico por uma jovem da aldeia de Rostock, no noroeste da Alemanha, chamada Selma Kohn (1871-1948), filha do agente local do correio. Ao que tudo indica, o que aconteceu entre Kafka e Selma foi um costumeiro amor de verão, visto que os dois se encontraram em virtude da família Kafka ter alugado o segundo andar da casa dos pais de Selma para passarem uma temporada de veraneio, já que parte da cidade é banhada pelo mar Báltico.

A prova irrefutável da reciprocidade amorosa encontra-se em declaração escrita em carta, feita pela própria Selma, a Max Brod, datada de 1955, na qual a possível “primeira namorada de Kafka” recorre à memória para reconstruir fragmentos de momentos idílicos, em companhia do autor:

Costumávamos sentar embaixo de uma árvore, Franz e eu, duas crianças, e ele lia Nietzsche⁶⁵ para mim, sem saber se eu era ou não capaz de entender alguma coisa. Cinquenta e cinco anos se passaram... Flertamos um com o outro da maneira como se flertava naquela época; eu era bonita, ele, muito elegante, e ambos divinamente jovens⁶⁶.

Dotado de uma sensibilidade e intelectualidade acima da média, Kafka parecia ter mais propensão para um amor mais romântico (ou platônico) do que sensual (ou sexual), o que explicaria a vasta troca de correspondências com suas noivas e o medo de constituir uma vida a dois. Talvez Kafka prezasse a companhia em primeiro lugar e, nesse sentido, o sexo era uma mera consequência do convívio mútuo. Isso esclareceria o fato de Kafka ter conseguido viver junto de Dora Diamant quando já estava bastante debilitado de saúde. Afinal de contas,

⁶⁵ Friedrich Nietzsche (1844-1900) foi um importante filósofo, filólogo, poeta, crítico cultural e compositor alemão, autor de *Assim falou Zaratustra* (1883), *Para além do bem e do mal* (1886), *Ecce homo* (1908), entre muitas outras obras.

⁶⁶ KAFKA, Franz. *Letters to friends, Family and editors*. Tradução inglesa de Richard e Clara Winston. Nova York: Schocken Books, 1977, p. 495 *apud* PAWEL, [1984] 1986, p. 82.

como já enfatizamos anteriormente, Dora foi mais enfermeira e amiga do que propriamente a amante do enfermo escritor.

Pawel também chama-nos a atenção para a tardia iniciação sexual de Kafka, ocorrida somente aos vinte anos. Para o biógrafo, Kafka retardou ao máximo a primeira relação devido a sua concepção equivocada do sexo, entendida como prática suja e inadequada. Nesse sentido, a primeira experiência íntima de Kafka não foi com uma profissional do sexo, como costumava acontecer com a maior parte dos rapazes da época. Ela aconteceu com uma vendedora de loja. Segundo o relato do próprio Kafka, em carta à Milena, a experiência não foi traumática como o leitor poderia imaginar, pois o encontro com a moça voltou a se repetir. Contudo, o lado estranho dessa história é a maneira como a adoração inicial por essa vendedora se transformou em repulsa. Nas palavras de Kafka, recuperadas pelo biógrafo, na última vez em que estiveram juntos no hotel, a moça teria dito uma obscenidade. Essa ação, que poderia ser banal para a maioria das pessoas, provocou repulsa em Kafka, de modo que depois do ocorrido, ele nunca mais sequer falou com a moça, que lhe parecia agora tão abjeta.

Certamente, Kafka tinha uma personalidade bastante complexa e cercada de excentricidades, o que tornava sua vida um terreno fértil para o cultivo de numerosos mitos. Entre eles, surgira o mito de que Kafka fosse um adepto do anarquismo⁶⁷, o que Pawel refuta plenamente. Segundo o biógrafo, esse mito teria nascido das inverídicas reminiscências de um ex-anarquista chamado Michal Mareš (1893-1971), lançadas em 1946, nas quais Michal afirma que Kafka participava de reuniões e passeatas anarquistas, era considerado um amigo e, inclusive, teria pagado fiança para que Mareš e outros comparsas fossem libertados da prisão, após serem presos, em 1909, por terem entrado em confronto com a polícia.

De acordo com Pawel, o mito do Kafka anarquista ganhou relevo quando Gustav Janouch⁶⁸ “floreia” as supostas notas de memórias de Michal Mareš em *Gespräche mit Kafka: Aufzeichnungen und Erinnerungen*⁶⁹, lançado em 1961. Numa dessas “conversas”, Janouch teria perguntado a Kafka se ele conhecia Michal Mareš, tendo obtido uma resposta afirmativa.

⁶⁷ “Doutrina baseada numa apreciação otimista da natureza humana, e segundo a qual se considera o governo ou a dominação como um mal” (BUENO, 2007, p. 61).

⁶⁸ Gustav Janouch (1903-1968), filho de um funcionário e colega de Kafka no Instituto de Seguros Contra Acidentes do Trabalho.

⁶⁹ Originalmente lançado no Brasil, pela editora Nova Fronteira, em 1983, sob o título *Conversas com Kafka*, excluindo, portanto, o subtítulo “notas e memórias” do original em alemão.

Nesse mesmo diálogo, quando inquirido a respeito do que pensava sobre os anarquistas tchecos, Kafka teria respondido com essas palavras:

(...) Essas pessoas que se qualificam a si mesmas como anarquistas são tão agradáveis e simpáticas que é preciso acreditar em cada uma de suas palavras. Mas, ao mesmo tempo, e precisamente por causa dessas qualidades, torna-se impossível acreditar que realmente sejam capazes de destruir o mundo como dizem⁷⁰ (KAFKA *apud* JANOUCH, [1961] 2006, p. 78).

A partir daí, diversas biografias começarão a ilustrar o autor de *A metamorfose* como um “conspirador juvenil e participante do movimento tcheco de libertação” (PAWEL, 1986, p. 149-150). Entretanto, sabendo da importância do documento para atestar a veracidade biográfica, Pawel proclama que tais afirmações não devem ser tomadas como verdadeiras, visto que não há documentos históricos que possam fundamentá-las, nem mesmo a menor referência ao anarquismo nas numerosas cartas e diários deixados pelo autor. O Kafka supostamente simpatizante do anarquismo seria, portanto, apenas mais uma lenda da biografia kafkiana.

O começo da vida profissional e burocrática de Kafka também ganha destaque com o biógrafo. Antes de ingressar no Instituto de Seguros Contra Acidentes do Trabalho, em 30 de julho de 1908, Kafka sobreviveu a nove meses de experiência traumatizante no escritório de seguros Assicurazioni Generali. O que inicialmente parecia uma excelente oportunidade de ser promovido e transferido para uma filial no exterior, que era o grande projeto de Kafka, transformou-se num verdadeiro calvário diário. Segundo Pawel, os funcionários da Assicurazioni Generali eram constantemente “repreendidos em público, desacatados e admoestados, independentemente de sua posição ou idade, de um modo que seria mais apropriado num quartel do exército do que num escritório de seguros” (PAWEL, 1986, p. 175). Ciente de que não suportaria continuar vivendo naquele ambiente hostil por muito tempo, Kafka solicitou a ajuda do amigo Ewald Felix Pribram (1883-1940), cujo pai foi o responsável por conseguir uma vaga de trabalho para o autor no Instituto de Seguros Contra Acidentes do Trabalho.

⁷⁰ Tradução livre. No original: Esta gente que se califica a sí misma de anarquista es tan agradable y simpática que hay que creerse cada una de sus palabras. Pero al mismo tiempo, y precisamente por estas cualidades, resulta imposible creer que realmente puedan llegar a destruir el mundo como dicen.

No entanto, essa não foi a experiência mais perturbadora na vida de Kafka. Seus piores pesadelos tomaram forma quando ele se viu incluído num empreendimento industrial familiar: a Fábrica de Amianto de Praga Hermann & Cia. O dote de Elli possibilitou o capital inicial para que a fábrica pudesse sair do papel e, dessa forma, em novembro de 1911, no subúrbio de Žižkov, a Hermann & Cia. iniciou as atividades. Sob o comando de Karl Hermann⁷¹, marido de Elli, a fábrica, que contava com vinte e cinco funcionários, em sua maioria mulheres, começou a produzir em larga escala. Kafka havia pedido dinheiro emprestado ao pai para participar do empreendimento como sócio comanditário⁷², obviamente esperando obter algum lucro de forma passiva. Para sua surpresa, porém, viu-se, em pouco tempo, escalado para trabalhar dentro da fábrica. Karl Hermann, cunhado de Kafka, além de ser o supervisor de operações também fazia parte da equipe de vendas, e isso o obrigava a passar um longo período fora, o que deixava a fábrica a cargo do contramestre.

Quando tomou ciência do que estava acontecendo com a fábrica, Hermann Kafka convocou o filho para substituir Karl toda vez que o genro precisasse viajar a trabalho, pois temia que algum funcionário pudesse roubá-los sem a supervisão de um membro da família. De acordo com os registros biográficos, essa convocação inesperada deixou Kafka muito exasperado e provocou o primeiro grande embate entre pai e filho. As brigas entre eles se tornaram frequentes, e Kafka se mostrou sempre irredutível. Ele entrara na empresa apenas como sócio comanditário, não tinha a menor pretensão de largar o Instituto de Seguros para trabalhar no meio do pó. Esse ambiente de guerra durou até setembro de 1917, ano em que a fábrica encerrou as atividades em razão da escassez de matérias-primas, agravada com a eclosão da Primeira Guerra Mundial.

O período de funcionamento da fábrica representou um dos períodos mais caóticos da existência de Kafka. Em diversas cartas a Max Brod e em anotações nos seus diários dessa época encontramos várias alusões ao suicídio. Em 8 de março de 1912, por exemplo, Kafka anotou em seu diário: “Anteontem, recriminações por causa da fábrica. Durante uma hora depois disso, fiquei sentado no divã, pensando em saltar pela janela”. Ainda no mesmo ano, uma carta endereçada ao amigo Max Brod, em 8 de outubro, retoma a ideia suicida que pairava em sua mente: “(...) percebi com extrema clareza que, para mim, restam agora apenas

⁷¹ Curiosamente, o nome do pai de Kafka e o sobrenome do marido de Elli são idênticos: Hermann.

⁷² Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, “diz-se de ou sócio que, nas sociedades em comandita, só é responsável até o limite do capital que empregou” (HOUAISS, 2009, p. 497).

duas possibilidades: ou saltar pela janela depois que todos tiverem ido dormir, ou então ir à fábrica e ao escritório de meu cunhado todos os dias⁷³”.

Embora Pawel defenda o pressuposto de que Kafka exagerava seus sentimentos e pensamentos, e que sua autocomiseração declarada a todo instante seria uma espécie de tentativa de angariar mais atenção para si, é inegável que a relação entre pai e filho se deteriorou por completo, fazendo com que o ressentimento de Kafka por Hermann crescesse e perdurasse por toda a vida.

Convém também assinalarmos que, além do escritório e da fábrica, o despertar de sua condição judaica exerceu um papel decisivo tanto em sua vida como em sua obra. Esse detalhe importante na vida do autor, que também nos guiará na leitura crítica d’*A metamorfose*, é recuperado e evidenciado, mesmo que brevemente, na biografia de Pawel. O biógrafo pontua que, em 4 de outubro de 1911, Kafka assistiu à primeira peça teatral ídiche⁷⁴, no Café Savoy. A partir dessa noite, começou a ler e estudar tudo sobre o judaísmo, despertando uma inquietação cultural que ocupou sua mente até a morte e, inevitavelmente, ressoou em sua literatura.

Por fim, o último capítulo dessa extensa biografia kafkiana destina-se a retratar o período derradeiro da vida do autor e alguns eventos ocorridos após a morte de Franz Kafka. O relacionamento entre Kafka e a jovem Dora Diamant não é nenhuma novidade, mas o atrito entre Dora e Max Brod é uma informação que não costuma figurar em outras biografias. A razão da desavença entre os dois surgiu na ocasião em que Brod decidiu contrariar a vontade do amigo morto e publicou suas obras inéditas postumamente. Dora teria ficado indignada com a atitude de Brod e, numa postura extremamente possessiva, demonstra não estar disposta a compartilhar seu Franz com o restante do mundo, o que se evidencia claramente no trecho de sua carta enviada a Brod, em 1930:

(...) enquanto vivi com Franz, tudo o que eu conseguia ver éramos ele e eu. Qualquer outra coisa que não a própria pessoa dele era simplesmente irrelevante e, algumas vezes, ridícula. O trabalho dele era, no máximo, sem importância. Qualquer tentativa de apresentar sua obra como parte dele parecia-me simplesmente ridícula. Foi por isso que objetei à publicação póstuma dos textos dele. Além disso, como só agora começo a compreender, havia o medo de ter que dividi-lo com os outros. Eu

⁷³ KAFKA, Franz. *Letters to friends, Family and editors apud PAWEL*, [1984] 1986, p. 231.

⁷⁴ Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, “diz-se de ou língua germânica das comunidades judaicas da Europa central e oriental, baseada no alto-alemão do século XIV, com acréscimo de elementos hebraicos e eslavos; ídiche, judeu-alemão” (HOUAISS, 2009, p. 1046).

encarava cada declaração pública e cada conversa como uma intromissão violenta em meu mundo privado. O mundo em geral não tem que saber nada sobre Franz. Ele não é da conta de ninguém, porque ninguém conseguiria entendê-lo⁷⁵.

Diante dessa egoísta declaração de Dora Diamant, só conseguimos argumentar que ela estava totalmente equivocada. A obra de Kafka era, sim, parte integrante da própria vida, de valor imensurável e, portanto, digna de nossas leituras, críticas e contemplações. Do mesmo modo, o argumento de que ninguém deveria saber nada sobre o “seu Franz” porque jamais conseguiríamos entendê-lo ignora completamente a capacidade interpretativa do leitor. Afinal, mesmo que não consigamos realmente adentrarmos os limiares mais longínquos do pensamento kafkiano, se conseguirmos captar o mais singelo entendimento de sua obra magistral já valerá infinitamente mais do que viver uma vida na ignorância da existência desses textos.

Em suma, lamentamos que Dora Diamant tenha amado apenas o Franz secretário e não o Kafka advogado, secretário e escritor. É lastimável que ela não tenha visto que por trás daquele homem magro, enfermo, excêntrico e extremamente sensível existia também um dos maiores gênios literários da história da literatura. Nesse sentido, festejamos o fato da família Kafka ter concedido ao amigo Max Brod a procuração para que ele fosse o testamenteiro literário de Kafka, pois caso a escolha recaísse sobre Dora Diamant, obras como *O processo* (1925), *O castelo* (1926), *O desaparecido* (1927) e a *Carta ao pai* (1952) não estariam hoje ao nosso alcance.

2.1.4 Kafka sob o olhar de Danillo Nunes

Danillo Nunes (1912-) escreveu, muito possivelmente, a primeira biografia brasileira de Franz Kafka. Sob o instigante título *Franz Kafka: vida heroica de um anti-herói* (1974), a biografia escrita por Danillo Nunes é composta por vinte e seis capítulos e um prefácio assinado pelo crítico, professor e escritor Eduardo Portella (1932-2017). Assim como as demais biografias anteriormente analisadas, esta obra também utiliza diversas outras

⁷⁵ BROD, Max. *Streitbares leben*. Munique: Herbig Verlag, 1969, p. 113 *apud* PAWEL, [1984] 1986, p. 422.

biografias de Kafka como referência bibliográfica, assim como textos pessoais do autor, tais como seus diários, suas correspondências e a *Carta ao pai*.

No capítulo primeiro, intitulado “Franz e o ‘Gigante’ Hermann”, Nunes reforça a ideia de que Kafka tinha, desde a infância, total aversão ao seu corpo, e considerava-se minúsculo em comparação ao pai gigantesco, personificação perfeita de um Golias⁷⁶ ameaçador. Kafka se considerava magro em demasia em relação a sua estatura (1,92 m), e enxergava no físico paterno o corpo ideal ao qual nunca conseguiria igualar-se. Referindo-se à *Carta ao pai*, Nunes destaca a passagem na qual Kafka afirma a Hermann que sua presença era demasiadamente esmagadora: “Só com tua presença física já me esmagavas”, o que traduz, com perfeição, a imagem de um gigante esmagando um pequeno inseto no chão.

Além disso, Nunes salienta que Kafka transmitia ficcionalmente para seus personagens a imagem negativa que tinha sobre si mesmo, afirmação que colabora para nossa linha de pesquisa e leitura crítica da obra-prima kafkiana, pois também entendemos que Kafka transpunha para as páginas de seus livros todas suas angústias e frustrações, numa tentativa desesperada de tornar viável uma autoanálise e, conseqüentemente, uma possibilidade vaga de terapia.

Conservou Kafka, apesar dos anos, imagem desfavorável de si próprio, em grande parte pelo confronto com o robusto e autossuficiente genitor. Por vezes, projetou-a nos seus personagens: Raban, em *Preparativos para um casamento no campo*, viu-se num certo momento como um escaravelho; Gregor Samsa, em *A metamorfose*, transformou-se num inseto nojento; e o jejuador, em *Um artista da fome*, terminou reduzido a um punhado de ossos. Mesmo em *O castelo*, a aparência do protagonista seria lastimável, pois Schwarzer, embora humilde filho de funcionário subalterno, ao descrevê-la, o faz com menosprezo (NUNES, 1974, p. 16).

Pelo que ficou dito, Kafka sentia-se desprezível, idealizava o pai desmesuradamente e comprazia-se em praticar o automenosprezo. Para Danilo Nunes, a constituição dessa personalidade autodestrutiva tem origem na frustração de Kafka ao perceber que não seria o protótipo do filho “perfeito” que Hermann esperava que fosse, isto é, o herdeiro ambicioso e contumaz; aquele, que herdaria o negócio da família e, com braço de ferro, prosperaria e elevaria o nome da família Kafka às alturas. Contudo, além de não ser ambicioso como Hermann, Kafka não tinha nenhuma aspiração ao poder. Pelo contrário, ele preferia sua

⁷⁶ Referência nossa ao lendário gigante filisteu, que tinha quase três metros de altura e que foi derrotado por um rapazinho chamado Davi, segundo o texto bíblico: 1 Samuel (17:23-51).

modesta ocupação como secretário, que mal dava para pagar suas contas e, em consequência disso, era a plena materialização do fracasso, tanto aos olhos do pai como perante sua própria consciência.

Esse, aliás, segue sendo o tema trabalhado no segundo capítulo, “O intruso”, no qual Danillo Nunes afirma que era dessa forma que Kafka sentia-se no seio familiar, um verdadeiro estranho na presença de sua própria família. A tradicional e recorrente admiração dos filhos pelos pais e o consequente desejo de imitá-los, a ponto de tornar-se o orgulho dos genitores, gerou em Kafka um sentimento de repulsa por si mesmo, visto que não se considerava em condições de se tornar nem um fraco reflexo do endeusado Hermann. Considerando que pai e filho eram de naturezas completamente distintas (pai de aço, filho de vidro), Kafka sentia na pele a tristeza perene de nascer e morrer lagarta sem jamais se tornar uma borboleta.

Em termos gerais, o biógrafo, conduzido mesmo que inconscientemente ou implicitamente por teorias psicanalíticas, ressalta que o caráter excêntrico do adulto Franz Kafka foi resultado de uma infância solitária e infeliz. Ao ser criado pelas empregadas da casa, afastado do afeto materno e não sendo nem a sombra do “filhinho do papai”, Kafka enclausurou-se dentro de seu minúsculo quarto e também dentro de si próprio, como uma forma de sentir-se protegido das garras do mundo ao seu redor.

Foi, no entanto, o fato de sentir-se repelido pelo pai, abandonado pela mãe, entregue na própria casa a estranhos, que o levou, muito cedo, a retrair-se completamente. Isso representava não só um gesto de defesa, escondendo-se no quarto para furtar-se à censura e a momentos constrangedores, mas também um começo de reação, refugiando-se no mundo da fantasia para persistir em ser ele mesmo (NUNES, 1974, p. 36).

Nesse sentido, a fantasia pode também ser compreendida como a ficção literária e, nesse contexto, conforme estudaremos no próximo capítulo, a escrita autoficcional possibilitava a Kafka a oportunidade de existir através de seus personagens e, em algumas circunstâncias, como no caso de Gregor Samsa, morrer como forma de plena libertação, visto que Kafka considerava sua vida um fracasso e um sofrimento eternos.

Assim como todos os demais biógrafos kafkianos, Danillo Nunes apresenta, pormenorizadamente, a relação de Kafka com a questão judaica. O biógrafo, num primeiro momento, destaca que no período da infância e da juventude, Kafka não demonstrava

nenhuma identificação com a cultura, a tradição ou a religião judaica, indo à sinagoga somente para satisfazer a vontade de seu pai e, nessas ocasiões, não raro cochilava, bocejava e, em alguns casos, chegava a adormecer durante o culto.

Todavia, já nos últimos anos de sua curta existência, Kafka descobriria no judaísmo uma espécie de antídoto contra o mal-estar que sentia por ser um estranho dentro da própria casa e um estrangeiro dentro da própria pátria. Ele, um tcheco judeu, de língua alemã, necessitava, como todas as pessoas, descobrir a sua origem, autenticar sua verdadeira identidade e encontrar o real sentido da vida, seja na busca por Deus ou na paz e reconciliação consigo mesmo.

Tratada pelo biógrafo como obsessão tardia pelo judaísmo, Kafka ocupou boa parte da vida, em seus anos derradeiros, a essa herança cultural. Nunes, entretanto, utiliza-se de uma metáfora para enfatizar que o autor de *A metamorfose* não logrou sucesso. Ele compara a curta existência de Kafka aos longos quarenta anos de peregrinação de Moisés e do povo de Israel pelo deserto durante o Êxodo descrito na *Bíblia*. Com isso, o biógrafo declara que o autor tcheco, por mais que tivesse persistido na busca por sua identidade judaica, só conseguiu, em contrapartida, afastar-se cada vez mais do seu objetivo maior, e acabou refugiando-se eternamente em sua própria interioridade.

(...) Kafka, após errar 40 anos pelo deserto, apenas conseguiu divisar ao longe a salvação. Mas ao contrário de Moisés, sua existência, segundo ele próprio, teria sido um peregrinar em sentido inverso, internando-se cada vez mais no deserto e afastando-se irremediavelmente da Terra da Promissão (NUNES, 1974, p. 117).

Conquanto não chegasse a se tornar um judeu autêntico, ainda que houvesse se esforçado tanto para isso, Kafka ao menos transferiu para a sua produção literária o despertar de sua consciência judaica. Nunes assegura que, a partir de 1917, os textos kafkianos passam a retratar sua identificação com o povo judeu, do qual havia descoberto também fazer parte. Entre esses textos, destacam-se os contos “A construção da muralha da China” (março-abril de 1920), “A propósito das leis” (fim do outono de 1920), “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos” (março de 1924), a novela *Investigações de um cão* (verão de 1922) e bem como o romance *O castelo* (janeiro a setembro de 1922)⁷⁷.

⁷⁷ Id., *ibidem*.

Para Nunes, o estranhamento da obra kafkiana é um mero reflexo da imagem que o autor tinha de sua própria condição: um judeu sem fé, que desde os dezesseis anos duvidava da existência de Deus, intruso na própria casa, estrangeiro em Praga, educado em língua alemã e odiado por tchecos, austríacos e alemães por ser um indivíduo multifacetado ao invés de ser um tcheco, austríaco ou alemão legítimo. Nesse ponto, o biógrafo expressa que Kafka começou a perceber a estranheza da sua condição a partir do momento em que entrou para a escola. Possivelmente seja essa a razão pela qual o período escolar seja lembrado, em seus diários e correspondências, como uma experiência bastante traumática. Afinal, toda descoberta deixa sua marca impressa no fundo da memória.

Do momento em que transpôs o umbral da casa paterna para frequentar a escola, Franz, que já se considerava um intruso na própria família, começou a se dar conta de sua estranha situação face ao mundo. De sangue judeu, mas alheio ao judaísmo; nascido em Praga, mas repudiado pelos tchecos; educado na cultura germânica, mas hostilizado pelos alemães; súdito do Império Austro-Húngaro, mas ignorado pelos austríacos; portanto apátrida em seu país, estrangeiro na própria cidade natal, não possuindo sequer um idioma, pois o que usava era de empréstimo (NUNES, 1974, p. 119).

Dos tempos de ginásio, o biógrafo apresenta a impressão que Kafka causara em seu colega de turma Emil Utitz (1883-1956). Através das reminiscências de Utitz é possível identificarmos um Kafka retraído, distante e introspectivo desde a infância: “Parecia sempre isolado por uma espécie de parede de vidro, fechando-se ao mundo que, não obstante, lhe sorria tranquilo e amável. Nunca participava de nossos jogos” (UTITZ *apud* NUNES, 1974, p. 124).

De forma brilhante, ao descrever os cinco anos da atribulada relação entre Kafka e Felice Bauer, o biógrafo se vale mais uma vez de uma leitura psicanalítica para interpretar as expectativas do autor em relação à noiva. Para ele, Kafka buscava um perfil de mulher que pudesse suprir a carência materna e restituir-lhe o amor materno que seu pai Hermann inexoravelmente havia-lhe roubado desde a infância: “Ele não queria uma noiva, mas sim mãe adotiva, que compreendesse, aceitasse e protegesse a criança desamparada que era” (NUNES, 1974, p. 252).

Danillo Nunes também enfatiza que aqueles que desconhecem a biografia de Kafka e entram em contato com sua obra costumam erroneamente imaginar o autor tcheco como

sendo um homem “amargo, sorumbático e de convivência difícil⁷⁸”, o que não se configura numa verdade absoluta. Embora se mostrasse tímido e reservado na companhia de estranhos, podendo ficar longas horas em completo silêncio, por outro lado, era expansivo, comunicativo e divertido em presença dos amigos, rindo e provocando o riso em suas rodas de amizade.

Contudo, é oportuno assinalar que Kafka viveu uma existência bastante conturbada, na qual enfrentava monstros de proporções muito acima de suas forças, e, portanto, tinha constantes crises existenciais que o deprimiam profundamente. É justamente nesse ponto que o humor e a ironia kafkianos entram em ação. Tanto em sua vida pessoal como em sua ficção, Kafka se valeu do humor e da ironia como uma forma de rir dos próprios problemas. Tendo em vista que não seria capaz de solucioná-los, visto que lhe pareciam insolúveis, a única alternativa que encontrou foi divertir-se com os dilemas que sempre o acompanharam, mesmo que esse fosse o riso artificial de alguém que ria por fora quando, por dentro, se encontrava afogado nas próprias lágrimas. Desse modo, Kafka filosoficamente nos ensina que o humor representa a maneira mais eficaz de suportarmos a vida diariamente.

Enfim, no capítulo final de sua biografia, Nunes frisa, pormenorizadamente, o suplício que representaram os últimos meses da vida de Kafka. Segundo o biógrafo, a tuberculose, tendo atingido a laringe, além de ter tomado seus dois pulmões, impossibilitava que Kafka falasse ou conseguisse alimentar-se normalmente. Para que Kafka conseguisse realizar as refeições e suportasse a dor com a descida dos alimentos por uma laringe completamente deteriorada pela enfermidade, os médicos aplicavam injeções de álcool e pantopon diretamente na garganta do autor, com a finalidade de anestesiá-lo. No entanto, a dor era tão excruciante que Kafka implorava ao amigo e médico, Robert Klopstock (1899-1972), que lhe administrasse morfina, visto que o valente gênio literário não suportava mais sentir dor.

Após ter sido aconselhado pelos médicos a não falar, a comunicação de Kafka com Dora e demais pessoas, que dele cuidavam e que o visitavam no Sanatório Hoffmann, de Kierling, passou a ser feita por meio de bilhetes. O sofrimento vivido por Kafka em seu leito de morte foi tão dantesco, que no dia 3 de junho de 1924, às 4 horas da manhã, pouco antes de

⁷⁸ Id., *ibid.*, p. 296.

falecer, Kafka ainda teria encontrado forças para dizer a Klopstock: “Mata-me! Se não és um assassino!”⁷⁹.

Danillo Nunes destaca que Kafka sempre procurou afastar-se dos pais e de sua cidade natal, mas que, por ironia, acabou eternamente ligado a eles. Os três encontram-se sepultados no mesmo jazigo do Cemitério judeu de Stanice, no subúrbio de Praga. Se há algo que possamos julgar de sua curta e soturna existência é o fato de Kafka ter morrido em paz consigo mesmo, sem sequer suspeitar do fim cruel que suas irmãs e sua amada Milena Jesenská teriam, anos mais tarde, nos inclementes e hediondos campos de extermínio nazistas⁸⁰.

2.2 O olhar sobre a própria vida

Na segunda parte deste capítulo, interessa-nos investigar o olhar que Franz Kafka tinha em relação à própria vida. Nesse sentido, buscaremos complementar informações relevantes sobre a personalidade de Kafka, que os biógrafos não tenham dado tanta importância, visto que cada biógrafo seleciona os fatos e dá a ênfase que quer, de modo a traçar interpretações/julgamentos dos mesmos. Sendo assim, é preciso explicar que para o subcapítulo (2.2.1), no qual trataremos dos diários de Kafka, são utilizadas duas edições diferentes: *Diários*, da editora Itatiaia, com tradução de Torrieri Guimarães e publicada em 2000, e *Diários (1909-1912)*, da editora L&PM, com tradução e notas de Renato Zwick e publicada em 2018.

É igualmente imprescindível revelarmos que a escolha de utilizarmos essas duas edições recaiu sobre o fato de que apenas uma delas se configuraria em material de análise insuficiente, e que, em contrapartida, juntas, as duas edições dão conta de tudo o que Kafka escreveu de mais relevante em seus diários. Se de um lado, a edição *Diários (1909-1912)* apresenta os quatro primeiros cadernos de forma integral, por outro lado, a edição *Diários*

⁷⁹ KAFKA *apud* NUNES, 1974, p. 425.

⁸⁰ Gabriele Kafka, chamada Elli, faleceu em 1941 no campo de extermínio Chelmno, na Polônia; Valerie Kafka, chamada Valli, faleceu em 1942 no campo de extermínio Chelmno, na Polônia; Otilie Kafka, chamada Ottla, faleceu em 1943 nos campos de concentração de Auschwitz, no sul da Polônia; e Milena Jesenská, falecida em 1944, pouco antes do fim da Segunda Guerra Mundial, no campo de concentração para mulheres Ravensbrück, na Alemanha.

(2000) oferece diversos trechos escolhidos dos doze cadernos de Kafka, concedendo-nos um panorama completo de todo período de sua produção diarística, a saber, de 1909 a 1923.

2.2.1 Kafka em seus *Diários*

Em 1909, aos vinte e seis anos, Kafka inicia a redação de seus *Diários* (1909-1923), talvez por influência do amigo Max Brod, que já tinha um, ou ainda por influência do diário de Goethe, a quem teve acesso e constantemente lhe faz referências. A produção diarística de Kafka se estenderá até 1923, e resultará em doze volumes encadernados, contendo seus pensamentos, impressões e comentários, como também poemas, desenhos e fragmentos narrativos.

Para Kafka, a escrita de um diário íntimo permitia-lhe, além de externar seus conflitos mais recônditos, realizar uma leitura analítica de sua complexa personalidade, numa tentativa de autoconhecimento e esperança de tratamento para os males invisíveis que assolavam sua alma sensível, conforme atestam as próprias palavras do autor:

Uma das vantagens de redigir um diário é tomar consciência, com uma clareza apaziguadora, das transformações de que constantemente somos objeto. (...) Em um diário, encontramos as provas de que, mesmo nas situações que hoje nos parecem intoleráveis, sobrevivemos, contemplamos e anotamos os resultados de nossas observações, e que esta mão direita aqui fazia na época os mesmos movimentos de hoje (...)⁸¹.

Em uma anotação feita no início do Primeiro Caderno dos diários, provavelmente entre 1909 e 1910, depois de criticar o fato de que muitas pessoas teriam prejudicado sua educação, entre elas, seus pais, seus professores, alguns parentes e muitas outras pessoas, Kafka comenta sobre seu desequilíbrio interior. Após ter relatado que certa jovem o considerava belo, e que chegara a imaginar a beleza de seu corpo nu, o autor concede à sua imagem interior traços de monstruosidade.

Mas se aqui me faltasse o lábio superior, ali a concha do ouvido, aqui uma costela e ali um dedo, se tivesse manchas sem cabelo na cabeça e cicatrizes de varíola no rosto, isso ainda não seria uma contraparte satisfatória de minha imperfeição interior (KAFKA, [1909-1910] 2018, p. 35).

⁸¹ Franz Kafka In: BROD, Max. *Franz Kafka*, 1937, p. 192 *apud* LEMAIRE, [2005] 2006, p. 114.

Num esboço de carta a seu chefe no Instituto de Seguros, Eugen Pfohl (1867-1919), datada de 19 de fevereiro de 1911, Kafka expõe a impossibilidade de conciliar o trabalho exaustivo no Instituto com sua atividade literária. Nessa ocasião, o autor encontrava-se extenuado em razão de ter ficado até de madrugada escrevendo e, no outro dia, ter ido ao trabalho, de manhã, bem cedo. Chama-nos a atenção o fato de Kafka só reconhecer como seu trabalho a atividade literária, que, infelizmente, era sempre posta em segundo plano.

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 (KAFKA, [1911] 2018, p. 40).

Instigado por sua incessante sede de conhecimento e por sua curiosidade nata, Kafka visitou o Dr. Rudolf Steiner⁸² com a finalidade de entender um pouco mais sobre a teosofia⁸³. Durante essa visita com viés investigativo, Kafka confidenciou ao Dr. Steiner e depois anotou em seu diário, o dilema em que vivia: impossibilitado de viver da literatura e, ao mesmo tempo, tendo de trabalhar numa função burocrática que não lhe era prazerosa de forma alguma.

Sem considerar minhas relações familiares, não poderia viver da literatura já devido ao lento surgimento de meus trabalhos e ao seu caráter peculiar; além disso, minha saúde e meu caráter me impedem de me dedicar a uma vida no melhor dos casos incerta. Por isso me tornei funcionário numa agência social de seguros. Porém, esses dois ofícios jamais podem ser compatíveis entre si e admitir uma felicidade comum a ambos. A menor felicidade num deles se transforma numa grande infelicidade no outro (KAFKA, [1911] 2018, p. 44-45).

Como já comentamos anteriormente, o convívio frequente de Kafka com outros judeus no famoso Café Savoy, onde com regularidade apresentavam-se companhias teatrais iídiches, fez com que o autor d'*A metamorfose* adquirisse especial interesse em estudar e compreender

⁸² Rudolf Steiner (1861-1925) foi um filósofo, educador, artista e esoterista austríaco, fundador da antroposofia. Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, a antroposofia é a “doutrina mística formulada pelo pensador espiritualista austríaco Rudolf Steiner (1861-1925) que, com base na teosofia de Blavatsky (1831-1891) e em questionamentos filosóficos, políticos e religiosos, procura refletir a respeito da condição humana” (HOUAISS, 2009, p. 151).

⁸³ Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, a teosofia é o “conjunto de doutrinas religiosas de caráter crítico, místico e iniciático, acrescidas eventualmente de reflexões filosóficas, que buscam o conhecimento da divindade para alcançar a elevação espiritual; doutrina espiritualista fundada no século XIX por Helena Blavatsky (1831-1891), ligada à tradição ocultista e às religiões orientais” (HOUAISS, 2009, p. 1830).

mais acerca do judaísmo e da condição judaica. A esse respeito, escreveu Kafka no Primeiro Caderno de seus diários:

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 (KAFKA, [1911] 2018, p. 70).

Em outra passagem de seus diários, em 9 de outubro de 1911, entre o tom profético e o pessimista, Kafka projetava que se chegasse a viver quatro décadas, provavelmente, casar-se-ia “com uma solteirona com os dentes de cima saltados, um tanto descobertos pelo lábio superior”, ou seja, na condição de solteirão convicto, embora detestando a solidão, o autor em seu eterno pessimismo constante, imaginava-se, ao fim e ao cabo, tendo de casar-se com uma mulher que não exercesse sobre ele nenhuma atração física, simplesmente para não morrer solitário. Todavia, tal previsão não se concretizou, pois seus últimos meses de vida foram ao lado da bela e jovem Dora Diamant.

Embora contraísse tuberculose nos últimos sete anos de vida, antes disso, podemos vislumbrar um Franz Kafka hipocondríaco em situações descritas em tons exagerados. Um bom exemplo disso é o que registrou em seu diário acerca de uma coceira que lhe tomava o corpo todo, a qual Kafka pensava tratar-se de alguma doença séria, e, muito possivelmente, era uma simples alergia.

Provavelmente estou doente, desde ontem tenho coceiras pelo corpo inteiro. À tarde, meu rosto estava tão quente e multicolorido que, ao cortar o cabelo, temi que o barbeiro, que afinal podia ver minha pessoa e minha imagem no espelho sem cessar, reconhecesse em mim uma grande doença (KAFKA, [1911] 2018, p. 88).

Nas páginas finais do Primeiro Caderno, Kafka anota em seu diário do dia 24 de outubro de 1911, seu princípio de preocupação em relação à língua alemã, idioma que lhe era apenas emprestado, dadas suas origens tcheca e judaica. Valendo-se da imaginação imensamente criativa, Kafka lamenta por não ter demonstrado mais amor à sua mãe, Julie Kafka, e justifica sua falha imputando a culpa na língua alemã, idioma dotado de frieza e estranheza para aqueles que tomam essa língua e cultura de empréstimo. Para ele, a palavra

“*Mutter*” não representava a verdadeira mãe judia, que deveria, portanto, ser chamada de “Mama”:

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 detrás 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, [1911] 2018, p. 96-97).

Nessa fase da vida, Kafka começava a tomar consciência de sua condição híbrida ou multifacetada: judeu, tcheco, de língua alemã. Após o teatro iídiche ter conseguido despertar nele o interesse pela cultura judaica, Kafka percebia agora que nem a língua alemã nem o tcheco eram idiomas representativos do povo judeu. Por isso, sua maior ambição passou a ser a de se tornar um judeu autêntico. Além de estudar a religião, a literatura e a cultura judaicas, Kafka quis aprender a língua materna dos judeus. Assim, dedicou-se, no fim da vida, ao estudo apaixonado do hebraico.

Na parte final do Terceiro Caderno de seus diários, destaca-se a insatisfação com o próprio corpo. Por ser um homem de elevada estatura e, em contrapartida, sempre abaixo do peso ideal, Kafka detestava sua aparência física, notadamente suas pernas, as quais considerava de tamanho descomunal. Essas e outras autocríticas kafkianas em relação a sua compleição física são evidenciadas no seguinte trecho:

É certo que um obstáculo capital ao meu progresso é constituído pelo meu estado físico. Com um corpo desses não se consegue nada. Terei de me acostumar à sua falência constante. (...) Meu corpo é longo demais para a sua fraqueza, não tem a mínima gordura para produzir um calor propício, para conservar o fogo interno, nenhuma gordura da qual o espírito, ultrapassando sua necessidade diária, pudesse se nutrir sem prejuízo do todo. Como é que esse coração fraco, no qual senti várias pontadas nos últimos tempos, conseguiria impelir o sangue por todo o comprimento dessas pernas? Até o joelho já seria trabalho suficiente, mas é só com força senil que ele irriga as panturrilhas frias (KAFKA, [1911] 2018, p. 219-220).

Em outra anotação, em seus diários, Kafka faz referência ao Talmude⁸⁴, no qual um homem só poderia se considerar verdadeiramente uma pessoa se fosse casado. Sendo assim, a leitura do Talmude, em nossa opinião, ao invés de trazer equilíbrio emocional e paz interior a Kafka, adicionava ainda mais dúvidas e preocupações na mente já bastante perturbada do autor.

No Talmude também consta: um homem sem mulher não é gente. Diante de tais pensamentos, não me restou nessa noite outro auxílio senão dizer-me: “Agora vocês vêm, maus pensamentos, agora porque estou fraco e com o estômago arruinado. Justo agora vocês querem ser pensados de ponta a ponta. Vocês só têm em vista o que lhes faz bem. Tenham vergonha. Venham em outra ocasião, quando eu estiver mais forte. Não explorem meu estado dessa maneira” (KAFKA, [1911] 2018, p. 222).

O complexo de Kafka em relação ao seu corpo e a sua aparência retornam aos diários, em 2 de janeiro de 1912, quando ele recorda fatos de sua infância. Nessa reminiscência juvenil, ele enfatiza que não apreciava ver-se no espelho, porque não desejava contemplar sua indesejada imagem refletida: “(...) andava por aí de costas curvadas, ombros tortos, braços e mãos paralisados; temia espelhos porque, em minha opinião, me mostravam numa feiura inevitável (...)” (KAFKA, [1912] 2018, p. 277).

Tão presentes na mente atribulada de Kafka como o seu complexo com o próprio corpo estão a melancolia existencial e o pensamento suicida como porta de saída para uma vida absurda e sem sentido. Embora alguns biógrafos e testemunhos dados por amigos de Kafka apontem para um homem alegre e divertido é indubitável que, na maior parte do tempo, Kafka sentia-se extremamente solitário, frustrado e infeliz. No Sétimo Caderno de seus diários, em 29 de julho de 1914, o autor refere-se a sua autoexclusão como uma maneira de despedir-se do mundo placidamente: “Percebi que se fujo aos outros, não é para viver em paz, porém para conseguir morrer em paz” (KAFKA, [1914] 2000, p. 102).

Da mesma forma, o desejo suicida aparece em várias passagens ao longo dos seus diários, das quais separamos uma do Oitavo Caderno, datada de 14 de fevereiro de 1914.

⁸⁴ Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, o Talmude é “um dos livros básicos da religião judaica, contém a lei oral, a doutrina, a moral e as tradições dos judeus [Surgido da necessidade de complementar a Torá, foi editado em aramaico como um extenso comentário sobre as seções da Mixná, reunindo textos do século III até o século V]” (HOUAISS, 2009, p. 1806). Com relação à Torá, é “a lei mosaica; livro que contém essa lei, isto é, as escrituras religiosas judaicas, e conhecido como Pentateuco” (HOUAISS, 2009, p. 1856). Por fim, Mixná, segundo Houaiss, é a “coleção das tradições rabínicas, na maioria orais, compilada por volta do ano 200 [É a parte mais importante do Talmude babilônio]” (HOUAISS, 2009, p. 1301).

Nessa época, Kafka estava vivendo um momento bastante turbulento em seu relacionamento com Felice Bauer, e mesmo que descreva a cena de seu provável suicídio com demasiado requinte literário, consideramos que a intenção de tirar a própria vida realmente existiu, ainda que fosse a mínima possível.

Se viesse a me matar, é inteiramente certo que não haveria ninguém responsável pelo acontecido, ainda que, por exemplo, a atitude de F. fosse a causa visível e imediata. Já certa vez imaginei a cena que se verificaria se eu chegasse à sua casa com uma carta de adeus no bolso já prevendo o rompimento; apaixonado, despedido, coloco a carta sobre a mesa, vou para a varanda onde sou seguro por todos os que se dão pressa em me obrigar a desistir, e atiro-me por sobre o peitoril, enquanto que as mãos que me seguram são forçadas a ceder, umas depois das outras (KAFKA, [1914] 2000, p. 101).

Por seu turno, não poderíamos deixar de mencionar uma parte bastante controversa da personalidade de Franz Kafka: o mesmo homem que tinha aversão ao casamento e se considerava incapaz para uma vida a dois era dominado por uma implacável compulsão sexual. Ao longo dos diários, alusões e referências explícitas a essa compulsão são feitas, como a que selecionamos do Décimo Segundo Caderno de seus diários, datada de 18 de janeiro de 1922.

(...) o sexo persegue-me, atormenta-me dia e noite; para satisfazê-lo, teria de vencer o temor e a vergonha e talvez ainda a tristeza, porém por outro lado é indubitável que seria capaz de aproveitar sem medo nem tristeza, nem vergonha, uma oportunidade que se apresentasse rápida e próxima e voluntariamente (...) (KAFKA, [1922] 2000, p. 143).

Finalmente, destacamos a consciência que Kafka tinha em relação ao processo autoficcional em sua literatura. No Sétimo Caderno de seus diários, no dia 6 de outubro de 1914, dois anos após a escrita de “O veredicto” e *A metamorfose*, o autor confirma sua capacidade de “passar a limpo” sua própria vida por meio da criação literária, conforme demonstra o trecho selecionado abaixo:

Analisado do ponto de vista literário, o meu destino é muito simples. O talento que eu possuo para passar a limpo a minha vida íntima, vida que está aparentada ao sonho, fez com que todo o resto caísse no acessório, e tudo o mais secou horripelantemente, não cessa de secar. Nada senão isso terá o condão de me satisfazer (KAFKA, [1914] 2000, p. 102).

Nesse mesmo sentido, um fragmento extraído de seus diários dispersos e, sem data definida, aponta para o fato de que Kafka utilizava-se tanto da sua produção diarística como de sua produção literária como processo analítico, através do qual o autor poderia melhor observar-se em busca de um autoconhecimento e, conseqüentemente, da superação dos complexos e fobias.

A minha capacidade de escrever perde-se. Daí advém o plano de análises autobiográficas. Não se trata de biografia, porém de uma análise e de uma marcação de partes componentes maiores ou menores. Utilizar-me-ia delas para reconstituirm-me, tanto quanto aquele cuja residência não é mais estável, que deseja edificar uma sólida ao lado, se possível com os materiais da antiga (KAFKA, 2000, p. 166).

Em última análise, os diários de Kafka são reveladores de um indivíduo frágil, emocionalmente abalado, em certo grau hipocondríaco, solitário, insatisfeito com o próprio corpo, mas acima de tudo, um ser humano sensível, inteligente e extremamente talentoso, que encontrou no exercício da criação literária uma estratégia para driblar as frustrações, angústias e temores da vida real. O contraponto entre biografia e ficção permite entender que o processo de escrita, em Kafka, tornou-se uma maneira de conviver tanto com o mundo opressivo como consigo mesmo. É por esse percurso que conduziremos a análise crítica de sua obra-prima.

3 KAFKA: ALEGORIA E PROCESSO AUTOFICCIONAL

Indubitavelmente, a ironia e o humor perpassam praticamente toda a obra de Franz Kafka. No entanto, não apenas da ironia e do humor valeu-se Kafka para imprimir em seus personagens o verdadeiro espírito kafkiano, ou seja, seu lado fantástico, assustador e absurdo. Dentre os diversos recursos literários que utilizou, aparecem, com frequência, as metáforas, as antíteses, os paradoxos, os símbolos e a criação de fábulas.

A fábula, na conceitualização de Salvatore D'Onofrio (2007:29) “é uma composição em versos de caráter moralizante, cujas personagens são animais falantes”. Sem dúvida, tal definição categórica refere-se à fábula clássica de Esopo (620 a.C.-564 a.C.) e La Fontaine (1621-1695), pois se considerarmos as fábulas produzidas por Kafka e por Augusto Monterroso⁸⁵, escritas na modernidade, observaremos que os versos deram lugar à escrita em prosa.

Para Umberto Eco (1993:147), autor de *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, “a fábula se constrói no nível de abstração que se considera mais frutífero do ponto de vista interpretativo⁸⁶”. Contudo, o teórico chama-nos a atenção para o fato de ser mantida a coerência semântica na interpretação do texto literário. Em outras palavras, segundo o autor, se em determinada fábula um lince for interpretado como a alegoria de algum vício, esse mesmo critério interpretativo deverá ser aplicado em relação a outros animais que surjam na história, ou seja, não há uma alegoria isolada. Se um animal é uma alegoria, todos os demais também serão.

Com Kafka, as fábulas ganham um tratamento todo especial, pois servem aos propósitos estilísticos do autor, cujo estilo é marcado pelo uso frequente de uma linguagem simbólica e metafórica. Entre as fábulas que escreveu, destacamos, num primeiro momento, o conto “Um relatório para uma academia” (1917) e a novela *Investigações de um cão* (1922). Nessas fábulas, um macaco e um cão são os protagonistas dessas narrativas, respectivamente.

⁸⁵ Estamos nos referindo aos contos fabulares “Um relatório para uma academia” (1917), “Pequena fábula” (1924), “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos” (1924) e às novelas *A metamorfose* (1915) e *Investigações de um cão* (1922), de Franz Kafka, e ao livro *La oveja negra y demás fabulas* (1969), do escritor hondurenho Augusto Monterroso (1921-2003), nos quais a narração em prosa substituiu os tradicionais versos da fábula clássica de Esopo e de La Fontaine.

⁸⁶ Tradução livre. No original: (...) la fabula se construye en el nivel de abstracción que se considera más fructífero desde el punto de vista interpretativo.

Em “Um relatório para uma academia”, o narrador-personagem afirma, no início do relatório, que sua evolução não teria sido possível se ele houvesse se apegado, obstinadamente, à sua origem e às lembranças da juventude, e, em seguida, acrescenta: “Justamente a renúncia a qualquer obstinação era o supremo mandamento que eu me havia imposto; eu, macaco livre, me submeti a esse jugo” (KAFKA, [1917] 2015, p. 68).

Da mesma forma, o narrador-personagem proclama ser um ex-macaco, que era natural da Costa do Ouro e sua evolução foi “empurrada para a frente a chicote” (idem). Na ocasião de sua captura por caçadores da firma Hasgenbeck, o protagonista leva dois tiros, dos quais um deles deixa-lhe uma cicatriz vermelha na maçã do rosto, o que originaria o seu nome: Pedro Vermelho.

Para o herói dessa fábula moderna só há duas alternativas disponíveis: o jardim zoológico ou o teatro de variedades. Considerando-se que o zoológico seria uma nova prisão, Pedro Vermelho decide aprender a falar para poder ir ao teatro de variedades, e confessa, em tom eufórico: “Ah, aprende-se o que é preciso que se aprenda; aprende-se quando se quer uma saída; aprende-se a qualquer custo” (KAFKA, [1917] 2015, p. 73).

Nesse sentido, a necessidade de adaptação pela qual teve de passar o protagonista desse conto, parece-nos remeter à questão judaica. Afinal, o povo judeu tem por tradição o hábito de adaptar-se à cultura dos países para os quais imigram. Desse modo, o sofrimento de Pedro Vermelho, que chega a confessar ser um ex-macaco, ou seja, negando sua essência original, pode ser uma grande alegoria para os judeus que muitas vezes precisam se tornar assimilados à cultura local e tornam-se, portanto, irreconhecíveis, ao ponto de parecerem ex-judeus.

Da mesma forma, a novela *Investigações de um cão* (1922) também evoca a questão identitária, algo que era muito recorrente no pensamento e na obra kafkiana. Entre suas meditações, o narrador-personagem dessa história observa outros cães, a quem chama de seu povo, e declara em meio ao latido interminável dos setes cães que o perseguem: “Por que não faço como os outros, por que não vivo em paz com meu povo e assumo em silêncio o que quer que perturbe aquela concórdia” (KAFKA, [1922] 2016, p. 149).

Podemos igualmente apontar uma semelhança marcante entre o cão dessa novela e o seu criador, pois a magreza do cão lembra muito a preocupação constante e a aversão que

Kafka sentia em relação ao próprio corpo, por se considerar extremamente magro: “(...) eu era um cão magro, fraco, malnutrido e muito pouco preocupado com alimento” (KAFKA, [1922] 2016, p. 161).

Nessa novela, Kafka também expressa sua crença de que o povo judeu precisa se unir para sobreviver às vicissitudes da vida. Valendo-se da alegoria dos cães dispersos em suas particularidades como sendo a representação da falta de união entre os judeus, Kafka constrói a metáfora dos “ossos de ferro”, aqueles que têm o tutano mais nobre, mas que só seriam triturados com a ação conjunta dos dentes de todos os cães, demonstrando, assim, que os judeus precisam se unir porque, como diz o ditado popular, a união faz a força: “Ossos de ferro, contendo o tutano mais nobre, só se pode obter pelo ato conjunto do morder de todos os dentes de todos os cães” (KAFKA, [1922] 2016, p. 164).

Na parte final da novela, Kafka novamente evoca a necessidade dos cães ajudarem-se mutuamente, e que pode ser interpretado como a necessidade do povo judeu perceber que o auxílio coletivo é a única forma de sobreviver à opressão praticada por outros povos; povos, que enxergam os judeus como inimigos disfarçados: “Como é que se ajudam uns aos outros meus companheiros de raça? Que aspecto tem suas tentativas de viver, não obstante tudo?” (KAFKA, [1922] 2016, p. 173).

Do mesmo modo, o grande paradoxo kafkiano aparece na figura do cão jejuador, justamente os cães, tão reconhecidos por seu apetite voraz, aos quais se chega a atribuir a uma fome desesperadora o epíteto de “fome canina”. No entanto, o cão é quem decide pelo jejum: “O caminho passa pela fome, o mais alto só pode ser atingido pelo desempenho máximo, se é que o mais alto é capaz de ser alcançado – e esse desempenho mais elevado é entre nós o jejum voluntário” (KAFKA, [1922] 2016, p. 189).

Nesse trecho, é possível observarmos a alta conotação religiosa, visto que, segundo o texto bíblico, os judeus sempre jejuavam quando desejavam alcançar o auxílio divino. Desse modo, quando o cão-narrador afirma que “o mais alto” só pode ser alcançado por meio do jejum voluntário, isso simboliza a crença judaica na qual a ajuda de Deus só é obtida com os sacrifícios, nesse caso específico, com a abstinência total de alimento, que representa um sacrifício realizado pelo corpo e no corpo.

Nesse sentido, após essa breve introdução que nos remete às pegadas de uma autorrepresentação de Kafka em seus personagens, propomos realizar, ao longo deste capítulo, um breve percurso da autoficção e uma análise da novela *A metamorfose* (1915) pelo viés autoficcional, para buscarmos entender como Kafka ficcionaliza a própria vida em sua literatura e de que forma a autoficção kafkiana pode ser entendida como um processo autoreflexivo e terapêutico.

3.1 Autoficção: breve percurso teórico

3.1.1 Os antecedentes da autoficção

Philippe Lejeune (1938-) é o precursor dos estudos sobre autobiografia, lançando, em 1971, *L'autobiographie en France*, obra pioneira na qual o autor se dispõe a definir o que seria autobiografia e a diferenciá-la de outros gêneros textuais como as memórias, as cartas e os diários. Em *O pacto autobiográfico* ([1975] 2014: 16), Lejeune define a autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. Para Lejeune, a homonímia autor-narrador-personagem é condição imprescindível para a ocorrência da autobiografia, ou seja, necessariamente só há autobiografia quando o nome do autor coincide com os nomes do narrador e do personagem da narrativa.

Ao traçar um quadro ilustrativo, Lejeune aponta três possibilidades de ocorrência de autobiografia, são elas: 1) a autobiografia clássica, em primeira pessoa, na definição de Gérard Genette, narrativa autodiegética, quando há homonímia entre autor, narrador e personagem; 2) a autobiografia em terceira pessoa, no modelo da biografia clássica, narrativa heterodiegética, quando o narrador difere do personagem principal, e embora não haja exemplos disponíveis, o autor não descarta também 3) uma autobiografia sendo escrita na segunda pessoa gramatical.

Na fronteira entre a biografia e a ficção, Lejeune cita o romance autobiográfico, no qual alguns aspectos da vida do autor podem transparecer em páginas aparentemente ficcionais. Ao evocar os nomes dos escritores franceses Colette (1873-1954) e Olivier Todd

(1929-), cujos romances apresentam notáveis correspondências autobiográficas, Lejeune formula uma definição para o romance autobiográfico, e define-o como

(...) todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e *personagem*, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. Assim definido, o romance autobiográfico engloba tanto narrativas em primeira pessoa (identidade do narrador e do personagem) quanto narrativas “impessoais” (personagens designados em terceira pessoa); ele se define por seu conteúdo. À diferença da autobiografia, ele comporta graus. A “semelhança” suposta pelo leitor pode variar de um vago “ar de família” entre o personagem e o autor até uma quase transparência que leva a dizer que aquele é o autor “cuspidado e escarrado” (LEJEUNE, [1975] 2014, p. 29, grifos do autor).

Com relação ao gênero romance, Lejeune ([1975] 2014: 50) admite a possibilidade de ocorrência autobiográfica e classifica o pacto autobiográfico existente como “pacto romanescos”, no qual a ficção conseguiria revelar “fantasmas reveladores de um indivíduo”. Como exemplos de pacto fantasmático, Lejeune cita os romancistas franceses André Gide (1869-1951) e François Mauriac (1885-1970), cujos romances apresentam inúmeras semelhanças com as biografias desses autores.

Em *O pacto autobiográfico (Bis)* (1986), Lejeune apresenta um estudo histórico da autobiografia, e afirma que o termo é oriundo da Inglaterra, e surgiu no início do século XIX. Nesse sentido, o teórico traz a definição de Vapereau, em *Dictionnaire universel des littératures* (1876), para quem autobiografia é “(...) obra literária, romance, poema, tratado filosófico etc., cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos” (VAPEREAU *apud* LEJEUNE, [1986] 2014, p. 62).

Do mesmo modo, Vapereau, no seguimento do verbete, declara que no caso da autobiografia o autor não é obrigado a seguir estritamente a “verdade”, podendo, assim, não ser totalmente verdadeiro ou revelar somente parte da verdade, o que diferencia a autobiografia de outros gêneros de escritas do íntimo, como as memórias e as confissões. Portanto, para Vapereau: “A autobiografia abre um grande espaço à fantasia e quem a escreve não é absolutamente obrigado a ser exato quanto aos fatos, como nas Memórias, ou a dizer toda a verdade, como nas confissões” (VAPEREAU *apud* LEJEUNE, [1986] 2014, p. 63).

Por seu turno, em *Les brouillons de soi* [Os rascunhos de si] (1998), Lejeune retorna ao estudo da autobiografia e propõe a interessante alusão à imitação, afirmando, em forma de questionamento, que “toda autobiografia é mais ou menos uma autocópia”. Nesse mesmo sentido, no capítulo intitulado “Autobiographie et contrainte” [Autobiografia e restrição], o teórico apresenta uma nova conceitualização para o termo, e reforça a ideia de que um autobiógrafo pode não estar dizendo toda a verdade, pois, afinal, “ele é aquele que apenas diz estar dizendo a verdade”.

Chamarei aqui “autobiografia” todo texto regido por um pacto autobiográfico: o autor compromete-se a manter sobre si mesmo um discurso verídico. Um autobiógrafo não é alguém que diz a verdade sobre si mesmo, mas alguém que diz dizê-la. Pode-se pensar que tal compromisso é quimérico. Pode-se também pensar que isso constitui uma restrição bastante forte: deve-se evitar toda fabulação, toda mentira. Mas eu darei à palavra “restrição” um sentido mais preciso. Digamos, portanto, que esse compromisso é uma regra. Ela é da alçada da pragmática⁸⁷ (LEJEUNE, 1998, p. 125, ênfases do autor).

Dessa forma, percebemos uma ampliação no horizonte reflexivo de Philippe Lejeune com o passar dos anos e o constante aprofundamento de seus estudos sobre a autobiografia. Afinal, o autor de *O pacto autobiográfico* (1975), que apresentava seu famoso quadro esquemático e era irredutível quanto a obrigatoriedade da homonímia autor-narrador-personagem para que houvesse autobiografia, admite que *O pacto autobiográfico* tinha seus equívocos e lacunas a serem preenchidas, e rendendo-se ao pensamento de Vapereau, concorda que a autobiografia, embora tenha por referência a vida do autor, não tem o compromisso expresso de revelar toda a verdade.

⁸⁷ Tradução livre. No original: J'appellerai ici “autobiographie” tout texte régi par un pacte autobiographique: l'auteur s'engage à tenir sur lui-même un discours véridique. Un autobiographe, ce n'est pas quelqu'un qui dit la vérité sur lui-même, mais quelqu'un qui dit qu'il la dit. On peut penser qu'un tel engagement est chimérique. On peut aussi penser qu'il constitue une contrainte assez forte: on doit éviter toute affabulation, tout mensonge. Mais je donnerai au mot “contrainte” un sens plus précis. Disons donc que cet engagement est une règle. Elle est du ressort de la pragmatique.

3.1.2 Autoficção: hibridismo e ambiguidade

O termo “autofiction” aparece pela primeira vez, em 1977, na quarta capa do romance *Fils*, de Serge Doubrovsky (1928-2017). Para o autor, sua obra não poderia ser considerada uma autobiografia, visto que tal designação se restringia aos autores ilustres, segundo formulava Lejeune n’*O pacto autobiográfico*. Dessa forma, Doubrovsky decide preencher a lacuna da segunda casa no quadro esquemático proposto por Lejeune⁸⁸, e define o neologismo da seguinte maneira:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, no crepúsculo de suas vidas, e num belo estilo. Ficção de eventos e fatos estritamente reais; se preferirem, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz na música. Ou ainda, autofricção, pacientemente onanista, que espera agora partilhar seu prazer⁸⁹ (DOUBROVSKY, 1977, s/p.).

Em sua tese de doutorado intitulada *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea* (2014), Anna Faedrich Martins apresenta um longo percurso teórico feito pela autoficção, e sua aplicação na literatura brasileira contemporânea, além de fornecer um apêndice, contendo entrevistas sobre o termo com os mais renomados autores da literatura contemporânea e praticantes da escrita autoficcional. Na parte inicial de sua pesquisa, a autora procura promover a distinção entre autobiografia e autoficção, argumentando nos seguintes termos:

Na autoficção, o autor **não** escreve sobre a sua vida seguindo, necessariamente, uma linha cronológica. Em contraponto com a autobiografia tradicional, a autoficção também não tenta dar conta de toda a história de vida de uma personalidade. A escrita autoficcional parte do fragmento, não exige início-meio-fim nem linearidade do discurso; o autor tem a liberdade para escrever, criar e recriar sobre um episódio ou uma experiência de sua vida, fazendo, assim, um pequeno recorte no tempo vivido (MARTINS, 2014, p. 24, grifo da autora).

⁸⁸ Homonímia entre autor e personagem aliada ao pacto romanesco.

⁸⁹ Tradução livre. No original: Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels; si l’on veut, autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avant ou d’après littérature, concrète, comme on dit musique. Ou encore, autofricción, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.

Nessa perspectiva, a autoficção assemelha-se ao famoso quadro “Ceci n’est pas une pipe” [Isto não é um cachimbo] (1928-1929), do pintor belga surrealista René Magritte (1898-1967), no qual a pintura de um cachimbo não é o objeto em si e, sim, uma tentativa de representação desse objeto. Sendo assim, a autoficção também jamais será um espelho da realidade vivida pelo autor. Ela será apenas um simples reflexo dessa realidade vivida, com a adição de boas pinceladas de ficção.

Na palestra “Arquivar a própria vida”, o historiador francês Philippe Artières (1968-) recorre à metáfora do arquivo como representação da infinidade de coisas que guardamos ao longo da vida. Para Artières, quando alguém se dispõe a escrever a própria vida, não o fará desordenadamente ou sem critérios, mas pelo contrário, fará uma rigorosa seleção do que quer realmente relatar e omitirá todas as passagens que representam lembranças indesejáveis: “Numa autobiografia, a prática mais acabada desse arquivamento, não só escolhemos alguns acontecimentos, como os ordenamos numa narrativa; a escolha e a classificação dos acontecimentos determinam o sentido que desejamos dar às nossas vidas” (ARTIÈRES, 1998, p. 11).

No entanto, parece-nos que não somente em uma autobiografia o autor fará uma seleção criteriosa dos eventos de sua existência que quer realmente mostrar ou enfatizar; numa autoficção, que enfocará um determinado acontecimento ou período da vida do autor, também será realizado um processo seletivo de eventos a serem recriados por meio da escrita, sendo que o autor ainda contará com o recurso da ficção para preencher as lacunas restantes, encobrir o que não deseja revelar completamente e, ainda, adornar a realidade vivida, tornando-a, assim, menos rude e mais fictícia.

Do mesmo modo, Artières compara o “arquivamento do eu” a um reflexo de si mesmo diante do espelho, de maneira que a escrita autobiográfica, além de ser uma forma de resistência é igualmente uma maneira de construção/constituição do próprio “eu”: “Arquivar a própria vida é se pôr no espelho, é contrapor à imagem social a imagem íntima de si próprio, e nesse sentido o arquivamento do eu é uma prática de construção de si mesmo e de resistência” (ibidem).

Mesmo nos dias atuais, após mais de quatro décadas da invenção do neologismo dubrovskiano, ainda encontramos inúmeros pesquisadores preocupados em classificar e

definir todos os tipos de autoficções que surgem na história da literatura, de modo a colocar cada obra literária no seu devido lugar, como se a autoficção fosse simplesmente um mero título classificatório. Contudo, mais importante do que classificar essa ou aquela obra em grupos idênticos ou identificar quais obras são autobiografias ou autoficções é compreendermos que a autoficção é um gênero da mobilidade cultural, conforme definiu a pesquisadora Kelley B. Duarte (2010) em tese de doutoramento. Ela é, portanto, um gênero em constante mutação e evolução e, por essa razão, é mais coerente adotarmos a denominação autoficções no plural, visto que cada autor tem liberdade de escolha na hora de relatar determinado evento de sua vida, sabendo que a literatura disponibiliza inúmeras possibilidades de se descrever, de forma distinta, um mesmo evento.

Autobiografia e autoficção, ambas existem, mas há, indubitavelmente, uma maior incidência da segunda, visto que a primeira é a narração pragmática de uma vida, e como bem frisa Doubrovsky, feita “no crepúsculo”, ou seja, na idade avançada ou na proximidade da morte do autobiógrafo. Por outro lado, a autoficção pode ser praticada por autores de qualquer faixa etária, inclusive, por autores jovens, que não estão interessados em antecipar a narrativa de toda uma vida, mas, sim, narrar ficcionalmente determinado evento/período marcante de suas vidas.

Embora defendamos que qualquer marca de referencialidade autoral numa obra de ficção pode ser considerada autoficção, o professor, pesquisador e escritor Evando Nascimento (1960-) é de opinião contrária. Questionado pela pesquisadora Anna Faedrich Martins se considerava alguma de suas obras como sendo autoficção, o escritor disse não se considerar um praticante da autoficção, admitindo tão-somente que algumas de suas obras têm algumas correspondências autobiográficas, as quais o autor chama de “traços”:

Reconheço *traços* autoficcionais em muitos de meus textos, mas não os enquadraria nunca no gênero da autoficção, porque simplesmente, como disse, não creio que seja um gênero à parte, completamente formatado. Ao contrário, o fato de existirem tantos estudos, colóquios e publicações sobre o assunto demonstra a dificuldade de definição. Nesse caso, a indefinição é um ganho e um mérito. No dia em que o definirem plenamente como gênero, para mim terá perdido todo o interesse. É porque não se presta a simplificações que a autoficção me instiga a elaborar textos com algumas de suas marcas e a refletir sobre o assunto (NASCIMENTO *apud* MARTINS, 2014, p. 222, grifo do autor).

Para Nascimento, o termo autoficção remete ao narcisismo autoral, razão pela qual o autor evita o termo, preferindo, em contrapartida, as denominações alter ou heteroficção, visto que ambas referem-se ao “outro”, sem o qual não haveria experiência vivida nem narrativa autoficcional.

(...) um dos problemas do termo autoficção é o narcisismo exacerbado a que, se não for tomado cuidado, induz. Nada tenho contra o narcisismo em si, acho-o até benéfico, mas é preciso ter certo cuidado com os excessos da “escrita do eu” para que ela não se torne demasiado egocêntrica. Por isso, muitas vezes, prefiro chamar de alter ou heteroficção, pois *alter* e *hétero* remetem para o outro, o diferente do eu. Pois, segundo penso, tudo começa com um outro ou uma outra sem os quais não há verdadeira experiência (NASCIMENTO *apud* MARTINS, 2014, p. 224, grifos do autor).

Já para o escritor gaúcho Michel Laub (1973-), escrever sobre as experiências vividas ou percebidas é prática recorrente em todos os autores, que procuram expressar suas vivências, sentimentos ou percepções por meio da memória. No entanto, Laub admite que toda escrita é somente uma versão da realidade experienciada, visto que, ao relatar determinado acontecimento de sua vida, o escritor estará, certamente, recriando-o por intermédio da linguagem.

Todo escritor escreve sobre si mesmo. A matéria da escrita é a memória, que não necessariamente é a memória de coisas vividas. Só uso a palavra “casa” porque sei o que é uma casa – já morei numa, já entrei em outras tantas, já vi fotos e filmes e ouvi relatos a respeito –, e isso também é autobiografia. O texto é uma tentativa de expressar o que pensamos, ou um pensamento que estamos imitando ou a que estamos nos opondo (no caso de um narrador diverso de nós). Ou seja, a matriz somos nós, o que pensamos, que é o que somos. Isso tudo é o nível mais básico, óbvio mesmo. Depois vem o resto, que é consequência: o quanto um livro guarda de relação com coisas que “aconteceram”, considerando que tudo o que “aconteceu” é uma versão também (LAUB *apud* MARTINS, 2014, p. 237, ênfases do autor).

Nesse mesmo sentido, Ricardo Lísias (1975-) afirma que a ficção não é capaz de reproduzir fielmente as experiências pessoais do autor, pois a partir do momento em que o escritor relata sua experiência, estará criando, ficcionalmente, uma outra realidade, distinta daquela que fora vivida inicialmente.

A “experiência pessoal” está perdida assim que ela acontece. A literatura não reproduz a realidade, mas cria outra realidade a partir da utilização da linguagem. Sabemos todos que a linguagem é limitada e muito diferente da realidade, as palavras não são as coisas. Portanto, não pode haver realidade de nenhuma ordem na ficção (LÍSIAS *apud* MARTINS, 2014, p. 239, ênfases do autor).

Do mesmo modo, Lísias admite praticar em sua literatura, o jogo do verdadeiro ou falso com seus leitores. Reconhecido como um dos grandes praticantes da autoficção na literatura brasileira contemporânea, Ricardo Lísias confessa estar escrevendo textos nos quais os leitores, ávidos pela “verdade” da vida do autor, podem, facilmente, ser ludibriados nessa busca.

Ainda que o resultado sociológico possa ser interessante, uma leitura do tipo “há experiência pessoal aqui” é redutora do ponto de vista artístico. Estou tentando escrever, na minha ficção, textos que induzam as pessoas a verem como elas podem se enganar quando vão atrás da “realidade” (LÍSIAS *apud* MARTINS, 2014, p. 239, ênfases do autor).

Em seu ensaio “Tipologia da autoficção” (2004) Vincent Colonna identifica quatro tipos de ocorrência da autoficção: fantástica, biográfica, especular e intrusiva. Segundo Colonna, na fabulação fantástica, embora o escritor apareça como figura central da mesma forma que na autobiografia, terá sua existência e identidade transfiguradas em uma história inverossímil. Nesse sentido, surge a ideia do duplo, na qual o escritor se projeta num personagem fora do comum, o que colabora no processo de reificação/coisificação autoral. Sendo assim, na autoficção fantástica, torna-se improvável associar a figura do autor ao seu personagem, devido à transfiguração ou irrealidade que essa criação literária representa ou vivencia dentro do texto.

Por outro lado, na autoficção biográfica, o autor permanece no centro da história, mas “fabula sua existência a partir de dados reais” (Cf. Colonna). Desse modo, a história narrada está mais próxima da verossimilhança, pois há, no texto, mais correspondências com a biografia do autor. Nesse tipo de autoficção, surgem nomes como Serge Doubrovsky (1928-2017) e Christine Angot (1959-), autores franceses preocupados em revelar literalmente a “verdade”, ou boa parte dela, em suas produções literárias. Normalmente, os adeptos da autoficção biográfica utilizam nomes verdadeiros em seus personagens e datas e locais também reais, o que torna esse tipo de autoficção bem próxima da realidade vivida, embora a ficção também esteja sempre presente.

Já a autoficção especular é “o reflexo do autor ou do livro dentro do livro. O autor não está mais necessariamente no centro da história, podendo ser apenas uma silhueta” (COLONNA, [2004] 2014, p. 53). O importante, nesse caso, é o autor colocar-se em algum

canto da obra para que sua presença seja refletida à semelhança de uma imagem no espelho. Não se trata de uma imagem fiel do autor, mas somente de um reflexo de sua personalidade.

Por sua vez, na autoficção intrusiva, a ficcionalização autoral não se dará através de um personagem, mas, sim, por meio de um narrador intrusivo ou narrador-autor, que mesmo estando à margem da história, fará comentários e emitirá juízos de valor em relação aos personagens da história. Esse contador/comentador da história é uma espécie de avatar do escritor. Na autoficção intrusiva, a narração é feita na terceira pessoa e o escritor francês Honoré de Balzac (1799-1850) é citado como um grande representante desse tipo de autoficção: “Nessa ‘intrusão do autor’, o narrador faz longos discursos enfadonhos dirigidos ao leitor, garante a veracidade de fatos relatados ou os contradiz, relaciona dois episódios ou se perde em digressões, criando assim uma voz solitária e sem corpo, paralela à história” (COLONNA, [2004] 2014, p. 56, ênfases do autor).

Já para Philippe Vilain, a autoficção é uma transposição do referencial, na qual eventos da biografia do autor são alterados ou encobertos pelo véu ficcional. Ao referir-se aos seus próprios trabalhos autoficcionais, Vilain resume a autoficção nos seguintes termos:

(...) é como se a escrita pretendesse extrair dessas referências toda a carga afetiva, a verdade sensível, emocional, que é, a meu ver – fidelidade muito rousseauiana ao que foi sentido, experimentado –, uma verdade talvez mais essencial, embora impossível de ser comprovada, que, abolindo a temporalidade de dois contextos diferentes, produzindo uma “ilusão referencial”, assegura uma permanência do “eu” entre o antetexto e o texto, entre o verdadeiro e o verossímil e, ao mesmo tempo, significa a via decididamente autoficcional tomada pelo escritor (VILAIN, 2014, p. 176, ênfases do autor).

Por outro lado, para Philippe Gasparini, a autoficção é um processo de autofabulação, na qual o escritor transfigura suas experiências vividas e também eventos que não vivenciou. Segundo o teórico, essa é uma prática muito recorrente na atualidade.

(...) podemos considerar que boa parte da produção autoficcional atual tem mais ou menos a ver com a autofabulação na medida em que o autor se representa nela, voluntariamente, em situações que não viveu. Mantendo-se no limite do plausível, essas narrativas imitam a autobiografia sem respeitar seu contrato de verdade. Apenas a menção “romance” as preserva de uma acusação de mentira ou embuste (GASPARINI, 2014, p. 201-202, ênfases do autor).

Para Diana Klinger (2008:18-19), a autoficção pode ser entendida como performance e nasce do “desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir

uma ‘verdade’ na escrita”. Nessa perspectiva, a autoficção seria uma recriação artística da experiência vivida pelo autor, sendo plenamente modificada pela ficção. Sendo assim, a autora afirma que a autoficção

(...) não pressupõe a existência de um sujeito prévio, “um modelo”, que o texto pode copiar ou trair, como no caso da autobiografia. Não existe original e cópia, apenas construção simultânea (no texto e na vida) de uma figura teatral – um personagem que é o autor (KLINGER, 2008, p. 20, ênfases da autora).

Klinger ainda assegura que a matéria autoficcional não é a biografia do autor, mas, sim, “o mito do escritor” e, nesse sentido, a autoficção seria “uma máquina produtora de mitos do escritor”, numa junção entre o real e o fictício, e entre a verdade e a mentira:

A autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a “mentira” e a “confissão”. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar a autoficção como uma *performance* do autor (KLINGER, 2008, p. 24, grifos da autora).

Klinger também compara a autoficção à arte cênica, na qual o autobiógrafo interpreta um personagem. O autor no texto autoficcional não é o mesmo autor da vida cotidiana, mas, sim, uma reinvenção de si por meio da escrita performática. Dessa forma, temos presentes no texto autoficcional tanto a figura do “escritor-ator” como a do “personagem-ator” (Cf. Klinger).

Por sua vez, Luciene Azevedo, ao analisar as escritas autobiográficas nas redes sociais, principalmente nos blogs, declara que os novos autores que mantêm diários virtuais, quando escrevem seus textos autoficcionais estão se reinventando, ou seja, criando um “novo eu”. Nesse sentido, a autora ainda destaca o retorno do autor e reforça o caráter híbrido da autoficção, perfeito entre-lugar onde se misturam realidade e ficção.

(...) a incorporação do autobiográfico é uma estratégia para eludir a própria autobiografia e tornar híbridos as fronteiras entre o real e o ficcional, colocando no centro das discussões novamente a possibilidade do retorno do autor, não mais como instância capaz de controlar o dito, mas como referência fundamental para performar a própria imagem de si (AZEVEDO, 2008, p. 34).

Da mesma forma, Azevedo percebe a autoficção como uma “estratégia representacional”, questiona se a autoficção não seria um conceito esquizofrênico e revela que

o abundante número de textos autobiográficos postados nas redes sociais é um fenômeno da contemporaneidade, onde a superexposição e espetacularização do eu são incentivadas pela mídia. Segundo a autora:

A autoficção é entendida, então, como um apagamento do eu biográfico, capaz de constituir-se apenas nos deslizamentos de seu próprio esforço por contar-se como um eu, por meio da experiência de produzir-se textualmente. Eu descentralizado, eu em falta que preenche os vazios do semi-oculto com as sinceridades forjadas que escreve (AZEVEDO, 2008, p. 35).

No ensaio intitulado “Matérias-primas: entre autobiografia e autoficção”, Evando Nascimento demonstra preocupação em relação à autoficção tornar-se, eventualmente, um gênero literário. Segundo o autor, transformar a autoficção num gênero “com características definidas e repetidas à saciedade” parece-lhe “uma traição ao impulso inventivo original” (Cf. Nascimento, 2010). Para o autor, o fascínio exercido pela autoficção reside justamente na impossibilidade dos leitores apreenderem a fronteira entre a realidade e a ficção. É nesse jogo entre verdadeiro e falso, que o processo autoficcional põe em movimento, que Evando Nascimento argumenta:

A força da autoficção é que ela não tem mais compromisso algum nem com a autobiografia estrito senso (que ela não promete), nem com a ficção igualmente estrito senso (com que rompe). Ao fazer coincidir, na maior parte das vezes, os nomes e as biografias do autor, do narrador e do protagonista, o valor operatório da autoficção cria um impasse entre o sentido literal (a referência real da narrativa) e o sentido literário (a referência imaginária). O literal e o literário se contaminam simultaneamente, impedindo uma decisão simples por um dos polos, com a ultrapassagem da fronteira (NASCIMENTO, 2010, p. 65).

Em 2017, em outro ensaio intitulado “Autoficção como dispositivo: alterficções”, Evando Nascimento demonstra não estar satisfeito com a classificação da autoficção como novo gênero literário, preferindo identificá-la “como um dispositivo ou categoria reflexiva” (Cf. Nascimento). Por outro lado, o teórico revela seu fascínio pelo caráter híbrido da autoficção, e assegura que quando ficção e realidade mesclam-se através do processo autoficcional não é mais possível encontrarmos nem ficção nem realidade absolutas, visto que a fusão de ambas origina sempre uma nova “realidade ficcional”, inspirada pela experiência de vida do autor.

Toda ficção mantém relações com o real; a diferença é que a autoficção o faz de modo explícito, nomeando frequentemente seu autor dentro do livro, e não apenas

na capa, na orelha, na folha de rosto ou na ficha catalográfica. Nomeia-o e o traz para o *presente narrativo*, fazendo muitas vezes coincidir história vivida e enunciação narrativa, verdade e literatura, numa relação tensa, depois da qual nem a literatura se reconhece mais como “pura”, nem a ficção tampouco será mais “pura” (NASCIMENTO, 2017, p. 616, grifos do autor).

Da mesma forma, Nascimento sugere que existam “no mínimo, duas figuras autorais” em cada obra literária, isto é, o autor empírico e o autor que seria uma espécie de espectro do primeiro. O autor empírico é a pessoa física, real, concreta, que tem os direitos autorais pela obra escrita, e o autor espectral é o ente abstrato ficcional, que se manifesta ao longo da narrativa por meio da ficcionalização do autor empírico.

O que a autoficção faz é, na maioria das vezes, levar a coincidir os nomes desses dois autores com seus narradores e personagens, ou seja, ficcionalizando explicitamente a vida de seu autor empírico pela via expressa de seu autor de papel (NASCIMENTO, 2017, p. 617).

Ao analisar o contexto histórico-social na atualidade, no qual o “show do eu” é massivamente estimulado pelas redes sociais, Nascimento aborda o lado obscuro da autoficção, quando a falta de ética pode levar alguns de seus praticantes a recorrerem a esse procedimento visando à autopromoção ou à vingança contra desafetos ou ex-parceiros. Nesse sentido, a escrita centrada no eu fere a alteridade, pois ao ocupar-se exclusivamente com os próprios interesses, esquece que “o eu é um outro”⁹⁰. Pensando nisso, Evando Nascimento desenvolveu o termo alterficção, cuja preocupação com a existência do(a) outro(a) é seu grande diferencial. Com a alterficção, Nascimento propõe uma “reinvenção de si como outro através do outro ou da outra”:

O móvel da autoficção é a *alterficção* de um outro que nunca se revela em sua identidade última, sempre como máscara ou rosto em transformação (e não somente pela passagem do tempo...). Inventei o termo “alterficção” para servir de duplo reflexivo da autoficção, evitando desse modo o congelamento na busca identitária (NASCIMENTO, 2017, p. 621, grifos do autor).

Sobre o termo, Evando Nascimento tece ainda algumas considerações que demonstram os múltiplos sentidos que o neologismo denota, e também enfatiza a importância

⁹⁰ Frase do poeta simbolista francês Arthur Rimbaud (1854-1891) em carta ao amigo e também poeta Paul Démeny (1844-1918), datada de 15 de maio de 1871, na qual Rimbaud declara: “Je est un autre”.

do papel do leitor para a constituição de uma autoficção, pois sem ele, o relato autoficcional não se estabelece:

A expressão “alterficção” tem três sentidos correlatos: primeiramente, refere-se a tomar si mesmo como outro, alterando-se em sua configuração egoica, via linguagem literária. Em segundo lugar, refere-se ao outro ou à outra com quem o autor-personagem-narrador se relaciona, desencadeando o jogo ficcional (narrativo e até certo ponto verídico) e fictício (imaginário). O eu se constitui e se destitui em sua soberania nesse contato com as alteridades que o cercam. Por fim, o *alter* da expressão remete ao leitor: a autoficção só se efetiva na leitura, como dito; é certo efeito de *estranhamento* por parte dos leitores, ao perceberem a “presença” do autor na narração (plano da enunciação: narrador) e na narrativa (plano do enunciado: personagem), que singulariza o relato autoficcional (NASCIMENTO, 2017, p. 621-622, grifos do autor).

Sendo assim, para Nascimento, a autoficção transita entre o real e o imaginário, confundindo o leitor e provocando o fascínio em razão de sua ambiguidade e indeterminação. Nessa perspectiva, o autor diferencia a autoficção do romance autobiográfico e das memórias, ambos já convertidos em gêneros institucionalizados pela tradição literária e, portanto, presos às generalidades do gênero.

A autoficção é, portanto, a contravenção; ela não se conforma nos limites de um gênero fixo, ela rompe as convenções e não compactua plenamente com nenhum contrato de leitura (romanesco e autobiográfico). A autoficção é um processo de escrita em trânsito, em constante progresso; amálgama de memória e fabulação, resultando numa (re)invenção de si, original e fascinante, a qual buscamos investigar na obra-prima de Kafka.

3.1.3 A questão autoral

Não há como pensar a autoficção sem evocar uma das mais importantes instâncias narrativas: o autor. É sobre ele que se dirigem todos os olhares, pois no centramento das escritas do eu, os leitores procuram nos textos autoficcionais identificar correspondências factuais entre a biografia do autor e as figuras do narrador e do protagonista da história. Nessa perspectiva, cabe aqui investigar o que realmente seria um autor.

Roland Barthes (1915-1980), em “A morte do autor” (1968), reivindica o nascimento do leitor em detrimento do apagamento da figura autoral, representado pela metáfora

apresentada no título desse famoso ensaio. Para o teórico, o autor é somente aquele que escreve o texto, mas o papel verdadeiramente importante seria o do leitor, responsável por decodificar o texto por meio da leitura e, dessa forma, produzir sentidos. Seguindo a mesma linha de pensamento de Mallarmé⁹¹, Barthes defende que “é a linguagem que fala, não o autor”.

Para Barthes, a voz autoral não tem mais relevância. Não importa mais quem falou; o importante é o texto em sua imanência. Considerando-se que o império do autor emerge a partir do século XVIII, impulsionado pela industrialização, pelo surgimento da burguesia e pelo culto à individualização dos sujeitos, a figura do autor pode ser compreendida como um produto da Modernidade. Sendo assim, Barthes afirma:

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana” (BARTHES, [1968] 2004, p. 58, grifos do autor).

Da mesma forma, Barthes cria a figura do “escriptor”, que seria a sucessora do autor na Modernidade. Para Barthes, não existe “a verdade da escritura”, mesmo que o autor busque escrever desvelando sua interioridade. Segundo o teórico, o autor jamais conseguiria ser original, pois estaria, certamente, imitando modelos anteriores. Nessa perspectiva, Barthes realiza a distinção entre autor e escriptor:

(...) sucedendo ao Autor, o escriptor já não possui em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada (BARTHES, [1968] 2004, p. 62).

Nesse mesmo sentido, em “O que é um autor”, conferência proferida por Michel Foucault, em 1969, na Sociedade Francesa de Filosofia, o filósofo francês analisa quem seria a prestigiosa figura autoral. Para Foucault (1926-1984), nem todos os textos escritos apresentam um autor – um recado ou uma receita, por exemplo, ganhariam o crédito de escritas por um redator, ficando o título de autor apenas para os produtores de obras artísticas e literárias.

⁹¹ Stéphane Mallarmé (1842-1898) foi um importante poeta e crítico literário francês.

Todavia, Foucault não aprecia o status de gênio, concedido ao autor, que segundo o filósofo, não é tão diferente de todos os outros homens. Desse modo, Foucault define a função-autor da seguinte maneira:

(...) o autor não é uma fonte infinita de significações que viriam preencher a obra, o autor não precede as obras. Ele é um certo princípio funcional pelo qual, em nossa cultura, delimita-se, exclui-se ou seleciona-se: em suma, o princípio pelo qual se entrava a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição, recomposição da ficção (FOUCAULT, [1969] 2009, p. 288).

Por sua vez, Giorgio Agamben (1942-), seguindo a perspectiva teórica de Foucault, concorda que o autor não está morto, mas “está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (AGAMBEN, [2005] 2007, p. 52). Nesse sentido, Agamben não nega que o autor possa recorrer a eventos reais vividos para escrever uma ficção, mas entende que nesse processo de escrita, assim como ocorre na autoficção, se estabelece um “jogo” entre realidade e ficção, resultando numa realidade ficcionalmente modificada. Desse modo, Agamben nos oferece a seguinte definição para autor:

O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha (AGAMBEN, [2005] 2007, p. 55).

Carlos Alberto Faraco (1950-), seguindo o pensamento crítico de Bakhtin (1895-1975), demonstra que o teórico russo também realiza a distinção entre o autor (pessoa física) e a função-autor (o escritor do texto), da mesma forma que Foucault. Entretanto, na concepção bakhtiniana, temos o autor-pessoa (pessoa física) e o autor-criador (o escritor do texto). Para Faraco, o autor-criador é aquele que reorganiza os eventos vividos, vistos, ouvidos ou imaginados e transforma-os em matéria ficcional. Nessa perspectiva, o autor declara:

O autor-criador é, assim, quem dá forma ao conteúdo: ele não apenas registra passivamente os eventos da vida (ele não é um estenógrafo desses eventos), mas, a partir de uma certa posição axiológica, recorta-os e reorganiza-os esteticamente (FARACO, 2005, p. 39).

Em suma, quer eliminem a figura autoral, quer reduzam sua presença a um simples gesto, todos os teóricos, em maior ou menor grau, admitem a presença do autor dentro do texto. Pensando no dispositivo da autoficção, é impossível negar que o autor não se coloque, de alguma forma, dentro de sua obra, embora reconheçamos que entre o vivido e o escrito existe um grande abismo criativo comumente chamado de ficção.

3.1.4 A memória e o texto autoficcional

Não há como pensar a autoficção sem comentar o papel essencial da memória como ferramenta para a construção da narrativa autoficcional. Desse modo, em *Memória e memórias: dimensões e perspectivas da literatura memorialística* (2006), Alba Olmi argumenta sobre o “pensamento/momento autobiográfico”, que é a necessidade que o homem sente, em determinado período de sua vida, de narrar a si mesmo. Sendo assim, o ato autobiográfico assemelha-se a uma espécie de terapia, na qual o escritor, ao narrar-se, liberta-se do que o oprime e encontra-se consigo mesmo, sentindo-se, portanto, muito melhor (Cf. Olmi, 2006). Nesse sentido, ao contrário da vida, que relega a maioria das pessoas ao papel de meros figurantes, a narrativa autobiográfica permite ao narrador usufruir das posições de autor e protagonista de sua própria história. A autora também afirma que a autobiografia é um produto da memória, pois é através dela que o autobiógrafo consegue tecer momentos de sua vida como se essa fosse uma grande “colcha de retalhos”, na denominação de Olmi.

Do mesmo modo, a autora atribui à memória nosso único elo capaz de nos reconectar ao nosso passado, a nossa história de vida, com nossos costumes e crenças, visto que a sociedade contemporânea, nas palavras de Olmi, é uma “sociedade sem identidade própria, uniforme e desenraizada” (OLMI, 2006, p. 30). Alba Olmi também desenvolve o “pensamento narrativo”, que seria a imaginação criativa pela qual os escritores criam infinitos mundos por meio da linguagem. Como exemplo de autores que só tornaram seus mundos possíveis porque os inventaram, a autora cita Franz Kafka, Albert Einstein e James Joyce.

Para Olmi, a memória, mais precisamente os acontecimentos retidos em nossa memória, sofrem transformações antes de serem arquivados. Nesse sentido, ao consultarem a

memória para narrarem suas histórias, os autores não vão encontrar certas explicações para determinadas situações, e é justamente nessas lacunas que eles irão ficcionalizar-se.

Por sua vez, José Amícola afirma que a memória exerce papel central no processo de escrita, notadamente, nos escritos autobiográficos, que são seus objetos de estudo e investigação. No livro *Autobiografía como autofiguración: estrategias discursivas del yo y cuestiones de género* (2007), o autor discorre sobre as lembranças autobiográficas, as quais são abundantes, em qualquer pessoa, entre os quinze e os vinte e quatro anos, e, sem dúvida, são acionadas pelos autores no momento da escrita. Nesse sentido, Amícola declara que as lembranças autobiográficas “não são uma cópia literal do passado, mas o resultado de uma interpretação desse passado”, ou seja, mesmo oriundas da memória, as lembranças autobiográficas sofrerão alterações ficcionais por meio do processo criativo.

Sendo assim, Amícola afirma que mesmo que a escrita autobiográfica procure realizar uma construção/reconstrução fiel das lembranças do autor, tais recordações não necessitam coincidir integralmente com a realidade vivida. Afinal de contas, escrever configura-se num eterno processo de (re)contar a vida. Ao narrar uma história, mesmo que de aspecto autobiográfico, o autor estará (re)contando, à sua maneira, esse breve fragmento de sua vida através da arte da escrita.

Do mesmo modo, Amícola refere-se aos estudos sobre a memória realizados pelo pesquisador espanhol Ruiz-Vargas, para quem as lembranças autobiográficas teriam a função de “compartilhar essas memórias com outras pessoas”, o que reforçaria “o laço de solidariedade social”. Segundo Ruiz-Vargas, toda reconstrução autobiográfica sofre alterações, pois o próprio sujeito que narra sua história vive em constante processo de mudanças. Nessa perspectiva, o pesquisador afirma:

(...) cada reconstrução autobiográfica está determinada tanto pelo passado como pelo presente: a experiência original será recuperada por um eu que foi mudando com o tempo, e que interpreta suas experiências passadas em função de suas metas e planos atuais, as experiências próprias e alheias, o contexto social, etc⁹² (RUIZ-VARGAS *apud* AMÍCOLA, 2007, p. 37).

⁹² Tradução livre. No original: (...) cada reconstrucción autobiográfica está determinada tanto por el pasado como por el presente: la experiencia original será recuperada por un yo que ha ido cambiando con el tiempo y que interpreta sus experiencias pasadas en función de sus metas y planes actuales, las expectativas propias y ajenas, el contexto social, etc.

Diante disso, evidenciamos que a memória é uma das engrenagens que integram o processo de escrita, pois é através dela que o escritor terá acesso às lembranças do passado. Entretanto, embora os dispositivos da memória procurem resgatar determinadas experiências vividas, não podemos, de forma alguma, interpretar um texto autobiográfico como uma reprodução fiel da realidade biográfica, mas, sim, como uma (re)interpretação dessa realidade por meio da ficção. Nesse sentido, temos a compreensão de que a experiência relatada não é a mesma experiência vivida, porque no percurso da memória o autor sempre encontra diversos “eus” pelo caminho.

3.2 A metamorfose e a autoficção

Para Nabokov (1899-1977), suscitar a ideia de que haja autoficção na obra kafkiana, notadamente em *A metamorfose* (1915), é um contrassenso. Citando o exemplo do crítico literário Charles Neider (1915-2001), autor de *The frozen sea: a study of Franz Kafka* (1948), para quem a obra-prima de Kafka seria uma representação da tensa relação entre o autor e seu pai, e que o inseto no qual Gregor Samsa se transforma seria uma alegoria do sentimento da inferioridade de Kafka em relação a Hermann, Nabokov refuta tais interpretações, chamando-as de “idiotice”, conforme demonstra o seguinte trecho de sua análise de *A metamorfose*, em *Lições de literatura* (1940):

Seus biógrafos freudianos, como Neider em *The frozen sea* (1948), alegam, por exemplo, que *A metamorfose* se baseia na complexa relação de Kafka com o pai e no sentimento de culpa que o acompanhou por toda a vida; sustentam, ademais, que, no simbolismo mítico, as crianças são representadas por animais e insetos nocivos – coisa de que eu duvido –, partindo daí para dizer que Kafka usa o símbolo do inseto a fim de representar o filho segundo tais postulados freudianos. O inseto, dizem eles, caracteriza precisamente seu sentimento de falta de valor diante do pai. Como aqui estou interessado em insetos e não em insultos, descarto essa idiotice (NABOKOV, [1940] 2015, p. 308).

Da mesma forma, Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992), em *Kafka: por uma literatura menor* (1975), negam qualquer leitura da obra de Kafka pelo viés autoficcional. Segundo os autores, nem mesmo a *Carta ao pai* (1952) seria uma confissão kafkiana verdadeira, pois, para eles, o pai não era o monstro responsável pelos fracassos do

filho. Nesse sentido, os autores afirmam que o próprio Kafka tinha consciência de que não estava sendo realmente sincero ao escrever a *Carta*.

Kafka sabe perfeitamente que nada disso é verdade: sua inaptidão para o casamento, sua escritura, a atração de seu mundo desértico intenso possuem motivações perfeitamente positivas do ponto de vista da libido; não são reações derivadas de uma relação com o pai (DELEUZE; GUATTARI, [1975] 1977, p. 15).

Por conseguinte, em outro trecho da obra, os autores igualmente refutam a escrita kafkiana como forma de refúgio para seus tormentos existenciais, o que Deleuze e Guattari classificam de “desagradável” e “grotesco” sem deixar de defini-la como espaço rizomático do eu-Kafka e como linha de fuga:

(...) é tão desagradável, tão grotesco, opor a vida e a escritura em Kafka, supor que ele se refugia na literatura por carência, fraqueza, impotência diante da vida. Um rizoma, uma toca, sim, mas não uma torre de marfim. Uma linha de fuga, sim, mas de modo algum um refúgio (DELEUZE; GUATTARI, [1975] 1977, p. 62).

Do mesmo modo, os autores também rejeitam todas as leituras relacionadas com a lei, a religião e a culpabilidade, e ainda afirmam que não há metáforas nem críticas sociais nas obras kafkianas. Nessa perspectiva, esse polêmico texto suscita um questionamento interessante: Será mesmo que toda a fortuna crítica sobre Kafka está equivocada e somente Deleuze e Guattari são os únicos detentores da chave mestra interpretativa da obra kafkiana?

Nesse sentido, discordamos das análises realizadas por Nabokov, Deleuze e Guattari e, em contrapartida, propomos uma leitura autoficcional da obra-prima kafkiana baseada no percurso teórico que traçamos até o momento. Da mesma forma, ao considerar a síntese que mapeia as principais biografias sobre o autor, consideramos que a conturbada relação entre Kafka e seu pai foi o combustível que mobilizou e propiciou a escrita não apenas d’*A metamorfose*, mas de toda sua produção literária. O que propomos confirmar, no transcorrer deste capítulo, é justamente que a autoficção, em Kafka, funcionava como processo terapêutico e autoreflexivo, visando buscar encontrar a cura ou mesmo a superação de seus traumas.

3.2.1 Kafka e seus monstros

Primeiro monstro: o pai

José Amícola, para quem a autobiografia é uma forma de autotransfiguração, ao realizar um estudo sobre a obra autobiográfica de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), identifica nos textos do autor argentino uma fabulação em torno de suas origens, que o pesquisador chamará de “romance familiar”. Nesse sentido, Amícola analisa a figura paterna no processo de autotransfiguração e, recorrendo às teorias psicanalíticas propostas por Sigmund Freud (1856-1939) no que se refere ao “complexo de Édipo”, o pesquisador argumenta:

Para se adaptar a esta fantasia neurótica, um menino pode ir tão longe, até o ponto de acreditar que é filho bastardo, o que lhe permitiria, assim, amar e preservar a mãe, mas, ao mesmo tempo, fornecer à sua fábula de nascimento um nível inusitado, graças à intromissão de um pai superior na hierarquia social⁹³ (AMÍCOLA, 2007, p. 103).

Sendo assim, embora Kafka não alce o pai a uma categoria social superior, expressa a superioridade paterna de outras formas: por meio de um corpo sadio e robusto, e através de uma autoridade sem limites, tanto dentro da loja da família como no âmago do lar dos Kafka. Nessa perspectiva, interessa-nos, num primeiro momento, compreender de que forma Kafka ficcionaliza a presença esmagadora de Hermann, seu pai, em sua obra-prima.

Indiscutivelmente, a figura de Hermann Kafka é pintada por seu filho como sendo um homem colérico, irônico e de natureza bastante agressiva, uma espécie de monstro devorador, que amedrontou o frágil filho durante toda a vida. Nessa perspectiva, o pai de Gregor Samsa e Hermann Kafka possuem certa agressividade em comum. Na cena em que o gerente da firma dirige-se ao apartamento dos Samsa para descobrir o motivo pelo qual seu funcionário não compareceu ao trabalho, observamos uma diferença notável entre o chamamento da mãe de Gregor e o do seu pai.

A Sra. Samsa, conforme destaca o próprio narrador, chama ao filho com voz tenra e suave: “— Gregor — chamaram; era a mãe. — É um quarto para as sete. Você não queria

⁹³ Tradução livre. No original: Para adaptarse a esta fantasía neurótica, un niño puede ir tan lejos hasta creerse hijo bastardo, lo que le permitiría así amar y conservar a la madre, pero, al mismo tiempo, dotar a su fábula de nacimiento con un nivel inusitado gracias a la intromisión de un padre superior en la jerarquía social.

partir?” (KAFKA, [1915] 2018, p. 11). O emprego do verbo “querer” ao invés do verbo “dever”, que daria à frase um tom austero (Você não deveria partir?), concede ao discurso materno doçura e consideração para com o filho atrasado para o trabalho.

Por outro lado, o discurso paterno é incisivo e autoritário, como o de alguém que exige uma explicação irrevogável: “Gregor, Gregor — chamou. — O que está acontecendo? E depois de um intervalo curto advertiu outra vez, com voz mais profunda: — Gregor, Gregor!” (Idem). Nesse caso, o emprego do duplo vocativo “Gregor” separado por vírgulas confere intensidade e impaciência ao chamamento, conforme demonstra a sequência do discurso paterno, no qual o narrador afirma que o pai de Gregor chama-o mais duas vezes “depois de um intervalo curto” e, dessa vez, em tom de advertência e “com voz mais profunda”.

Da mesma forma, a agressividade de Hermann parece estar bem representada pela postura iracunda do Sr. Samsa. Bater à porta é um gesto geralmente realizado com os nós dos dedos, o que produz um som suave. Em contrapartida, quando uma pessoa colérica esmurra uma porta trancada, o faz de punhos fechados. Ao que tudo indica, é o que fica implícito na passagem em que o pai de Gregor vai certificar-se da razão pela qual o filho está atrasado para o trabalho e, mesmo assim, recusa-se a abrir a porta do quarto: “(...) e já o pai batia, fraco mas com o punho, numa porta lateral” (KAFKA, [1915] 2018, p. 11).

A postura agressiva do pai de Gregor, semelhante àquela que Kafka afirmava ter seu pai, culmina na primeira agressão física ao indefeso filho metamorfoseado. Quando Gregor consegue, enfim, abrir a porta do quarto e mostra-se inteiramente transformado num inseto monstruoso, provoca a fuga desesperada do gerente, que foge do apartamento dos Samsa, deixando para trás o chapéu, o sobretudo e a bengala. Nesse sentido, a fim de obrigar Gregor a se refugiar novamente dentro do quarto, o pai o enxota de posse da bengala deixada pelo gerente. Nessa perspectiva, Gregor tenta voltar para o quarto, mas fica preso na pequena fresta da porta. Nesse momento, ele é atingido por um golpe de bengala desferido pelo pai: “(...) quando o pai desferiu, por trás, um golpe agora de fato possante e liberador e ele voou, sangrando violentamente, bem para dentro do seu quarto. A porta foi fechada ainda com a bengala, depois houve por fim silêncio” (KAFKA, [1915] 2018, p. 31).

Ferido, desumanizado e desesperançoso, Gregor se assemelha ao homem do subsolo, de Fiódor Dostoiévski (1821-1881), a quem não restou mais nada além do chão frio como

única testemunha e única companhia de sua condição desumana. As luzes da rua iluminam o teto e o alto dos móveis, mas não alcançam onde Gregor se encontra, que é o subterrâneo, a sobrevida, o Tártaro do abandono e do esquecimento, conforme demonstra esse trecho da obra: “O brilho das lâmpadas elétricas da rua se refletia lívido, aqui e ali, sobre o teto e as partes mais altas dos móveis, mas embaixo, junto a Gregor, estava escuro” (KAFKA, [1915] 2018, p. 33).

Da mesma forma, chama-nos a atenção, o local onde ocorre o ferimento de Gregor, do lado esquerdo, parecendo fazer uma referência ao evento bíblico da crucificação de Cristo, no qual um soldado romano, para certificar-se se Jesus estava realmente morto na cruz, transpassa-lhe com uma lança o lado esquerdo, fazendo com que saia desse ferimento sangue e água: “Contudo, um dos soldados lhe furou o lado com uma lança, e logo saiu sangue e água” João (19:34).

Embora o único evangelho a relatar esse ato seja o evangelho de João, e ainda que o lado do corpo de Cristo ferido pela lança do soldado não seja explicitamente mencionado na *Bíblia*, estudos bíblicos confirmam ter sido o lado esquerdo, o mesmo lado em que Gregor é golpeado pelo pai: “Seu lado esquerdo parecia uma única e longa cicatriz, desagradavelmente esticada, e ele precisava literalmente mancar sobre duas fileiras de pernas” (KAFKA, [1915] 2018, p. 33).

O tom do comentário do narrador, embora sarcástico e irônico, típico da obra kafkiana, denota certa religiosidade ao afirmar ter sido “quase um milagre” após tamanha agressão sofrida, Gregor ter apenas uma das perninhas lesadas. Assim, sendo o substantivo “milagre” diretamente associado à religião e Cristo ser identificado como o Filho de Deus, operador de inúmeros atos milagrosos, consideramos que essa parte da novela de Kafka tem algumas semelhanças com o texto bíblico.

O período subsequente à metamorfose de Gregor é marcado por uma apatia no seio familiar. Os três integrantes humanos da casa recusam-se a comer e a beber. Procurando agradar ao pai, Grete, a irmã de Gregor, pergunta se o patriarca deseja que ela lhe traga uma cerveja. Com a insistência da moça, o pai profere, segundo o narrador, um “grande não”, mostra incontestável de sua soberania dentro daquela casa e ação decisiva e suficiente para

estabelecer o silêncio dos presentes à mesa: “(...) mas então o pai dizia finalmente um grande “não” e não se falava mais nisso” (KAFKA, [1915] 2018, p. 40).

Desse modo, Kafka procura demonstrar por meio das atitudes do Sr. Samsa como esse pai é austero, prepotente e soberano dentro daquela casa, semelhante à imagem que o autor procurou perpetuar em seus escritos íntimos de seu próprio pai, Hermann. Nesse sentido, o pai de Gregor é incapaz de um simples gesto de delicadeza, parecendo, inclusive, desprovido de bons sentimentos. Afinal de contas, quando chora na cena em que descobre a metamorfose do filho, não faz isso pensando na desgraça acometida sobre a infeliz prole, mas porque enxerga nessa horrenda transformação corporal o fim da sua fonte de renda e da possibilidade de saldar suas antigas dívidas.

Na tentativa de retirarem os móveis do quarto de Gregor com a finalidade de dar mais “liberdade” à pobre criatura confinada, Grete e sua mãe avistam a figura de Gregor, na parede do quarto, tentando salvar uma fotografia feminina numa moldura dourada. A visão horrenda do filho metamorfoseado em inseto faz com que a mãe de Gregor desmaie. Devido ao tumulto e aos gritos produzidos pelas duas mulheres, Gregor deixa seu quarto e refugia-se no quarto vizinho. Com a chegada do pai, em casa, Grete comunica-lhe que Gregor escapou do quarto. Quando se encontra com o filho na inofensiva condição de inseto, o pai ergue os pés, ameaçando esmagá-lo, conforme mostra o seguinte trecho d’*A metamorfose*: “(...) Gregor ficou espantado com o tamanho gigantesco das solas das suas botas [do pai]. Mas não ficou nisso, já sabia desde o primeiro dia da sua nova vida que, diante dele, o pai só considerava adequada a severidade extrema” (KAFKA, [1915] 2018, p. 57).

Nesse trecho, notamos que o qualificador “gigantesco” carrega em si a dimensão descomunal que Hermann representava ter para Kafka, sendo a comparação perfeita, entre Hermann e Kafka, a imagem de um homem esmagando com o pé um frágil inseto no chão. Também é digno de nota que o pai de Gregor, à semelhança de Hermann, é igualmente identificado como sendo um homem colérico, que sempre agia por meio de uma “severidade extrema”. É interessante também observarmos que essa mesma imagem do pai esmagando o filho como se fosse um inseto daninho aparece no início da confessional *Carta ao pai*, quando Kafka admite que sempre soubera que seria completamente aniquilado pela onipotente presença paterna.

Seja como for, éramos tão diferentes e nessa diferença tão perigosos um para o outro, que se alguém por acaso quisesse calcular antecipadamente como eu, a criança que se desenvolvia devagar, e você, o homem-feito, se comportariam um com o outro, poderia supor que você simplesmente me esmagaria sob os pés e que não sobraria nada de mim (KAFKA, [1952] 2019, p. 11).

Todavia, o esmagamento não ocorre literalmente com o pai opressor esmagando Gregor com as próprias botas, mas ocorre através do ferimento provocado por uma maçã arremessada pelo pai contra as costas do filho-inseto. A maneira encontrada pelo patriarca para afugentar o filho evadido pela segunda vez é por meio de um bombardeio de maçãs, como se fossem bombas lançadas por um avião em território inimigo:

Uma maçã atirada sem força raspou as costas de Gregor mas escorregou sem causar danos. Uma que logo se seguiu, pelo contrário, literalmente penetrou nas costas dele; Gregor quis continuar se arrastando, como se a dor surpreendente e inacreditável pudesse passar com a mudança de lugar; mas ele se sentia como se estivesse pregado no chão e esticou o corpo numa total confusão de todos os sentidos (KAFKA, [1915] 2018, p. 58).

A cena do ataque paterno ao filho em forma de inseto é construída, magistralmente, por Kafka como se fosse uma típica cena de guerra, onde o pai é o símbolo do exército vencedor e Gregor representa o inimigo a ser totalmente exterminado. O emprego do verbo “bombardear”, na frase “o pai tinha decidido bombardeá-lo”, corrobora com essa ideia bélica, na qual o filho tornou-se uma “coisa”, que necessitava ser eliminada pelo simples fato de ser fora do comum ou, em outras palavras, fora da “normalidade”. Do mesmo modo, antes do bombardeio de maçãs, o pai é categorizado como um imponente oficial do Exército, conforme demonstra o seguinte trecho, anterior ao ataque:

(...) ele estava muito ereto, vestido com um uniforme azul justo, de botões dourados, como usam os contínuos de instituições bancárias; sobre o colarinho alto e duro do casaco se desdobrava o forte queixo duplo; sob as sobancelhas cerradas os olhos escuros emitiam olhares vívidos e atentos: o cabelo branco, outrora desganhado, estava penteado com uma risca escrupulosamente exata e luzidia. Atirou o quepe – no qual estava gravado um monograma dourado, provavelmente de um banco (...) (KAFKA, [1915] 2018, p. 56).

Nesse sentido, tanto a postura ereta como o quepe remetem a uma postura militar. Embora o quepe não seja de uso exclusivo dos oficiais, ele é um distintivo de elevada hierarquia entre os soldados, ao passo que os subalternos usam bonés ou capacetes. Da mesma

forma, a utilização do qualificador “dourado”, tanto nos botões do uniforme como no monograma do quepe que o pai usava, conferem à figura paterna nobreza e seriedade.

Por outro lado, se na cena do bombardeio de maçãs o narrador categoriza o pai de Gregor como uma figura nobre e imponente, na parte final da novela, a intenção é removê-lo todo brilho de outrora, e tornar explícita sua decadência física, financeira e social:

(...) o uniforme, que desde o início não era novo, perdeu o asseio, apesar de todo o cuidado da mãe e da irmã; e frequentemente Gregor olhava durante serões inteiros para aquela roupa coberta de manchas e lustrosa nos seus botões dourados sempre polidos, com a qual o velho dormia de um jeito extremamente incômodo, mas apesar disso tranquilo (KAFKA, [1915] 2018, p. 61).

Essa é a descrição do declínio de um mito. O pai que outrora era praticamente um Zeus, agora é descrito quase como um andrajoso morador de rua: desleixado, sempre com a mesma roupa repleta de nódoas, sem jamais tirar aquele uniforme sujo e desgastado. Além disso, o emprego do adjetivo “velho” tem a real pretensão de marcar a decrepitude do Sr. Samsa.

É o mesmo que ocorre no conto “O veredicto” (1913), quando o pai é descrito como um idoso rabugento e desdentado. Certamente, é a vingança do oprimido sobre o seu opressor; é a revanche do mais fraco sobre o mais forte, e por que não a vingança ficcionalizada de Kafka sobre Hermann? Nesse contexto, ambas as alternativas são possíveis, mas acreditamos que o processo autoficcional se sobrepõe e, dessa maneira, o Sr. Samsa é uma versão do gigantesco Hermann Kafka.

Na parte final d’*A metamorfose*, depois de ter, literalmente, feito o serviço sujo e jogado fora o cadáver de Gregor, a faxineira também seria descartada, visto que não tinha mais serventia para a família Samsa. Nesse sentido, observamos o ressurgimento da figura paterna, reassumindo seu protagonismo dentro daquela casa, como se o terceiro e último capítulo da novela se chamasse “O retorno do Pai todo-poderoso”, cuja palavra final é lei soberana. É por meio dela que os três inquilinos são expulsos do apartamento dos Samsa e a faxineira será demitida, conforme podemos ler no seguinte trecho: “— Hoje à noite ela será despedida — disse o senhor Samsa, mas não obtive resposta nem da mulher, nem da filha, pois a faxineira parecia ter perturbado a tranquilidade que mal tinham reconquistado” (KAFKA, [1915] 2018, p. 83-84).

Nesse trecho, não podemos deixar de notar outra semelhança com uma passagem da *Carta ao pai*, na qual Hermann, assim como o Sr. Samsa, governava sua casa com a soberania de um grande rei: “Da sua poltrona você regia o mundo” (KAFKA, [1952] 2019, p. 15). Dessa forma, tanto Hermann como o Sr. Samsa tem a última palavra dentro de casa; eles são os soberanos implacáveis por meio dos quais giram todos os demais membros da família. Parece-nos, portanto, que tamanhas semelhanças entre Hermann Kafka e o Sr. Samsa são oportunas e intencionais.

Segundo monstro: o corpo

A metamorfose do caixeiro-viajante Gregor Samsa em um inseto monstruoso representa perfeitamente o pensamento de Giorgio Agamben (1942-) em relação à animalização do sujeito contemporâneo, na qual o filósofo italiano afirma que “a humanização integral do animal coincide com uma animalização integral do homem” (AGAMBEN, [2002] 2017, p. 122), visto que estudos recentes mostram o quanto os animais têm semelhanças com as pessoas (sentem, sofrem, vivem em comunidade, etc.).

Sendo assim, Gregor Samsa metamorfoseado é um ser híbrido, que comporta, concomitantemente num mesmo corpo, a humanização do animal e a animalização do humano. Desse modo, a humanização do animal é constatada por meio dos pensamentos e sentimentos de Gregor, e a animalização do humano se corporifica na consciência de um humano dentro de um corpo de inseto.

No verbete “Híbrido, hibridismo e hibridação”, Stelamaris Coser (2005:165) recorre ao *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2001:1526) para analisar o caráter negativo da primeira definição para o termo “híbrido”, que é definido como “animal geralmente estéril, formado pelo cruzamento de progenitores de espécies diferentes; bastardo”.

Da mesma forma, ao referenciar os trabalhos de Homi Bhabha (1949-) e Stuart Hall (1932-2014), que desmistifica “a ilusão de sujeitos, etnias, raças, locais e nações purificadas, unificadas e coesas” (HALL *apud* COSER, 2005, p. 172), a autora defende a ideia de hibridismo como uma forma de tradução cultural, na qual as novas identidades oriundas das

diásporas, assim como os judeus ao redor do mundo, conservam em si as “marcas da diáspora, da ‘hibridação’ e da *difference* em sua própria constituição” (Idem, ênfases do autor).

Assim como Julia Kristeva (1941-) criou o termo “intertextualidade” a partir do conceito de dialogismo proposto por Mikhail Bakhtin (1895-1975) em *A poética de Dostoiévski* (1963), Homi Bhabha também parte do pensamento bakhtiniano para formular sua definição de hibridismo, que para Bhabha também é denominado como “terceiro espaço” e “entre-lugar”. Nesse sentido, em *O local da cultura* (1998), o autor destaca que o terceiro espaço

é capaz de abrir o caminho à conceitualização de uma cultura internacional, baseada não no exotismo ou na diversidade de culturas, mas na inscrição do hibridismo da cultura. Para esse fim, deveríamos lembrar que é o “inter” – o fio cortante da tradução e da negociação, o *entre-lugar* – que carrega o fardo da significação da cultura (BHABHA *apud* COSER, 2005, p. 174, grifos do autor).

Nas linhas finais do verbete, Stelamaris Coser conclui que o híbrido está presente em tudo e em todos; todas as culturas e histórias são híbridas, assim como todas as pessoas têm em sua formação algum traço da rica miscigenação étnica global. Nessa perspectiva, a autora argumenta: “Híbridos não são os *outros*; híbridos somos todos nós, são todas as culturas e todas as histórias” (COSER, 2005, p. 186, grifo da autora).

Desse modo, não nos parece uma escolha aleatória o fato de Gregor Samsa metamorfoseado ser um animal híbrido, pois o próprio Kafka era um ser multifacetado: um judeu tcheco de língua alemã. Nesse sentido, o processo autoficcional é aqui utilizado para demarcar na hibridez do protagonista-inseto a hibridação de que o próprio autor tinha consciência de possuir.

Nesse mesmo sentido, Maria Esther Maciel em *Literatura e animalidade* (2016) percebe justamente no hibridismo de Gregor Samsa a condição ideal para o estabelecimento do absurdo kafkiano em *A metamorfose*.

Quando Gregor Samsa acorda em seu quarto e se vê transformado numa barata, ele passa, de repente, a viver a condição híbrida de humano e inseto, numa perspectiva paradoxal, já que se torna inseto, mas não deixa de se manter humano. E é essa situação absurda que torna tudo um grande pesadelo. É também ela que revela a dimensão animal do humano (MACIEL, 2016, p. 18-19).

Nesse sentido, mesmo após a metamorfose corporal, Gregor mantém intacta sua capacidade intelectual. Desse modo, ele ainda está de posse da memória, dos pensamentos e sentimentos humanos de outrora. Em outras palavras, tornou-se um ser híbrido, metade humano e metade inseto, da mesma maneira como Kafka se sentia sendo um judeu tcheco de língua alemã; um ser fragmentado, bipartido e multifacetado.

Da mesma forma, consideramos que a aversão que Kafka sentia em relação ao próprio corpo pode estar sendo ficcionalizada na aparência grotesca e no corpo repugnante desse inseto, também híbrido, no qual Gregor Samsa se transformara. Há, no texto, diversas referências às “perninhas” do inseto protagonista, e conforme vimos nas biografias oficiais do autor, Kafka tinha horror a suas pernas por considerá-las finas e grandes demais em relação ao resto do corpo. Também parece haver alguma semelhança entre a magreza de Kafka, algo que ele simplesmente detestava, e o estágio final do corpo de Gregor, totalmente consumido pela inanição dos últimos dias de vida, morrendo com o corpo bem definhado e achatado.

Também podemos notar que esse inseto é limitado do mesmo modo como Kafka sentia ter muitas limitações. Esse inseto não voa e isso é um aspecto muito interessante, visto que as asas estão intrinsecamente ligadas à liberdade, algo que Kafka não sentia realmente possuir. Afinal, Kafka era um homem preso ao corpo que abominava, preso ao lar paterno como a eterna criança dependente e incapaz para a vida prática, preso à insegurança de ser capaz de se tornar pai de família ou escritor, preso à cidade de Praga que ele não suportava, a uma língua e cultura que não eram suas e, finalmente, preso às suas próprias convicções judaicas, das quais tinha plena consciência de ser deficiente para se tornar o tão almejado judeu autêntico.

Por sua vez, é relevante também refletirmos até que ponto o corpo, mera couraça protetora, merece cada vez mais importância em nossa sociedade e em nossas próprias vidas. Preza-se tanto por um corpo esteticamente perfeito, quando a essência humana (memória, sentidos, inteligência, sentimentos, etc.) concentra-se unicamente no elemento corporal mais recôndito: o cérebro. Nesse caso, um bom exemplo é o do genial físico britânico Stephen Hawking (1942-2018): um gênio aprisionado num corpo completamente paralisado. Entretanto, o corpo imóvel nunca foi empecilho para que Hawking continuasse as suas pesquisas e teorias científicas. Afinal de contas, a essência de Stephen Hawking estava

perfeitamente inalterada em seu interior, assim como ocorre com o protagonista Gregor Samsa em *A metamorfose*: o corpo é de inseto, mas a mente é notadamente humana.

Terceiro monstro: o judeu errante

Kafka era capaz de se enxergar como um verme, um inseto daninho porque sabia que estava longe de ser o judeu autêntico que sempre desejou ser. Sentia-se incompleto, um judeu sem fé, mas que necessitava dela para suportar a agonia que era viver diariamente sendo como ele era. Confuso, perdido dentro de si mesmo, procurando respostas quando, na realidade, ele era uma incógnita viva. Assim sendo, ser uma barata ou um besouro, um rato ou um cão era como ele se via.

Nessa perspectiva, Kafka se afligia por não ser o judeu autêntico que ele tanto mencionava em cartas e diários, e sempre procurou se tornar. Por outro lado, mesmo realizando diversas tentativas de ressuscitar sua identidade judaica sepultada em sua lápide de judeu assimilado, Kafka tinha convicção de que era um judeu errante; aquele que vive no não-lugar, que tem consciência do não pertencimento a nenhuma língua, pátria, cultura ou nacionalidade. O judeu errante é alguém desterritorializado e em busca constante por uma pátria, pois o território que ocupa sempre lhe pareceu estrangeiro. Assim era como Kafka se sentia vivendo em Praga: um estranho em terra estranha.

Nesse sentido, Marc Augé (1935-) define os não-lugares como os espaços nos quais os sujeitos perdem toda e qualquer forma de identificação, tais como um hotel, uma estrada, um banco, um supermercado, entre outros locais de grande circulação humana e nenhum vínculo emocional. Diferentemente dos lugares, os não-lugares não despertam nenhum laço afetivo nos sujeitos, que estão apenas de passagem por esses espaços. Esse parece ser o sentimento do judeu Kafka em relação a Praga, como se sua cidade natal verdadeiramente não fizesse parte de sua identidade judaica. Em outras palavras, Praga era um não-lugar para Kafka; uma boa cidade para ser visitada, mas não um lugar para se viver a vida inteira, por isso, o autor sempre alimentou o firme desejo de mudar-se para a Palestina, que seria, na sua concepção, o seu verdadeiro lugar.

Segundo Marc Augé, em oposição aos lugares, os não-lugares não podem ser definidos como espaços identitários, relacionais ou históricos. Nessa perspectiva, lugar e não-lugar são antagônicos, de forma que o lugar “nunca é completamente apagado” e o não-lugar “nunca se realiza totalmente” (Cf. Augé). O autor ainda compara os não-lugares a palimpsestos, nos quais estaria inscrito “o jogo embaralhado da identidade e da relação”. Desse modo, Augé afirma:

Os não-lugares, contudo, são a medida da época; medida quantificável e que se poderia tomar somando, mediante algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados “meios de transporte” (aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de lazer, e as grandes superfícies da distribuição, a meada complexa, enfim, redes a cabo ou sem fio, que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo (AUGÉ, 1994, p. 74, grifos do autor).

Para Enrique Mandelbaum, autor de *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível* (2003), o fato de Kafka viver em Praga, uma cidade tcheca, falando e escrevendo em alemão e ainda ser judeu fazia com que ele se sentisse só em meio a uma grande multidão, visto que o autor representava a pequena minoria em relação à população praguense da época. Nesse aspecto, esse sentimento de estranheza e solidão ganha corpo em sua ficção, de forma que sua condição judaica, em meio a uma sociedade predominantemente católica, representava não somente sua angústia de judeu perdido no mundo como também a alienação do sujeito moderno.

Do desenraizamento pessoal de Kafka em relação ao seu judaísmo que, para ele, tanto dói, e que ele registra, em seus escritos, como verdade sobre si, irradia-se uma poderosa rede de imagens, emerge um discurso eficiente para falar da alienação em geral a que os homens estão sujeitos na modernidade. Kafka é um bom exemplo de que, dando-se conta do particular, pode-se chegar ao universal (MANDELBAUM, 2003, p. 128).

Mandelbaum aponta ainda que a preocupação de Kafka com sua identidade judaica incompleta e desfigurada é marcada pelo sentimento da falta de chão, de ar e de mandamento, o que tornava o autor apartado do mundo circundante que, por conseguinte, refletia essa imagem apartada de si em seus personagens.

(...) enquanto todos ao seu redor se agitam, resignificando chão, ar e mandamento, Kafka mantém-se quieto em seu canto, abrindo as janelas de si por onde deixa sair a

representação do negativo de seu tempo, na espera de que, assim atuando, uma mensagem se realize (MANDELBAUM, 2003, p. 134).

Nessa perspectiva, é evidente o engajamento de Kafka em relação à questão judaica, denunciando, por meio da ficção, as atribulações de um povo em busca não apenas de uma pátria, mas da real essência de si mesmo, enquanto vagam dispersos pelo globo, sob os olhares dos indiferentes e dos opressores. Sendo assim, já na época de Kafka e bem mais na contemporaneidade, o povo judeu, do mesmo modo que os negros, os homossexuais e as mulheres, ainda sofrem com o preconceito, a perseguição e a violência de uma sociedade na qual a maioria dominante procura oprimir/destituir todos aqueles que diferem da homogeneidade predominante.

No romance autobiográfico *Baratas* (2006), Scholastique Mukasonga retrata o grande genocídio de Ruanda, ocorrido em 1994, e no qual sua família inteira foi dizimada. Ao todo, mais de 800 mil pessoas, entre homens, mulheres e crianças, foram mortas por pertencerem a uma minoria étnica. Nesse contexto, a maioria da população ruandesa, os hutus, rebelaram-se e exterminaram a minoria local, os tutsis, dentre os quais a família da autora fazia parte.

Numa convivência diária conflituosa, marcada pela opressão e humilhação constantes, os tutsis foram denominados de “inyenzis” (baratas), com a clara intenção de projetar que ocorreria com aquela pequena parcela da população local o mesmo que ocorre com esses insetos indesejáveis e repulsivos, ou seja, o extermínio. Nas palavras de Mukasonga, o genocídio era iminente e irrevogável: “Eles nos chamavam de *inyenzis*, as baratas. A partir de então, em Nyamata, seríamos todos baratas. Eu era uma *inyenzi*” (MUKASONGA, [2006] 2018, p. 47, grifos da autora).

Desse modo, parece-nos que Kafka também utiliza a figura do inseto repulsivo, no qual o caixeiro-viajante Gregor Samsa se transformara, como uma forma de representação do povo judeu na Praga de seu tempo, visto que o próprio autor chegou a presenciar manifestações, agressões e depredações contra judeus e seus estabelecimentos comerciais, dando uma pequena mostra do terror que se abateria contra o povo judeu num inclemente futuro próximo.

Da mesma forma, o narrador-personagem Guedali, de *O centauro no jardim* (2004) é a metáfora perfeita para o judeu enquanto mescla de duas culturas heterogêneas (a judaica e a do país em que este judeu está inserido). No brilhante romance de Moacyr Scliar (1937-2011), o nascimento do quarto filho de Leão Tartakovsky e dona Rosa, imigrantes judeus russos no interior do Rio Grande do Sul, provoca o espanto de toda a família. A criança nasce centauro (metade homem e metade cavalo), simbolizando perfeitamente a hibridez da condição judaica.

Por outro lado, essa hibridação, ao invés de se caracterizar como um aspecto negativo é precisamente parte integrante de sua identidade híbrida. Nesse sentido, após ter realizado um procedimento cirúrgico, no Marrocos, para livrar-se de sua metade equina, Guedali percebe, anos mais tarde, que perdera parte de sua essência, e resolve, ao final, realizar uma nova cirurgia para retomar a sua antiga constituição híbrida.

Nesse sentido, Scliar demonstra que, embora seja importante cada judeu buscar e preservar sua identidade judaica, esta nunca será homogênea, pois será o produto da cultura judaica somada à cultura do país em que esse judeu está inserido. Nessa perspectiva, Kafka, que tanto se perturbou por não ter-se tornado um judeu “autêntico”, não percebera que a autenticidade judaica reside justamente em sua condição híbrida⁹⁴.

No segundo capítulo de *Kafka: poète de la honte* (2013), intitulado “Le complexe obscure du judaïsme”, Saul Friedländer (1932-) enfatiza a preocupação de Kafka em tonar-se um judeu autêntico, principalmente após o autor ter feito amizade com a companhia de atores do teatro ídiche. Nesse contexto, Friedländer argumenta que Kafka ressentia-se pelo fato da geração de seu pai, Hermann, não ter legado aos filhos o exemplo de uma tradição judaica consistente, visto que a geração de seu pai, por exemplo, estava mais disposta a conservar a nova vida assimilada do que em resgatar uma tradição adormecida no passado: “(...) enquanto o filho acolhia, de bom grado, a um judaísmo mais vivaz, o pai pretendia preservar, a todo custo, os benefícios da assimilação⁹⁵” (FRIEDLÄNDER, 2013, p. 59).

Segundo Friedländer, a tomada de consciência do antissemitismo reinante em Praga, a partir de 1911, conduziu Kafka ao que o autor denomina de “sionismo cultural” que se

⁹⁴ Consideramos que não apenas os judeus, mas também muitos outros povos, que vivem em países estrangeiros, conservam consigo a junção de duas ou mais culturas.

⁹⁵ Tradução livre. No original: (...) tandis que le fils faisait bon accueil à un judaïsme plus vivace, le père entendait préserver à tout prix les acquis de l'assimilation.

opunha ao sionismo de Theodor Herzl (1860-1904), por exemplo, cujos objetivos eram notadamente políticos. Nesse sentido, o sionismo cultural de Kafka

defendia o fortalecimento da consciência da língua e da cultura hebraicas, vendo-as como o passo decisivo que levaria à edificação de um “centro espiritual” na Palestina, que se supunha constituir uma fonte de inspiração e de unidade para a Diáspora⁹⁶ (FRIEDLÄNDER, 2013, p. 72, ênfase do autor).

Por outro lado, Régine Robin (1939-), ao questionar quem seria Gregor Samsa metamorfoseado em inseto, afirma que “ele representa o paradigma de todos os excluídos, os banidos, os rejeitados, aqueles que não se pode aceitar, uma alteridade que não se pode olhar em face, tal qual Medusa⁹⁷” (ROBIN, 1989, p. 15-16). Nessa perspectiva, a autora elenca diversas possibilidades de representação, nas quais o inseto poderia ser uma alegoria para os artistas, os escritores, os homossexuais, as doenças, os estrangeiros, e, por conseguinte, os judeus, segundo ela “párias por excelência”.

Será ele o judeu, esse pária por excelência? Será o artista, o escritor cuja sensibilidade não consegue estar de acordo com as mesquinhas familiares da vida cotidiana? Será ele o homossexual que se ignora, mas que reprime sua própria rejeição por uma sociedade intolerante e que acaba por interiorizar essa rejeição sentindo-se culpado? Será ele a doença, que causa medo, nos conduzindo à nossa morte, nos lembrando que há morte? Será ele tão somente o estrangeiro, o outro em nós e fora de nós, contendo o que está em jogo na alteridade e na inquietante estranheza? Gregor é tudo isso de uma só vez ou apenas uma dessas acepções, ou literalmente a barata que vai morrer e acabar na lixeira⁹⁸ (ROBIN, 1989, p. 16).

A multiplicidade de interpretações que a obra de Kafka suscita é o que Robin denomina de “brancos do texto”, o espaço lacunar deixado pelo gênio kafkiano justamente para que o leitor o preencha com a sua leitura. Dessa forma, conforme magistralmente Robin demonstrou acima, no caso do inseto resultante da metamorfose de Gregor Samsa, todo texto

⁹⁶ Tradução livre. No original: (...) prônait le renforcement de la connaissance de la langue et de la culture hébraïques, y voyant le pas décisif qui mènerait à l'édification d'un "centre spirituel" en Palestine, supposé constituer une source d'inspiration et d'unité pour la Diaspora.

⁹⁷ Tradução livre. No original: Il represente le paradigme de tous les exclus, les bannis, les rejetés, ceux que l'on ne peut accepter, une altérité qu'on ne peut regarder en face, telle la Méduse.

⁹⁸ Tradução livre. No original: Est-il le juif, ce paria par excellence? Est-il l'artiste, l'écrivain dont la sensibilité ne peut s'accorder aux mesquineries familiales de la vie quotidienne? Est-il l'homosexuel qui s'ignore mais qui refoule son propre rejet par une société intolerante et qui finit par interioriser ce rejet en culpabilisant? Est-il le malade, celui qui fait peur, nous renvoyant à notre mort, nous rappelant qu'il y a de la mort? Est-il tout simplement l'étranger, l'autre en nous et en dehors de nous, figurant ce qui se joue dans l'altérité et l'inquiétante étrangeté? Grégoire est tout cela à la fois ou une seule de ces acceptions, ou littéralement le cafard qui va mourir et finir dans la poubelle.

kafkiano não apresenta uma única interpretação válida; diversas leituras diferentes são possíveis. Nessa perspectiva, admitindo que todas as interpretações apontadas por Robin são possíveis nesse contexto e que nenhuma interpretação anula completamente a outra, admitimos, porém, que consideramos a leitura do inseto como representação do judeu a mais provável, visto que o tema da condição judaica era uma preocupação constante na mente do autor e que seus tormentos invariavelmente ganhavam corpo e alma em seus textos.

Para Robin, o judaísmo de Kafka passa, necessariamente, pela língua materna. Embora o autor vivesse imerso numa Praga repleta de idiomas à feição de uma Babel moderna, ele tinha plena consciência do papel da língua na constituição de sua identidade judaica. Por essa razão, Kafka pedirá a Milena Jesenská que lhe escreva em tcheco, sua língua materna e, no final da vida, estudará hebraico numa tentativa de aproximação mística com a língua original do povo judeu.

No entanto, o alemão, sua segunda língua, sempre se fez predominante em sua vida, tanto no Instituto de Seguros como em sua literatura. Afinal de contas, se Kafka não dominasse a língua cultural de Praga, à época, não conseguiria ter a mínima chance de sobreviver na Babel tcheca. É justamente por transitar nesse ambiente conflituoso de diversas línguas que Robin irá considerá-lo “o escritor do impossível”:

Kafka é este escritor do impossível que diz amar o tcheco, que ele conhece mas não domina verdadeiramente, que finge detestar o alemão, que, contudo, é sua única língua de cultura, sua língua de escritor, que fantasia sobre o iídiche enquanto ele próprio está dividido, e que aprende com ímpeto o hebraico em vista de um eventual “retorno”. Sionista sem o ser, iídichista sem o saber, grande escritor alemão sem ter consciência disso, Kafka é sempre deslocado, nunca onde se espera, ao lado, fora ou além⁹⁹ (ROBIN, 1989, p. 54-55, ênfase da autora).

É precisamente por ser um autor tcheco que escreve em alemão que Deleuze e Guattari chamarão sua obra literária de “uma literatura menor”. Para os autores, é bastante comum que escritores estrangeiros que moram em outros países escrevam seus livros na língua oficial do país onde estão radicados. Nesse sentido, o termo “menor” não está relacionado com a falta de qualidade literária, mas com uma fuga à língua materna. A título de exemplo, se um escritor

⁹⁹ Tradução livre. No original: Kafka est cet écrivain de l'impossible qui dit aimer le tchèque, qu'il connaît mais ne maîtrise pas vraiment, qui prétend détester l'allemand, alors que c'est sa seule langue de culture, sa langue d'écrivain, qui fantasme sur le yiddish alors qu'il en est coupé, et qui apprend avec acharnement l'hébreu en vue d'un éventuel “retour”. Sioniste sans l'être, yiddishiste sans le savoir, grand écrivain allemand à son insu, Kafka est toujours déplacé, jamais où on l'attend, à côté, en dehors ou au-delà.

brasileiro, radicado na França, escreve seus livros em língua francesa, na concepção de Deleuze e Guattari estará realizando uma literatura menor, o mesmo que Kafka praticou ao não escrever suas obras em tcheco.

A escritora Régine Robin, assim como Kafka, utiliza-se da autoficção como uma forma de reconstrução de sua cultura e identidade judaicas. Em sua tese de Doutorado¹⁰⁰, a professora Kelley Baptista Duarte, ao estudar o processo autoficcional na obra da escritora francesa, demonstra que Robin sobreviveu ao trauma da Shoah por meio da autoficção. Nesse sentido, a professora afirma:

A capacidade de tecer, tramar a própria história só é possível no distanciamento que há no olhar do escritor sobre sua obra e seus personagens, ou ainda na mobilidade de uma escrita autoficcional que ajuda na reconstrução, na junção dos pedaços, dos fragmentos da memória e da identidade colados pela ficção (DUARTE, 2010, p. 111).

Desse modo, consideramos que o mesmo ocorre com Franz Kafka. Somente a autoficção seria capaz de fazê-lo lidar com os monstros que povoavam sua mente perturbada e ainda dar testemunho de sua fragmentada condição judaica. São também referência dessa tentativa constante de ressuscitar sua identidade judaica adormecida, dois contos bastante significativos sobre o tema do judaísmo em Kafka: “Pequena fábula” e “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos”.

Modesto Carone (1937-2019), no posfácio da edição de *Um artista da fome/A construção* (2017), intitulado “Histórias de um mestre no fim da vida”, enuncia não ser nenhum exagero ou paradoxo imaginarmos o conto “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos” como uma alegoria para o povo judeu, e o sofrimento do povo dos camundongos como sendo uma profecia kafkiana para os horrores do nazismo, que já acenava no horizonte: “(...) não é excesso de imaginação achar que as ansiedades do povo dos camundongos espelhem as angústias do escritor nos tempos da ascensão do nazismo¹⁰¹” (CARONE, 2017, p. 112).

¹⁰⁰ DUARTE, Kelley Baptista. *A escrita autoficcional de Régine Robin: mobilidades e desvios no registro da memória*. Tese defendida em 2010, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, sob orientação da Professora Doutora Zilá Bernd.

¹⁰¹ CARONE, Modesto. Histórias de um mestre no fim da vida. In: KAFKA, Franz. *Um artista da fome/A construção*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Percebemos, portanto, que Kafka tinha plena consciência de que o seu povo, o povo judeu, era um povo cercado de inimigos, e que a máquina de extermínio nazista¹⁰² estava quase pronta para sua inclemente missão. Sendo assim, representar alegoricamente o povo judeu como ratos ou como um inseto repugnante, como no caso de Gregor Samsa, é uma forma extremamente eficaz de impactar o leitor, pois tanto ratos como insetos estão, irrevogavelmente, condenados à morte pelo simples ato de existirem. Assim também são os judeus; pelo simples fato de serem judeus serão aniquilados pelo ódio antissemita e intolerante dos nazistas e seus aliados.

3.2.2 Kafka e a autoficção

Se alguns críticos literários negam existir autoficção em Kafka, outros pesquisadores e estudiosos da obra do autor são de opinião contrária. Marcelo Backes (1973-), tradutor e estudioso da obra kafkiana, afirma no prefácio de *A metamorfose/O veredicto* (2012), que a matéria ficcional de Kafka é sua própria vida:

O que Kafka escreve é ele mesmo, o ser em si. Sua literatura é seu “eu” feito letra; seu estilo é marcante, embora uma de suas maiores características seja a impessoalidade. É como se o autor necessitasse da muleta do estilo – em seu aspecto substantivo – para fazer brotar seu eu, sua individualidade¹⁰³ (BACKES, 2012, p. 9, ênfase do autor).

Para Ernst Pawel, “o terror, a tortura, a paixão e o lampejo de esperança que Milena inspirou [em Kafka] iriam fundir-se” na composição de *O castelo* (1926), comprovando nosso pressuposto de que a vida inspirava a atividade literária do autor como uma forma de purgação de suas emoções conflitantes e encapsuladas. Nesse sentido, o motivo pelo qual Kafka relutava em publicar seus textos ficcionais não tinha relação no temor de não terem essas produções real valor literário, mas, sim, serem elas a manifestação transcrita e evidente de seu próprio eu, de modo que sentisse vergonha deles como tinha de seu corpo, em razão de algum leitor mais atento vislumbrar em algum personagem o próprio Franz Kafka, deixando o escritor completamente nu diante de sua própria criação.

¹⁰² Referência à máquina executora de sentenças na novela *Na colônia penal* (1919), de Franz Kafka.

¹⁰³ BACKES, Marcelo. Prefácio. In: KAFKA, Franz. *A metamorfose/O veredicto*. Tradução, organização, prefácio e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2012.

Da mesma forma, segundo o estudioso e pesquisador alemão Hans Mayer (1907-2001), “um conhecimento mais profundo de sua biografia será sem dúvida de grande auxílio, pois Kafka tentou sempre moldar nas alegorias suas experiências cotidianas e profissionais¹⁰⁴”. Nessa perspectiva, o próprio biógrafo de Kafka, Danilo Nunes, afirma de forma categórica: “Cada trabalho de Kafka é, portanto, resultado de motivações próximas e remotas, experiências vividas na realidade ou em seu universo interior, numa tentativa sempre renovada de melhor se conhecer, a fim de relacionar-se com o mundo” (NUNES, 1974, p. 388).

Por sua vez, Enrique Mandelbaum, em *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível* (2003), também reconhece que o autor, ao se ficcionalizar, torna-se a própria matéria-prima de sua ficção: “(...) uma das poucas certezas que o conjunto de suas obras nos oferece é a de que Kafka fazia de si próprio a sua matéria” (MANDELBAUM, 2003, p. 125). Régine Robin defende a opinião de que Kafka não escrevia para consolidar uma carreira literária, mas, sim, para encontrar “uma razão para viver ou para colocar em palavras sua vida interior¹⁰⁵” (ROBIN, 1989, p. 14).

No ensaio “O outro processo: cartas de Kafka a Felice” (1969), Elias Canetti (1905-1994) refere-se ao quarto como um refúgio para Kafka, o que nos parece que também ocorre com o protagonista d’*A metamorfose*, Gregor Samsa: “Seu quarto transforma-se em refúgio. Converte-se num corpo externo, que poderíamos chamar pré-corpo” (CANETTI, [1969] 2011, p. 73). Essa parece ser a única alternativa para Gregor. Da mesma forma que Kafka, o seu criador, a criatura Gregor também apresenta insatisfação em relação ao próprio corpo. Seja por complexo, no caso de Kafka, seja por estranheza e monstruosidade, no caso de Gregor Samsa, o quarto se torna o pré-corpo de ambos; o universo particular onde tanto Gregor como Kafka estão a salvo do julgamento cruel do mundo circundante.

Nessa perspectiva, evidenciamos, ao longo dessa pesquisa, diversas ressonâncias (auto)biográficas de Franz Kafka impressas em suas obras literárias, tanto em *A metamorfose* como em outras ficções do autor que aqui referenciadas, mesmo que superficialmente,

¹⁰⁴ MAYER, Hans. La dernière volonté de l'écrivain. In: *Les critiques de notre temps*, p. 44 apud NUNES, 1974, p. 388.

¹⁰⁵ Tradução livre. No original: [Il écrit pour tenter désespérement de trouver] “une raison de vivre ou pour mettre en mots sa vie intérieure”.

corroboram nossas investigações. Curiosamente, o bisavô de Kafka chamava-se Josef Kafka, o mesmo nome do protagonista de *O castelo* (1926), Josef K.

Do mesmo modo, o avô paterno de Kafka, Jakob, pai de Hermann, era açougueiro, o que nos remete para a intrigante imagem do entregador de carne, subindo as escadas do prédio da família Samsa ao final d'*A metamorfose*. Semelhantemente, o bisavô materno de Kafka tinha um grande negócio de tecidos e seu avô materno, o pai de sua mãe Julie, também era um comerciante de tecidos. O próprio Hermann, após casar-se com Julie, abre uma loja de linhos, tecidos e acessórios de moda. Coincidentemente ou não, o protagonista d'*A metamorfose*, Gregor Samsa, é um caixeiro-viajante de uma fábrica de tecidos.

Outro aspecto que nos chama a atenção é a escolha do instrumento musical tocado por Grete, irmã de Gregor, em *A metamorfose*. É justamente o violino, instrumento que deixou Kafka traumatizado. Em uma de suas cartas a Felice Bauer, o autor relata seu trauma em razão de seu professor de música forçá-lo a aprender a tocar o referido instrumento, o que parece que Kafka também ficcionalizou em sua obra-prima.

Meu professor de violino, desesperado com minha falta de memória musical, preferia me fazer pular por cima das batutas que ele segurava, e meus progressos em música consistiam em ele levantar a batuta um pouco mais alto a cada aula (KAFKA *apud* LEMAIRE, 2006, p. 29).

Da mesma forma, em 1922, em carta endereçada ao amigo Robert Klopstock (1899-1972), Kafka afirma projetar na escrita todos os seus tormentos, ou seja, há a projeção da vida na literatura: “(...) trêmulo de medo, projeto a escrita de todas as perturbações, e não só a escrita, mas a solidão que faz parte dela¹⁰⁶”. Sendo assim, na parte final da *Carta ao pai* (1952), Kafka concede voz a Hermann e, através do hipotético discurso paterno, o autor expressa como se sentia na casa dos pais, isto é, como o verdadeiro parasita da família:

Admito que lutamos um com o outro, mas há dois tipos de luta: o combate cavalheiresco, em que se medem as forças de contendores independentes e cada qual responde por si, perde por si e ganha por si. E a luta do inseto daninho, que não só pica, mas também suga simultaneamente o sangue para conservar a vida. Este é o verdadeiro soldado profissional, e você [Kafka] é isso (KAFKA, [1952] 2019, p. 72).

¹⁰⁶ KAFKA, Franz. *Letters to friends, family and editors*. (Org.) BROD, Max. Tradução inglesa de Richard e Clara Winston. Nova York: Schocken Books, 1977, p. 323 *apud* BEGLEY, 2007, p. 51.

É exatamente isso o que ocorre com o infausto personagem Gregor Samsa. A metamorfose corporal faz com que ele se transforme, da noite para o dia, de provedor da casa para a incômoda condição de inseto parasitário ou, em outras palavras, o parasita da família. Sendo assim, é evidente que para Kafka, vida e obra são indissociáveis, considerando-se que uma é o reflexo da outra numa flagrante e sedutora relação especular.

Nesse sentido, a ficção de Franz Kafka é praticamente uma extensão de seu diário íntimo, acrescido de generosas doses de metáforas e alegorias. Dessa forma, a literatura kafkiana, sendo ela autoficcional e apresentando aspectos autobiográficos e confessionais, consegue magistralmente estabelecer a junção entre fantasia e realidade, originando, assim, uma ficção de extrema qualidade literária.

3.3 Autoficção como processo terapêutico

Embora alguns pesquisadores neguem a relação entre a escrita autoficcional e a psicanálise, consideramos que a autoficção pode ser entendida como uma forma de terapia. Através da escrita autoficcional, o autor tem a possibilidade de exercer um jogo duplo, no papel de paciente e de analista, simultaneamente, e, por meio desse processo terapêutico, melhor compreender os meandros de sua personalidade.

Nessa perspectiva, Simon Harel, Alexandre Jacques e Stéphanie St-Amant organizaram *Le cabinet d'autofictions* (2000), cujo título sugestivo [O consultório de autoficções] oferece a noção da escrita autoficcional como o local de uma autoanálise a ser realizada pelo autor e seu duplo (analista e analisado). Nesse mesmo sentido, os autores também consideram a autoficção um gênero híbrido, no qual coexistem “o eu e a alteridade, e o inconsciente e a enunciação afirmativa do eu”.

Sendo assim, Simon Harel (1957-), no ensaio “Le fauteuil d’écoute” [O divã de escuta], afirma que “a autoficção é, talvez, uma forma pós-moderna que modifica a postura narrativa do sujeito analista e renova os parâmetros de sua enunciação¹⁰⁷” (HAREL, 2000, p. 24). Desse modo, Harel cita o exemplo do pai da autoficção, Serge Doubrovsky (1928-2017),

¹⁰⁷ Tradução livre. No original: (...) l’autofiction est peut-être une forme postmoderne qui modifie la posture narrative du sujet analyste et renouvelle les paramètres de son enonciation.

que embora conteste “a onipotência factual do discurso autobiográfico” em detrimento de um atestado de ficcionalidade, contraria sua própria teoria ao escrever o romance *Fils* (1977).

Segundo Simon Harel, Doubrovsky procura com a escrita de *Fils* superar suas decepções amorosas, relatadas ao longo do romance. Ao contar suas experiências traumáticas na vida sentimental, Doubrovsky estaria consciente ou inconscientemente, tentando a cura de suas frustrações pessoais por meio da autoanálise. Nesse sentido, Harel afirma que o autor de *Fils* adota um ponto de vista radical, e acrescenta: “Somente o escritor, porque ele pode inventar sua vida a partir de uma ficcionalidade plenamente consentida, é capaz de testemunhar a experiência analítica¹⁰⁸” (HAREL, 2000, p. 26).

Por outro lado, considerar um autor de autoficção um psicanalista tem algumas implicações negativas. Segundo Harel, o psicanalista, cuja “análise se dá a ler como pretexto à investigação teórico-clínica”, estaria “condenado à impostura”, visto que a confidencialidade é norma da prática psicanalítica.

Conforme dito anteriormente, muitos teóricos negam a função terapêutica e curativa da autoficção e, entre esses pesquisadores encontra-se Jean Guillaumin (1923-2017), que, ao refutar a dimensão terapêutica e curativa da autoficção, concede-lhe o que denomina de “dimensão narcísica”, na qual o processo criativo perderia muito da criação artístico-literária em detrimento da inclusão de experiências vividas pelo autor no texto ficcional.

Em contrapartida, Simon Harel, ao longo do ensaio, prossegue analisando a obra de Doubrovsky e defendendo a autoficção como processo terapêutico. Para Harel, o processo psicanalítico se realiza plenamente por meio da autoficção. Não descartando a noção transnarcísica do dispositivo autoficcional, Harel observa nos jogos narrativos dessa escrita da cura um processo autotransferencial, e acrescenta:

A escrita de autoficções pretende ser um testemunho de si para si. Deveríamos, então, falar de autotestemunho a fim de qualificar esse nascimento pela escrita, essa simulação de nascimento que adere a um romance familiar onde o analista (aqui Serge Doubrovsky) encarna, ao mesmo tempo, as figuras do narrador e do narratário¹⁰⁹ (HAREL, 2000, p. 29).

¹⁰⁸ Tradução livre. No original: Seul l'écrivain, parce qu'il peut inventer sa vie à partir d'une fictivité pleinement consentie, est en mesure de témoigner de l'expérience analytique.

¹⁰⁹ Tradução livre. No original: L'écriture d'autofictions se veut un témoignage de soi à soi. Il faudrait alors parler d'auto-témoignage afin de qualifier cette naissance par l'écriture, cette simulations de naissance qui

Com relação ao ato de escrita, Harel admite a existência de uma ficcionalização da narrativa da cura e sua contestação, na qual ocorre uma “reavaliação das esferas pública e privada, colocando em jogo noções de confidencialidade e de segredo¹¹⁰” (HAREL, 2000, p. 30). Na relação autor-narrador-personagem ocorre a grande singularidade da atividade analítica, isto é, a transcrição da voz do inconsciente. É por meio da escrita autoficcional como processo terapêutico que o autor entrará em contato direto com seu inconsciente e, portanto, terá melhores condições de obter um autoconhecimento eficaz e de efetuar uma subsequente autoanálise mais precisa.

Quando analisa a complexa relação existente entre literatura e psicanálise, Simon Harel afirma que a proposta do dispositivo autoficcional é promover uma “dobradura do eu”, na qual o protagonista da história seria, na melhor das hipóteses, “a dobradura do autor ou sua duplicação narrativa”. Nesse sentido, mesmo considerando a autoficção como escrita terapêutica não podemos imaginar o protagonista de um texto autoficcional como uma cópia autenticada do autor, visto que o processo de ficcionalização autoral é um amálgama de ficção, imaginação e realidade experienciada. Da mesma forma, o biógrafo Danilo Nunes também percebe na escrita autoficcional de Kafka “um recurso terapêutico”, visando à almejada paz interior, conforme evidenciamos no seguinte trecho:

(...) além de recorrer a seus trabalhos para melhor compreender os sucessivos impasses em que mergulhava, encarou-os também como um recurso terapêutico. Deles se valeu para “modificar” a realidade, “fugindo” ao constrangimento de um dilema insuportável. E, mais tarde, neles projetou fantasias punitivas, em busca de paz interior, pela expiação de suas “fraquezas” (NUNES, 1974, p. 178, ênfases do autor).

Nesse sentido, podemos intuir que o eu-autoral introjetado no texto ficcional é um eu-híbrido, produto das experiências vividas, percebidas ou imaginadas pelo autor imbricadas com todas as possibilidades disponibilizadas pela ficção. Da mesma forma, não resta dúvida que a autoficção pode desempenhar um relevante papel de espaço de autoconhecimento e autoanálise, visto que, por meio dela, é possível ao autor encontrar estratégias para reconhecer e superar traumas de eventos fracassados do passado. Desse modo, nosso pressuposto é de que Kafka valeu-se, mesmo que de forma inconsciente, da autoficção como recurso

souscrit à un roman familial où l’analysant (ici Serge Doubrovsky) incarne à la fois les figures du narrateur et du narrataire.

¹¹⁰ Tradução livre. No original: (...) réévaluation des sphères publique et privée, la mise en jeu des notions de confidentialité et de secret.

terapêutico para sobreviver à opressão paterna e aos demais monstros que assombravam sua frágil, sensível e curta existência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos que autoficção é todo texto híbrido, no qual realidade e ficção mesclam-se mutuamente, sem ser necessária a correspondência onomástica entre autor, narrador e personagem, podendo o nome do autor coincidir ou não com o nome do narrador e do protagonista da história. Ampliamos, propositalmente, a extensão do campo de domínio da autoficção para qualquer gênero textual, porque entendemos que restringir o termo somente ao gênero romance exclui outras possibilidades de ocorrências autoficcionais. Nesse sentido, consideramos que a autoficção não é uma exclusividade do “gênero-rei¹¹¹”, e pode também estar presente na novela, no conto e na poesia, e, por essa razão, parece-nos mais abrangente o emprego do termo “(auto)ficções”.

Também reiteramos que todo texto se constrói a partir de outros textos, ou seja, todo texto tem outro(s) texto(s) como referência(s) (Cf. Kristeva). Dessa forma, os ficcionistas, através do procedimento autoficcional, utilizam experiências de suas próprias vidas como uma inesgotável fonte de inspiração e referência. E, nesse ponto, Kafka surge despretensiosamente como escritor autoficcional do início do século XX. Em 1912, o ano da grande virada na vida de Kafka, quando o autor descobre que “tudo pode ser dito”, ele percebe que escrever sobre sua própria experiência vivida, além de servir-lhe de terapia, ainda evitaria seus incômodos períodos de bloqueio criativo.

De modo geral, a obra kafkiana pode ser definida, *strictu sensu*, como sendo a poética da impossibilidade. Os personagens kafkianos, presas indefesas de um mundo tirano e opressor, assim como Kafka, não encontram a menor chance de salvação, pois o destino inexorável os espreita, encurrala e destrói impiedosamente. A única maneira de se libertarem dos grilhões que os aprisionam é a morte, seja por meio da pena capital ou através do suicídio. A morte é a única salvação disponível para Josef K., n’*O processo* (1925), para Georg Bendemann, em “O veredicto” (1913), e para Gregor Samsa, n’*A metamorfose* (1915), apenas para citar alguns entre tantos exemplos na ficção de Kafka.

Com extrema habilidade narrativa, Kafka transforma o absurdo da condição humana e os pesadelos de sua realidade interior em banais acontecimentos cotidianos, como se o horror

¹¹¹ Denominação criada por Philippe Lejeune n’*O pacto autobiográfico* (1975) para se referir ao gênero romance, historicamente considerado superior aos demais gêneros literários.

vivenciado por seus personagens fosse parte integrante do que convenciamos chamar de normalidade. Da mesma forma, a obra de Kafka é um grande álbum de fotografias, onde cada texto retrata alguma experiência presenciada ou vivida pelo autor. Nesse sentido, praticamente todas as obras kafkianas têm um pouco de Kafka projetado nelas. Algumas em maior grau, outras com menor ressonância (auto)biográfica, mas, indubitavelmente, não há como ler a obra de Kafka sem sentir o autor introyetado em sua própria criação.

Sendo assim, a estranha e monumental literatura do autor d'*A metamorfose* está intimamente ligada à vida excêntrica e conturbada vivida pelo grande gênio de Praga. Nessa perspectiva, dois objetivos centrais ocuparam a mente de Kafka durante sua curta existência: o matrimônio e a paternidade. Pensava o gênio literário que se casando e tendo filhos seria imediatamente integrado ao mundo do qual sentia não fazer parte. Desse modo, os três noivados contraídos e desfeitos posteriormente refletem tentativas desesperadas de um homem que, ao longo de toda a vida, almejou tão-somente ser “igual” aos demais, isto é, a velha e boa designação social de “um respeitável pai de família”.

No entanto, nenhum dos dois se concretizou. O casamento era-lhe inviável, porque representava algo que Kafka considerava repulsivo, ou seja, a intimidade cotidiana de um casal. Além disso, uma vida a dois impossibilitaria a reclusão necessária ao seu processo criativo, e ainda simbolizava a morte de sua prezada privacidade. Da mesma forma, embora percebesse que ser pai seria uma bênção em sua vida, Kafka nunca considerou, verdadeiramente, a mínima possibilidade de vir a tornar-se pai, pois tinha medo de perpetuar a maldição a que estava condenado. Em outras palavras, Kafka temia encarnar a figura do carrasco Hermann e, assim, só ter a oferecer a sua prole o mesmo cálice amargo que foi obrigado a beber enquanto viveu.

Nesse sentido, o grande dilema existencial de Kafka pode ser resumido na incansável e desesperada busca pelo próprio “eu”. Quem era ele nesse mundo tão inóspito, absurdo e confuso? Era um judeu tcheco de língua alemã perdido numa terra estranha ou, na pior das hipóteses, era a negação de todas essas alternativas: um não-tcheco, não-alemão e não-judeu? Pelo que sua biografia oficial sugere, Kafka morreu sem conseguir responder às perguntas que mais o inquietaram.

Em última análise, quando pensamos em Franz Kafka recordamos de dois ilustres personagens: Peter Pan e Adão. Kafka parece ser a reencarnação de Peter Pan¹¹², o eterno menino que se recusava a crescer. Isso justificaria sua tendência de desejar chamar a atenção das pessoas que o amavam sempre exagerando os problemas que tinha, e transformando os traumas do passado em gigantescos monstros embaixo da cama. Da mesma forma, Kafka pode ser o Adão moderno, dividido entre o desejo do prazer e o medo de apartar-se definitivamente do divino. Afinal de contas, sua vida foi basicamente habitar o entre-lugar, do qual não sabia decidir-se entre a satisfação carnal ou a ascese. Nesse sentido, o grande dilema em Kafka foi sempre ter vivido uma vida dicotômica, sem jamais saber ao certo que opção deveria escolher.

Por sua vez, não podemos deixar de mencionar que há na literatura de Kafka uma espécie de intertextualidade interna, fazendo com que toda sua obra possa ser considerada uma obra circular e com certa unidade, na qual os textos, em maior ou menor grau, dialogam entre si. O tema do jejum, por exemplo, aparece tanto na novela *Investigações de um cão* (1922) como no conto “Um artista da fome” (1924). Da mesma forma, o tema dos conflitos entre pai e filho aparece tanto em “O veredicto” (1913), como em *A metamorfose* (1915). E, por fim, a morte por inanição aparece tanto em “Um artista da fome” (1924) como em *A metamorfose* (1915). Esses são apenas alguns exemplos de como a obra kafkiana parece estar conectada num diálogo intenso e constante. Também não podemos esquecer que alguns contos originaram romances, o que reforça a ideia de intertextualidade interna da obra kafkiana. O conto “Diante da lei” (1914) posteriormente originou e passou a integrar o romance *O processo* (1925). Esse é o mesmo destino do conto “O foguista” (1913), que posteriormente acaba originando e se tornando o primeiro capítulo do romance *O desaparecido* ou *Amerika* (1927).

Em Kafka, vida e obra estão imbricadas e envoltas pelo manto ficcional, de modo que se torna improvável conhecer-se uma sem perceber a presença da outra. O artista da fome, por exemplo, pode ser mais uma projeção do próprio Kafka, pois o escritor se esforçava tanto, escrevendo até de madrugada e não era reconhecido pelo seu talento literário, e teria morrido de fome se deixasse o Instituto de Seguros para viver exclusivamente da literatura, assim como o artista da fome morreu esperando pelo reconhecimento da sua arte.

¹¹² Personagem do escritor britânico J. M. Barrie (1860-1937), Peter Pan era o menino que se recusava a crescer, preferindo ser criança eternamente.

Sendo assim, concluímos que Gregor Samsa, Georg Bendemann, o artista da fome e tantos outros personagens inesquecíveis da prosa kafkiana têm a essência do próprio Kafka, pois acreditamos que sua literatura é perita em fundir, com maestria e criatividade, o criador e a criatura em uma só *persona* ficcional. Portanto, não resta dúvida de que Kafka e a autoficção foi o único casamento que aconteceu e deu certo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Anotações sobre Kafka. In: _____. **Prismas**: crítica cultural e sociedade. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio. **O aberto**. O homem e o animal. Tradução de Pedro Mendes. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.
- _____. O autor como gesto. In: _____. **Profanações**. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- A METAMORFOSE completa 100 anos ignorada na República Tcheca. Veja, São Paulo, 1 out. 2015. Entretenimento. Disponível em: <veja.abril.com.br/entretenimento/a-metamorfose-completa-100-anos-ignorada-na-republica-tcheca/>. Acesso em: 27 set. 2019.
- AMÍCOLA, José. **Autobiografía como autofiguración**: estrategias discursivas del yo y cuestiones de género. 1. ed. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- A MOSCA. Direção de David Gronenberg. São Paulo: Fox Film do Brasil, 1987. 1 DVD (96 min.).
- ANDERS, Günther. **Kafka**: pró e contra. Tradução, posfácio e notas de Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 21, 1998. Disponível em: <bibliotecadigital.fgv/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>. Acesso em: 6 out. 2019.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.
- AZEVEDO, Luciene. Autoficção e literatura contemporânea. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, n. 12, 2008. Disponível em: <revista.abralic.org.br/index.php?revista=article=download>. Acesso em: 20 out. 2019.

BACKES, Marcelo. Prefácio. In: KAFKA, Franz. **A metamorfose/O veredicto**. Tradução, organização, prefácio e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2012.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BEGLEY, Louis. **O mundo prodigioso que tenho na cabeça** – Franz Kafka: um ensaio biográfico. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BÍBLIA. **A Bíblia Sagrada: Velho e Novo Testamentos**. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo**. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: _____. **Outras inquisições**. Tradução de Davi Arrigucci Jr.. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BUENO, Silveira. **Minidicionário da língua portuguesa**. 2. ed. São Paulo: FTD, 2007.

CAMUS, Albert. A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka. In: _____. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

CANETTI, Elias. O outro processo: cartas de Kafka a Felice. In: _____. **A consciência das palavras: ensaios**. Tradução de Márcio Suzuki e Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CARONE, Modesto. A mais célebre novela de Kafka. In: KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. Histórias de um mestre no fim da vida. In: KAFKA, Franz. **Um artista da fome/A construção**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. 3. ed. Brasília: Conselho Editorial, 2008.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: OLIVEIRA, Dionísio de (Org.) **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COSER, Stelamaris. Híbrido, hibridismo e hibridação. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F.. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. 1.ed. São Paulo: Ática, 2007.

DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2015.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

DUARTE, Kelley Baptista. **A escrita autoficcional de Régine Robin: mobilidades e desvios no registro da memória**. 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Teoria da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre.

ECO, Umberto. **Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo**. Tradução do italiano de Ricardo Pochtar. 3. ed. Barcelona: Editorial Lumen, 1993.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor. In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. (Org.) Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRIEDLÄNDER, Saul. **Kafka: poète de la honte**. Tradução do inglês de Nicolas Weill. Paris: Seuil, 2013.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê?. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaios sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

HAREL, Simon. Le fauteuil d'écoute. In: HAREL, S.; JACQUES, A.; ST-AMANT, S. (Orgs.) **Le cabinet d'autofictions**. Montreal: Cahiers du Célat, 2000.

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

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JANOUGH, Gustav. **Conversaciones con Kafka**. Tradução do alemão de Rosa Sala. Barcelona: Ediciones Destino, 2006.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. **A metamorfose/O veredicto**. Tradução, organização, prefácio e notas de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2012.

_____. **Carta ao pai**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. **Cartas a Felice**. Tradução do alemão de Pablo Sorozábal. Madri: Nórdica Libros, 2013.

_____. **Diários**. Tradução de Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

_____. **Diários (1909-1912)**. Tradução e notas de Renato Zwick. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2018.

_____. **Die Verwandlung**. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1917.

_____. Investigações de um cão. In: KAFKA, Franz. **Narrativas do espólio**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. **Narrativas do espólio**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. **O castelo**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **O processo**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. **O veredicto/Na colônia penal**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Um artista da fome/A construção**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. Um relatório para uma academia. In: _____. **Um médico rural**. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, n. 12, 2008. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178/181>>. Acesso em: 20 out. 2019.

LEJEUNE, Philippe. Autoficções & cia. Peça em cinco atos. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaaios sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. **Les brouillons de soi**. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

_____. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. (Org.) NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEMAIRE, Gérard-Georges. **Kafka** – biografia. Tradução de Júlia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2006.

LIMA, Luiz Costa. **Limites da voz: Kafka**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

MACIEL, Maria Esther. **Literatura e animalidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

MANDELBAUM, Enrique. **Franz Kafka**: um judaísmo na ponte do impossível. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MARTINS, Anna Faedrich. **Autoficções**: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. 2014. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre.

MUKASONGA, Scholastique. **Baratas**. Tradução de Elisa Nazarian. São Paulo: Nós, 2018.

NABOKOV, Vladimir. **Lições de literatura**. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1955.

NASCIMENTO, Evando. Autoficção como dispositivo: alterficções. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, 2017. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/31606>>. Acesso em: 6 out. 2019.

_____. Matérias-primas: entre autobiografia e autoficção. **Cadernos de Estudos Culturais**, Campo Grande, v. 2, n. 4, jul/dez. 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4489>>. Acesso em: 6 out. 2019.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

NUNES, Danilo. **Franz Kafka**: vida heroica de um anti-herói. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

OLMI, Alba. **Memória e memórias**: dimensões e perspectivas da literatura memorialística. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.

PAWEL, Ernest. **O pesadelo da razão**: uma biografia de Franz Kafka. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

RIBEIRO, C.H.M.; BRITO, E.M.; SANTOS, M.C.R.. A recepção da obra de Franz Kafka no Brasil. **Pandemonium Germanicum**, São Paulo, n. 9, 2005. Disponível em: <revistas.usp.br/pg/article/view/73707/77376>. Acesso em: 5 de jul. 2019.

ROBIN, Régine. **Kafka**. Paris: Éditions Belfond, 1989.

ROSENFELD, Anatol. Kafka e kafkianos. In: _____. **Texto/contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANTOS, Marcio Renato dos. A metamorfose do Moska. *Cândido – Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, Curitiba, 2015. Especial 100 anos de *A metamorfose*. Disponível em: <candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteúdo/conteúdo.php?conteudo=962>. Acesso em: 12 set. 2019.

SAVATER, Fernando. **Lugares mágicos**: os escritores e suas cidades. Tradução de Marlova Aseff. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2015.

SCLIAR, Moacyr. **O centauro no jardim**. 10 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SILVA, Ieda Maria Ferreira Nogueira. **A recepção de Franz Kafka em periódicos cariocas e paulistas**: 1941-1983. 2006. 217 f. Tese (DOUTORADO em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2006.

VILAIN, Philippe. A prova do referencial. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

VILAS BOAS, Sergio. **Biografismo**: reflexões sobre as escritas da vida. São Paulo: Editora UNESP, 2008.