

Kafka – poeta – expressionista?

Danielle Magalhães (Mestranda, Ciência da Literatura, UFRJ)

Resumo: Há quem classifique a literatura de Kafka de expressionista. Este artigo visa problematizar esta definição, partindo do âmbito de outra provocação: há um Kafka poeta? Se há um Kafka poeta, como propõe Alberto Pucheu, em que medida ele se assemelha aos poetas expressionistas? Tecer aproximações e distâncias, tomando como base leituras de Adorno, Günther Anders, Deleuze, Guattari, e comentários do próprio Kafka, mais que uma forma de nuançá-los, vai se configurando como um exercício de fazer uma experiência crítica da solidão em Kafka. De sua impotência, revela-se a potência da própria impotência, e os poetas expressionistas vão, então, perdendo a força em relação ao Kafka poeta.

Palavras-chave: Kafka, expressionismo, poesia, literatura alemã, século XX.

Abstract: There are those who classify Kafka's literature as expressionist. This article aims to discuss this definition, based on the scope of another provocation: Is there a poet in Kafka? If there is, as proposed by Alberto Pucheu, in what extent does he resembles the expressionist poets? It is by molding approximations and distances, based on readings of Adorno, Günther Anders, Deleuze, Guattari, and comments of Kafka himself, that it is configured a sort of exercise of a critic experience of solitude in Kafka. From his impotence, the power of impotence itself is revealed, and the expressionist poets will then be losing their strength against the poet Kafka.

Keywords: Kafka, Expressionism, Poetry, German Literature, 20th Century.

1. Introdução

Há autores que consideram a literatura de Kafka como expressionista, ou a aproximam de características do expressionismo. Todavia, esta aproximação sempre vem definida pela diferença, pelo que a diferencia da produção literária expressionista. Marion Fleischer, em *A realidade precisa ser criada por nós: rumos da prosa expressionista alemã*, menciona-o, brevemente, ao final de seu artigo, iniciando com a seguinte ressalva: “Franz Kafka pertence à geração dos expressionistas no mais amplo sentido, no sentido da contemporaneidade, mas não pode ser confinado nos limites relativamente estreitos que cercam o conceito ‘Expressionismo’” (FLEISCHER, 2002, p.156). O único aspecto em comum que a autora aponta é a dissolução das formas tradicionais presente em suas narrativas, mas que só inicialmente se assemelharia aos procedimentos dos expressionistas, pois, para ela, Kafka logo transcendeu concepções estéticas que um dia possam ter norteado sua obra (FLEISCHER, 2002, p.156). Theodor

Adorno, em *Anotações sobre Kafka*, tece reflexões entre o escritor tcheco e o expressionismo em geral, em sua extensão ao teatro, à pintura e, pontualmente, à literatura, e também evidencia diferenças entre eles (ADORNO, 1998, pp. 239-271), as quais serão abordadas ao longo deste artigo. Günther Anders, no subtítulo *Kafka não se “expressa” mais*, do terceiro capítulo de *Kafka pró e contra*, discorre, levando em conta o conceito “expressionismo”, sobre o motivo pelo qual ele não caracteriza Kafka como expressionista (ANDERS, 2007, pp. 82-86), que será exposto, aqui, especificamente, na última sessão. Nesta esteira, é preciso perguntar: o que faz de Kafka um expressionista? Por que defini-lo como expressionista? Por que definir Kafka?

O objetivo deste artigo é fazer uma análise que se dê pelas diferenças entre Kafka e o expressionismo, privilegiando o âmbito da poesia expressionista de língua alemã. Intenta-se, com isso, fazer emergir novas e importantes problematizações: há um Kafka poeta? Certamente, não é o aspecto formal – a diferença da escrita dos expressionistas, em versos, da de Kafka, em prosa – o fator limitador para o não reconhecimento de um Kafka poeta. Se há um Kafka poeta, devemos, antes, perguntar em que medida este Kafka se afasta dos expressionistas. Já a relação da obra de Kafka com o expressionismo visto como movimento mais abrangente, apesar de não constituir o escopo principal, não deixará de ser mencionada, uma vez que autores como Adorno e Günther Anders, por exemplo, estabelecem relações a partir daí que também podem ser estendidas à compreensão de características literárias.

Uma das dificuldades imediatas é delimitar quais poetas, quais poemas expressionistas e quais textos de Kafka poderiam ser elencados sem que se caia em uma análise meramente temática. A vasta lista de poetas considerados expressionistas que escreveram nos vinte primeiros anos do século XX, as distinções entre eles e a vasta e diversificada obra de Kafka, ao mesmo tempo em que ampliam as possibilidades de leitura, dificultam um recorte. Devido a isso, o artigo irá se guiar, principalmente, por referências ao expressionismo que aparecem, de algum modo, em conversas de Janouch (2008) com Kafka, em comentários do próprio Kafka, e em problematizações de comentadores da sua obra, como os acima citados, que teceram alguma relação dele com o expressionismo. A crítica, portanto, irá se debruçar em aspectos-chave que permeiam as possibilidades de interpretação da escrita de Kafka, contrapostos aos aspectos possíveis de extrair dos poemas expressionistas.

Como Fleischer sublinhou, a delimitação pelo tempo parece ansiar por uma aproximação entre Kafka e os expressionistas. Além de escreverem praticamente no mesmo período cronológico, frequentavam círculos próximos, partilhavam inclusive os

mesmos amigos e editores, como Max Brod, Kurt Wolff, Franz Werfel, e também escreviam em alemão, o que se faz importante ressaltar, pois partilhavam elementos comuns de quem pertencia a uma cultura judaica assimilada, ou não, à alemã. Mas, se naquilo que os aproxima, há sempre uma diferença, faz-se indispensável começar por uma declaração que atesta uma opinião pessoal, aparentemente, mas que pode ser desdobrada em análises que mostram quão diferentes Kafka e Else Lasker-Schüller, como será esclarecido mais adiante. É com relação à famosa e única poetisa expressionista que ele demonstra declaradamente seu desgosto, e as dessemelhanças entre eles poderão ser bem delineadas a partir daí.

2. O grito que não alcança, a música que não ressoa, a salvação que não chega

Como bem intitula Canetti de *O outro processo* uma determinada fase da vida de Kafka, em 1912, ele se apaixona pela filha do zelador ao visitar a casa de Goethe, em Weimar, e os dois passam a trocar correspondências por um período que custaria ao escritor o seu sossego (CANETTI, 2011, pp. 84-95). Não só porque foi uma fase em que produziu exaustivamente, escrevendo *A sentença*, *O fogueira*, capítulos de *América* e *A metamorfose* em pouquíssimos meses, mas por esperar ansiosamente de Felice, em meio aos escritores que ela mencionava – com a exceção de Kafka –, uma opinião sobre seu primeiro livro, *Contemplação*, e nunca tê-la recebido. No mote de escritores que Felice menciona, Else Lasker-Schüler é alçada em uma das cartas do início de 1913, com o objetivo de saber a opinião de Kafka sobre a poetisa. Se banhada de ciúmes, ou se a mais sincera opinião, o que temos é a dureza das palavras:

Não suporto os poemas dela. Sempre que os leio, sinto apenas tédio, devido ao vazio, e repugnância em face do espalhafato artificioso. Pelas mesmas razões, também sua prosa me causa aversão, pois nela agem indiscriminadamente os espasmos do cérebro de uma excêntrica mulher da metrópole (CANETTI, 2011, p. 98).

Lasker-Schüler, que circulava extravagante pelos cafés de Berlim, foi relatada não só por ele como “excêntrica”, mas, na contramão da opinião de Kafka, costumava ser considerada a musa dos poetas expressionistas. Se ele disse não suportar os poemas dela “devido ao vazio”, talvez fosse porque o que eles expressavam era mesmo um vazio. Um vazio afogado em um “espalhafato artificioso” que, por suposição, poderia talvez se confundir com o lirismo específico do qual fazia uso: os temas religiosos do judaísmo, o canto à Terra Prometida e os elementos amorosos – sobretudo direcionados ao poeta Gottfried Benn. Todavia, os temas religiosos também terão lugar em alguns poemas expressionistas, caracterizados mais por um *pathos* do que por uma sobriedade.

Haveria muitos poemas de Lasker-Schüler que poderiam servir para entender a sensação de Kafka (“tédio, devido ao vazio” e “repugnância em face do espalhafato artificial”), mas a distância dela para ele, além de constatada pelo próprio relato desse, pode ser vislumbrada em apenas algumas estrofes. Limitando-nos aos poucos poemas traduzidos para o português por Claudia Cavalcanti (2000) e por João Barrento (1976), temos os seguintes títulos em ordem cronológica: *Fim do Mundo* [*Weltende*], de 1905; *Minha canção de amor* [*Mein Liebeslied*] e *Uma canção de amor* [*Ein Lied der Liebe*], de 1910; *O meu povo* [*Mein Volk*] e *A Giselheer, o rei* [*Giselheer dem König*], de 1913; *Puro Diamante* [*Lauter Diamant*], de 1914; *Despedida* [*Abschied*] e *Uma canção* [*Ein Lied*], de 1917. Considerando que o testemunho de Kafka data do início de 1913, os cinco primeiros poemas poderiam ser aqui expostos. Todavia, os dois de 1910, exatamente como evidenciam os títulos, reduzem-se a dísticos de amor, o que certamente já os distancia da escrita de Kafka. Restam, assim, o primeiro e os dois de 1913. O último, em tercetos, contém o nome de um rei da Borgonha do século V no título. Inicia com um eu lírico solitário (“Estou tão só/ Se encontrasse a sombra/ De um doce coração.”), que teme o lugar ao qual pertence (“Tenho medo/ Da terra negra? Como ir embora?) e parece querer dela fugir ou desaparecer (“Quero ser enterrada/ Nas nuvens,/ Ali onde o sol cresce,”), terminando solitário e clamando por amor assim como começou (“Amo-te assim!/ Também me amas?! Diz, então...”).¹ A fuga que se sugestiona no poema, se partirmos da concepção judaico-cristã que atrela céu à morte, e à literalidade do verbo *begraben*, “enterrar” ou “sepultar”, pode ser entendida como a própria morte. Este aspecto pode ser encontrado de alguma forma em *Fim do Mundo*. Considerado por alguns como o primeiro poema expressionista, o fim, anunciado em 1905, viria acompanhado de uma morte específica:

Há um choro no mundo,
como se o bom Deus chegasse ao final,
E a nuvem plúmbea cai ao fundo,
Em peso sepulcral.

Vem, escondamo-nos juntos em plenitude...
A vida está no coração de todos
como em ataúdes.

Tu! Profundamente nos beijemos -
No mundo palpita uma saudade
Da qual morreremos.²

¹ *Ich Bin so allein/ Fänd ich den Schatten/ Eines süßen Herzens.// [...] Ich fürchte mich/ Vor der schwarzen Erde./ Wie soll ich fort?// Möchte in den Wolken/ Begraben sein./ Überall wo Sonne wächst,// Liebe dich so!/ Du mich auch?/ Sag es doch...* Tradução de Claudia Cavalcanti

² *Es ist ein Weinen in der Welt,/ Als ob der liebe Gott gestorben wär,/ Und der bleierne Schatten, der niederfällt,/ Lastet grabesschwer.// Komm, wir wollem uns näher verbergen.../ Das Leben liegt in aller*

O fim do mundo de Lasker-Schüler dar-se-ia com o fim de Deus (“Há um choro no mundo,/ como se o bom Deus chegasse ao final”). O original do verso “Como se o bom Deus chegasse ao final”, em alemão, *Als ob der liebe Gott gestorben wär, gestorben*, é o particípio de *sterben*, que literalmente traduz-se por “morrer”. Como se Ele estivesse morrendo, ou morrido, chegado ao final – e não no final, não no fim messiânico em que o que chega no fim dos dias é o Messias que vem para restabelecer a harmonia, sentido no qual o fim assume o significado de um re-começo. Poderíamos interpretar estes versos iniciais como um lamento pela constatação da secularização do tempo, que haveria matado o Deus? Ou a constatação da punição de Deus ao homem, conduzindo o mundo ao fim?

De acordo com a tradução, que incluiu a palavra “plenitude” no verso “*Komm, wir wollen uns näher verbergen...*”, para se ajustar à rima com o último verso do terceto (“Vem, escondamo-nos juntos em plenitude.../ A vida está no coração de todos/ como em ataúdes.”), o que passa a estar em jogo é o vislumbre de uma saída. No caso, na morte, como fuga que está para além e fora do tempo. Seria, então, a morte, enquanto possibilidade de plenitude, a única saída possível para uma vida e um mundo que não têm saída? A ideia de uma possibilidade se instaura aqui por uma impossibilidade, por um fim irremediável e previamente instituído: o da vida. Seria, então, isso mesmo que alimenta esta saída, a impossibilidade de qualquer saída?

O que há no poema não é o tom otimista da escatologia judaica, que concebe o fim como redenção para um Novo Mundo, mas um “choro”, um lamento, pela constatação do fim. Pela constatação do fim do próprio Deus e do fim não redentor de tudo. Neste sentido, uma constatação da perda até mesmo da tradição, do que lhe conferia integração. Se atentarmos para os últimos versos de cada estrofe, teremos: “Em peso sepulcral”, “como em ataúdes” e “da qual morreremos”, respectivamente. O sentido que esperamos estar estabelecido ao lermos “Vem, escondamo-nos juntos em plenitude.../ A vida está no coração de todos” é solapado no *enjambement* pelo verso seguinte: “como em ataúdes”, que finaliza a estrofe, não coincidindo com o sentido fechado esperado na consecução dos dois primeiros versos, mas recaindo em uma alusão à não-salvação, à morte. Talvez o que fica mais evidente, inclusive, neste *Fim de Mundo*, seja um niilismo negativo. Assim como no poema supracitado, pode-se denotar

Herzen/ Wie in Särgen.// Du! Wir wollen uns tief küssen –/ Es pocht eine Sehnsucht an die Welt,/ An der wir sterben müssen. Tradução de Claudia Cavalcanti.

neste abaixo também um lamento, e a mesma triste canção continua ecoando em *O meu povo* [*Mein Volk*]:

Apodrece o rochedo
De onde provenho
E a quem entoo os meus cânticos sagrados...
Subitamente, caio do caminho
E começo a brotar interiormente
Para a distância, só, sobre calhaus de lamentação,
Em direção ao mar.

Jorrei-me para tão longe
Do mosto mal fermentado
Do meu sangue.
E sempre e ainda o eco
Dentro de mim,
Quando, voltado para Oriente,
O corpo de rochedo apodrecido,
O meu povo,
Lança um grito terrível para Deus.³

Mais que judia expatriada, Lasker-Schüler se reconhecia, antes, como judia, sentia-se pertencente a uma cultura, ainda que essa estivesse se desintegrando. Ela não se lamentava por ser judia e não se reconhecer como tal: ela se lamentava como judia e pelo povo judeu, do qual se sentia parte. Este poema poderia ressoar desde o Êxodo; cabível em determinadas épocas da situação judaica, os judeus se reconheceriam. A questão que se coloca, no entanto, é que ela parece habitar, sozinha, o Muro das Lamentações, porque seu povo, que já perdeu a unidade, agora “lança um grito terrível para Deus.” Grito que pode ser de afronta, de revolta, ou de socorro, mas o significativo aí é a literalidade: um grito terrível que está sendo lançado para Deus. Sinal de que ele pode estar chegando ao fim. O que se percebe até aqui, portanto, é um mundo que se fecha em um fim, denotando uma não possibilidade, senão na morte, que aparece no poema como promessa de plenitude. Um mundo que se fecha e o sentido que se fecha, na própria escrita, no fim dos versos dos poemas.

Kafka, judeu que não se reconhecia judeu, que não se reconhecia pertencente, que não se reconhecia pertencente a um povo, nem tcheco nem alemão, não assimilado em cultura alguma, em lugar algum, apátrida desde a língua:

Como judeu, não pertencia de todo ao mundo cristão. Como judeu indiferente – pois a princípio o foi – não se integrava inteiramente aos judeus. Por falar alemão, não afinava a fundo com os tchecos. Como judeu de língua alemã, não se incorporava por completo aos alemães da Boêmia. Como boêmio, não pertencia integralmente à Áustria. Como

³ *Der Fels wird morsch,/ Dem ich entspringe, Und meine Gotteslieder singe.../ Jäh stürz ich vom Weg/ Und riesele ganz in mir/ Fernab, allein über Klagegestein/ Dem Meer zu.// Hab mich so abgeströmt/ Von meines Blutes/ Mostvergorenheit./ Und immer, immer noch der Widerhall/ In mir./ Wenn schauerlich gen Ost/ Das morsche Felsgebein,/ Mein Volk,/ Zu Gott schreit.* Tradução de João Barrento.

funcionário de uma companhia de seguros de trabalhadores, não se enquadrava por completo na burguesia. Como filho de burguês, não se adaptava de vez ao operariado. Mas também não pertencia ao escritório, pois sentia-se escritor. Escritor, porém, também não era, pois sacrificava suas forças pela família. Mas “vivo em minha família mais estranho que um estrangeiro”(carta a seu sogro) (ANDERS, 2007, p. 26).

Apátrida desde a língua, Kafka não indica uma saída, nem na morte: para ele não há saída, a morte não é plenitude, é a ausência mesma de qualquer possibilidade. Sua escrita não aponta, não se direciona para: ela mesma é a não-saída. Sua literatura busca sempre, mas não chega nem aponta saída: está sempre em construção, em uma não-chegada; em anúncios, mas não em uma chegada. E mais ainda: se os poemas falam de um eu lírico solitário, fragmentado, a partir de versos metrificados, ou seja, acusando um desajuste a partir de um ajuste formal, Kafka não obedece a qualquer ordem. No movimento de sua escrita parabólica, os ângulos podem ser interpretados a todo o momento, não se fecham em um sentido, não rumam para um fim, para um significado assegurado. A obra do escritor praguense desafia a pensar a forma e a pensá-la como configuradora de sentido. Como Adorno diz, ela é uma “arte de parábolas para as quais a chave foi roubada” (ADORNO, 1998, p. 241). Se a parábola servia como forma de transmissão de ensinamento para a tradição judaica, o enigma que ela assume em Kafka atesta, pelo contrário, a intransmissibilidade: não mais transmite sabedoria, mas a impossibilidade da transmissão da tradição (BENJAMIN, 1987, p.148). Impossibilidade que aparece na inexistência de um lamento, de uma voz que roga. Não há um lamento como há nos poemas acima: a literatura dele é sóbria, muito diferente destes outros que abraçam um *pathos* exacerbado.

Lasker-Schüler parece ter o anseio de resgatar – enquanto indica e lamenta a perda, enquanto indica e lamenta a ausência, enquanto indica e lamenta o vazio – a agregação, a realização da imanência, o sólido que garante inteireza, a consistência de um elo, a voz que chama e reconhece, o canto que evoca o sagrado, o ancoramento em uma terra, em um lugar, em um povo. O vazio existe como algo que clama a ser preenchido. A poética de Kafka, ou o que permeia o modo como podemos entendê-lo como poeta, é exatamente o contrário: sua escrita está a serviço da “desagregação, do insólito, do irrealizável, da inconsistência, da ausência da voz, do despertencimento, do desancoramento, do vazio, do nada, do espaço livre, do inacessível, do inapropriável, do assignificante, do afônico, da avocalidade [...]. E em tensão com eles.” (PUCHEU, 2015, pp. 61-62).

Na mesma diferença que, se o fim se configura em Lasker-Schüler com a morte de Deus, em Kafka o fim se configura no sentido garantido que só se dá na e com a morte. O sentido garantido é que é a morte. Não a “morte” do Pai que se configura no

conflito que o filho trava com o pai como representação de autoridade máxima, tirânica, absolutista, imbuída de todos os poderes como um Deus. Esta morte, esta perda, inclusive, apresenta-se não como um choro final, mas sim no processo do confronto, na tensão. A morte, em Kafka, em sua literalidade, é que é o fim, o fim mesmo de toda possibilidade. Não o fim de Deus, mas a morte trágica humana, que também acontece pela existência ainda perene de figuras soberanas que detêm o poder, como acontece em *O Veredicto* (KAFKA, 1998). Considerado pelo próprio Kafka como sendo “mais um poema que uma narrativa” (KAFKA *apud* PUCHEU, 2015, pp. 59-61), este texto, que parece ser uma carta, mas que, não sendo uma carta – uma vez que não chega ao destinatário – assume a forma de um veredicto que atesta a extensão maior do incomunicável, do intransmissível, evidencia então o lugar do poema, enquanto lugar do incomunicável, do incomum.

Atestando que a “única comunicação passível em nosso tempo é a da palavra que aniquila a vida em nome da morte, para a qual não há palavras possíveis” (PUCHEU, 2015, p.79), o transmissível parece estar somente a serviço daquilo que se aniquila, que se destrói. E assim este texto se faz crucial no modo como podem ser notados o fim e a morte: o fim do veredicto, do texto mesmo, da narrativa, coincide com a morte de Georg, que cumpre a literalidade da ordem tirânica do pai: “Eu o condeno à morte por afogamento!” (KAFKA, 1998, p.24). Se, durante todo o texto, os enunciados funcionaram como fantasmagorias, como figura do enigma, o lugar da ambiguidade, da interpretação, da negatividade, isso cessa no fim, com o veredicto, que realiza a morte: o único sentido assegurado que finda, por sua vez, toda possibilidade. A única coisa comunicável, transmissível, neste caso, é aquilo que certifica a morte, é a morte mesma, que impede toda a possibilidade de narrar, que garante a impossibilidade de qualquer enunciação. Quando há morte literal, há morte do enigma, há a morte da linguagem: só aí o significado cola-se à enunciação, só aí o sentido ajusta-se ao veredicto: o veredicto é não-saída, nem pela linguagem. Fim da leitura, fim do texto, fim da vida: os três coincidindo naquilo que atesta o limite irremediável. E é no fim, neste fim, que Kafka incide sua crítica de forma mais literal, revelando o que é possível diante de poderes tirânicos. É nesta literalidade, que aí só acontece no fim, que a força de sua crítica ganha tamanha – e assombrosa – potência. O sentido literal assume uma forma perturbadora.

Com relação a estes poderes instituídos, divinos ou não, Kafka não chora por eles; pelo contrário, ele revela tanto que eles não acabaram, quanto as consequências decorrentes de suas existências. A impotência que aparece em Kafka, como o suicídio

de Georg – que morre oprimido e impotente em relação ao pai –, não é por, supostamente, eles não existirem mais, não é o vazio pela ausência, mas é por continuarem existindo, transfigurados em diferentes e diversas instâncias. A tradição que morre é só aparente: o poder do divino se transfigura em máquina, a máquina burocrática do Estado moderno, a lei, e assim o poder só se desloca e se perfaz.

Como bem colocou Modesto Carone, “por meio de uma prosa límpida, oriunda da linguagem de protocolo, Kafka narrou o insólito” (CARONE, 2014, p. 48). Desta forma compreende-se melhor o que ele chamou de “espalhafato artificial”, de “tédio, diante do vazio”, porque a escrita de Lasker-Schüler ainda chora e reclama por um elo, por uma regência, por uma tradição, por uma possibilidade de permanência, que só seriam garantidos, no entanto, com a continuidade da existência de um poder maior, soberano, divino. O fim disso, para ela, significa o vazio, a impossibilidade da vida, a morte, e não o contrário. A crítica dela, impotente, afoga-se em um vazio existencial. O canto que ela entoava ainda são cânticos sagrados (“Apodrece o rochedo/ De onde provenho/ E a quem entoo os meus cânticos sagrados...”). Em Kafka, o canto é uma questão incólume:

O que interessa a Kafka é uma pura matéria sonora intensa, sempre em relação com *sua própria abolição*, som musical desterritorializado, grito que escapa à significação, à composição, ao canto, à fala, sonoridade em ruptura para desprender-se de uma cadeia ainda muito significativa. No som, conta apenas a intensidade, geralmente monótona, sempre assignificante: assim, no *Processo*, o grito em um único tom do comissário que se faz fustigar ‘não parecia vir de um homem, mas de uma máquina de sofrer’. Na medida em que há forma, há reterritorialização, mesmo na música (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 11).

A música não aparece em Kafka. O que aparece é a possibilidade ou a iminência da música, a não chegada de uma música; uma música que não se realiza. O que aparece é um resíduo que não se articula, grunhidos, balbucios, resmungos, ruídos. O canto em Lasker-Schüler, os cânticos sagrados que ela entoava, são enunciados e direcionados: ao rochedo que apodrece, ao lugar de onde provém, ao lugar onde pertence, ao lugar que está se desfazendo, se desintegrando. São direcionados a fim de uma reterritorialização, enquanto canto, na forma que ele assumiu no poema. O canto assume, portanto, uma forma de expressão, assume um significado (algo que se perdeu) e se fecha em um sentido (a desconfortável perda, somente). Ao contrário disso, como dizem Deleuze e Guattari, em Kafka há uma “desterritorialização da linguagem” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, pp. 31-32).

Pode-se compreender que os filósofos partem da aceção de que uma função específica da linguagem seria conferir integração, acolhimento, possibilitando, assim,

uma sensação de pertença em um território onde os significados estariam restituídos aos seus signos ou imediatamente identificados a esses. Tal função, “reterritorializadora”, pressuporia, deste modo, uma atribuição de sentidos que estabelecesse uma asseguaração da comunicação, uma garantia do entendimento de uma mensagem. No caso do escritor em questão, não ocorre isso, uma vez que “o som ou a palavra que atravessam essa nova desterritorialização não são uma linguagem com sentido”: essa passa a ser “atravessada por uma linha de fuga” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 32). Em *Josefina, a cantora ou o Povo dos Camundongos* (KAFKA, 1991), o que seria, tradicionalmente, um assobio, é desterritorializado: “o som não se constitui, então, como forma de expressão, mas como uma matéria não formada de expressão” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 12). Assim é que a saída se configura em uma não-saída, a busca não aponta para uma possível territorialização: ela anda em fuga, em linha de fuga, que indicia saídas possíveis, mas que não chega e que não sai efetivamente por uma via estabelecida. O som em Kafka não evoca o lar perdido com a intenção de a ele retornar, com intenção de pertencimento. Se no som o que “conta é apenas uma intensidade, geralmente monótona, sempre assignificante” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 11), como um grito que não parece ser um grito, mas um barulho de uma “máquina de sofrer”, o barulho que há em Kafka não se assemelha ao barulho de Lasker-Schüler, que é um canto, enquanto significa, enquanto é designado por metáforas, enquanto designa, enquanto parece um lamento, enquanto parece um barulho – ainda que um choro – humano. Do mesmo modo que, se o poema é o lugar onde sentido e forma não precisam coincidir, se é o lugar da hesitação entre o som e o sentido, o lugar da tensão, o lugar do negativo, da inapreensibilidade, da intransmissibilidade, da linguagem que, não findada em um significado, retorna a si mesma abrindo as possibilidades da crítica, então Kafka é poeta na medida em que assegura todas estas potências. O poema não possui propriedade de narrar, pelo contrário, ele abraça a impossibilidade de narrar, abraça a fala interrompida, abraça a impotência, não conferindo segurança à língua, mas a expondo em sua estranheza, em sua inarticulação, em sua inacessibilidade, fugindo à linguagem representativa, essa que é linear, direcionada, que prescindem de um início e de um fim. Sendo assim, tudo isso que está presente na escrita de Kafka, nessa que ele mesmo chamou de “prosa miúda” (PUCHEU; TROCOLI, 2014, pp. 23-25); nessa que Deleuze e Guattari qualificaram como “literatura menor” na forma de um apelo à literatura geral, *Por uma literatura menor*; nessa que exatamente assim, miúda, menor, inacessível, desarticulada, cheia de grunhidos e balbucios não harmoniosos, muito longe dos padrões da grande eloquência, mostra-se ainda e cada vez mais como uma forma de

resistência aos poderes instituídos, revelando-se, em sua impotência, em seus tons baixos, como potência maior; tudo isso, por este mínimo, menor, faz com que possamos considerá-lo poeta.

Em *Conversas com Kafka*, há referências, de alguma forma, ainda que breves e ao longo do livro, a nomes do expressionismo: Franz Werfel; Walter Hasenclever; Georg Trakl; Johannes Becher; Albert Ehrenstein; Alfred Döblin e até à revista *Die Aktion* [A Ação] – periódico expressionista de grande importância, criado em 1911, em Berlim, por Franz Pfemfert, com forte engajamento político ao anarco-comunismo e, apesar de ter durado pouco tempo, deu lugar a várias publicações no campo literário. A revista, todavia, é mencionada muito rapidamente por Janouch como algo que o pai trouxera a ele, junto com um bilhete de Kafka por meio do qual lhe comunicava sua ausência – questão cuja atenção do parágrafo será toda direcionada (JANOUGH, 2008, pp. 51-52). Atentando para os poetas, analisemos primeiro Georg Trakl – o mais famoso poeta expressionista, ao lado de Lasker-Schüler e de Gottfried Benn –, conhecido por seus jogos de metáforas, por sua sinestesia e por seus traços de romantismo e de simbolismo, muito influenciado por Rimbaud, Baudelaire e Lessing. Trakl se afogou de forma trágica e literal em seu vazio, não sobrevivendo à segunda tentativa de suicídio por overdose de cocaína, em 1914. Quanto a este episódio, Kafka faz a seguinte menção: “– Ele tinha uma imaginação criativa demais, e por isso não pôde suportar a guerra, que se originava antes de tudo de uma enorme falta de imaginação” (JANOUGH, 2008, p. 115).

Assim como Lasker-Schüler, Trakl também entoou um canto. Cantou a desterritorialização, a perda do pertencimento, em *Canto do desterrado* [*Gesang des Abgeschiedenen*], de 1914:

Pleno de harmonias é o vôo dos pássaros. As florestas verdes
Reuniram-se à noite em cabanas mais tranquilas;
Os pastos cristalinos da corça.
Escuridão suaviza o murmúrio do riacho, as sombras úmidas

E as flores do verão, que soam belas ao vento.
Já crepuscula a fronte pensativa do homem.

E brilha uma luzinha, a da bondade, em seu coração,
E a paz da ceia; pois santificados são pão e vinho
Pelas mãos de Deus, e com olhos noturnos o irmão
Contempla-te silencioso, repousando de espinhosa caminhada.
Ah, morar no vivo azul da noite.

Também amando o silêncio envolve no quarto as sombras dos ancestrais,
Os purpúreos martírios, lamento de toda uma geração,
Que agora se vai piedosa no neto solitário.

Cada vez mais radiante desperta sempre dos negros minutos de loucura
O paciente em soleira petrificada
E envolve-o violentamente o frio azulado e o cintilante resto do outono,

A casa tranqüila e as lendas da floresta,
Medida e lei, e os lunares atalhos dos desterrados.⁴

Trakl canta um mundo onírico que se converte em pesadelo: canta o não pertencimento, o desterro. O poema pode ser visto em duas imagens: tanto como a própria “sombra dos ancestrais”, que, como referência, evoca ela mesma este elo perdido à medida que menciona uma experiência, de um tempo perdido, em que houve uma comunhão, quanto também uma imagem da solidão, na mesma sombra que agora se assume como indício de uma perda, como figura que retém o passado, mas que se faz presente no que aponta para a sua falta, como vestígio. A sombra se reveste de lamento na figura do “neto solitário”. O herdeiro de uma geração que já não partilha da mesma experiência de tempo de outrora, a qual só se mantém na figura fantasmática e alusiva do ancestral.

Disso pode-se compreender então uma experiência tradicional de se perceber no mundo, frente ao modo desintegrado característico da vivência moderna. Permeado de nostalgia, partindo de elementos cristãos, o que encontramos no eu lírico no decorrer do poema denota um desejo de fuga, uma necessidade de retorno à imanência, a um tempo de harmonia, a um mundo regido pela justa medida em que a ordem das coisas estaria atrelada ou imanente à própria natureza (“A casa tranquila e as lendas da floresta/ Medida e lei, e os lunares atalhos do desterrado”). Esse mundo onírico é resgatado quase como um mundo mítico e poderia ser comparado às epopeias.

Além de cantar o desterrado, Trakl também canta *a melancolia* [*Die Schwermut*], o *lamento* [*Klage*], o emudecimento [*Aos emudecidos (Na die Verstummten)*], todos em 1914, ano em que morre. Trakl não obedece sempre à mesma forma, que varia de poema para poema, de soneto a versos livres. Mas, conhecido por

⁴ *Voll Harmonien ist der Vögel. Es haben die grünen Wälder/ Am Abend sich zu stilleren Hütten versammelt/ Die Kristallinen Weiden des Rebs./ Dunkles besänftigt das Plätschern des Baches, die feuchten Schatten// Und die Blumen des Sommers, die schön in Winde läuten./ Schon dämmt die Stirne dem sinnenden Menschen.// Und es leuchtet ein Lämpchen, das Gute, in seinen Herzen/ Und der Frieden des Mahls; denn geheiligt ist Brot und Wein/ Von Gottes Händen, und es schaut aus nächtigen Augen/ Stille dich der Bruder an, daß er ruhe von dorniger Wanderschaft./ O das Wohnen in der beseelten Bläue der Nacht.// Liebend auch umfängt das Schweigen in Zimmer die Schatten der Alten./ Die purpurnen Marten, Klage eines großen Geschlechts./ Das fromm nun hingeht im einsamen Enkel.// Denn strahlender immer erwacht aus schwarzen Minuten des Wahnsinns/ Der Duldende an versteineter Schwelle/ Und es umfängt ihn gewaltig die Kühle Bläue und die leuchtende Neige des Herbstes.// Das stille Haus und die Sagen des Waldes./ Maß und Gesetz und die mondenen Pfade der Abgeschiedenen.* Tradução de Claudia Cavalcanti.

ser imagético, ele sempre sugere imagens, forma imagens: ainda que seja uma bela paisagem inicial, um mundo em comunhão, integrado, que se transforma logo em seguida, de um verso para outro, por uma (dis)torção, em pesadelo; ainda que seja uma imagem deformada, em que as coisas parecem estar fora de lugar, não condizentes com a realidade. Em Trakl, assim como em Lasker-Schüler, há um choro por um mundo que foi perdido. Há um eco do mito, de uma tradição, de uma transmissão, de uma integração que não mais existem. As imagens a que Trakl se remete formam um sentido, assumem um direcionamento que vai se estabelecendo do início para o fim do poema. Assemelhado quase a uma narrativa, o poema expõe, linearmente, uma transformação que termina na perda do mundo mítico que havia no início. E então, nos mesmos pontos que Lasker-Schüler – na alusão a um pertencimento, no lamento, nos elementos cristãos referidos, nas metáforas, no resgate de uma integração, na linearidade da escrita etc. – ele não se assemelha a Kafka.

Além de tudo isso, nem um mundo mítico nem o mito aparecem em Kafka como possibilidade de salvação. Ele não se remete ao mito para resgatar um mundo. Como em *O Veredito*, o poema é o lugar da impotência maior, que não vem como elemento de resgate, não vem para garantir ou restaurar alguma ordem e integração, não alude a uma linguagem mítica. Em *O Silêncio das Sereias* (KAFKA, 2002), por exemplo, há um processo de desmitologização do próprio mito, o qual não aparece como garantia de transmissibilidade. Se no mito há canto, o elemento que podemos evidenciar deste texto, neste caso, é o silêncio; logo, a intransmissibilidade. E se Kafka parte de uma fidelidade ao mito de Homero, no início do texto, isso é desestabilizado no final, com as duas exegeses que marcam a não correspondência com o sentido do mito tal como está na Odisseia. Ele resgata um passado para logo mudá-lo, para logo mudar o próprio mito, por meio do jogo de cenas, em jogo de pontos de vista que a forma de escrita dele permite, não sendo fiel ao passado, não buscando preservá-lo ou a ele retornar em garantia de um sentido. Em Kafka, as sereias, símbolo mítico que cantaria por excelência, silenciam: elas dispõem de “uma arma ainda mais terrível que o seu canto... o seu silêncio” (KAFKA, 2002, p. 104). Como disse Benjamin, “Talvez porque a música e o canto são para ele uma expressão ou pelo menos um símbolo da fuga.” (BENJAMIN, 1987, p. 143).

A fuga se apresenta de muitas maneiras em Kafka, mas somente na medida em que assegura uma não-saída. Se a música ou o canto seria uma saída, uma vez que reterritorializa, por outro lado, o grito, em Kafka, para não se constituir como fuga, talvez fosse um grito distorcido de sua proveniência em si mesmo, um grito no que

parece estar entre o barulho de um som humano e de uma máquina. Deleuze e Guattari, em nota que compõe uma passagem citada acima, identificam “aparições múltiplas do grito em Kafka”:

gritar para se ouvir gritar – o grito de morte do homem na caixa fechada. ‘Bruscamente lancei um grito. Somente para ouvir um grito ao qual nada responde, tirando-lhe a força, e que, sem contrapartida, se eleva então sem fim, mesmo depois de ter-se calado...’ (*Contemplações*). (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 11).

Grito “ao qual nada responde”, grito “sem contrapartida”, grito que “se eleva então sem fim, mesmo depois de ter-se calado...”. Este grito não visa uma resposta, um resgate; não busca, porque já não há uma saída, porque já se está sem saída (morto, com a caixa fechada). É um grito de morte, que não irá alcançar, que não irá se direcionar, e que, no entanto, grita “só para se ouvir gritar”. Um grito que sabe que não terá um receptor, que não espera, porque já não há espera. E talvez, por isso tudo, seja este o grito que se eleva sem fim, porque já nasce sem pressupostos e sem expectativas, porque já está na morte. Grito que, só na morte, se eleva sem fim, ecoa, porque já não tem nada nem ninguém presente para ouvir. Se em Kafka há “aparições múltiplas do grito”, se há grito em Kafka, este é um grito solitário, não direcionado e, já sabido, sem salvação.

O grito foi o barulho mais associado ao expressionismo. No que tange a isso, vale a pena começar por uma problematização de Adorno. Talvez ele tenha tocado em um dos pontos mais importantes que diferencia Kafka da literatura expressionista e dos expressionistas em geral. Analisemos a longa passagem em que ele começa por dizer:

A questão de resolver a quadratura do círculo e encontrar palavras adequadas para o espaço da interioridade desprovida de objetos, ao mesmo tempo que a abrangência de qualquer palavra transcende a imediatidade absoluta daquilo que deve ser evocado – uma contradição na qual toda a literatura expressionista fracassou –, foi resolvida engenhosamente por Kafka através do elemento visual. Este afirma sua prioridade por meio dos gestos. Somente o visível pode ser narrado, mas nesse processo o visível torna-se completamente estranho, transforma-se em imagem, no sentido mais literal da palavra. (ADORNO, 1998, p. 261).

Mais do que na literatura, a arte em que o expressionismo certamente teve tamanha difusão foi na pintura. Os dois grupos que tiveram destaque na Alemanha foram *Die Brücke* [A Ponte], fundado em 1905, e *Der Blaue Reiter* [O Cavaleiro Azul], em 1911. O curioso é que a palavra “expressionismo” é primeiramente usada pelo pintor francês Julien-Auguste Hervé, em 1901, para designar pinturas que se afastariam do impressionismo. Pinturas essas que teriam repercussão nos dois grupos alemães, mas, mais explicitamente, no segundo, liderado por Kandinsky e Franz Marc, que sofreram ampla influência de Cezane, Matisse e também de Picasso, que passou a vida adulta na França. Assim, na Alemanha, o termo surge pela primeira vez no catálogo da 22^a

Exposição da Secessão Berlinense de 1911, que reunia franceses e alemães, indicando quadros de pintores franceses, quase todos cubistas ou *fauves*, mas que se reconheciam, acima de tudo, como anti-impressionistas (BARRENTO, 1976, p. 15). O que se faz importante sublinhar nisto tudo é que Gustav Janouch, em seu livro *Conversas com Kafka*, relata um diálogo em uma exposição de pintores franceses em que ambos estavam, em Praga, e Janouch tece o seguinte comentário ao ver telas de Picasso: “– Eis alguém que se compraz em deformar.” Ao que Kafka responde: “– Não creio. Ele só acentua as deformidades que ainda não chegaram até nossa consciência. A arte é um espelho que ‘avança’ como um relógio. Às vezes.” (JANOUC, 2008, p. 168).

A deformidade efetivamente definiu o movimento expressionista em toda sua abrangência. A deformidade interna, de um sujeito fragmento, das profundezas mais obscuras do inconsciente que eram expostas em uma aparência disforme; aparência que não desejava ser vista pela placidez burguesa, pois perturbava a ordem, colocando em xeque os padrões, os parâmetros de normalidade e, sobretudo, a própria realidade. Considerada como a arte do feio, o expressionismo é oposto à disposição harmoniosa das formas, faz saltar aos olhos o mundo inflamado das crises externas e internas contra a concepção parnasiana e burguesa de belo. Na dança, no cinema ou no teatro, os movimentos e os cenários são contra o arranjo natural das coisas, fazendo coexistir o mundo do sonho, da loucura, da morbidez e da irracionalidade do inconsciente.

Quando Adorno diz que Kafka resolve “engenhosamente, através do elemento visual, a questão da quadratura do círculo ao encontrar palavras adequadas, ao mesmo tempo em que a abrangência de qualquer palavra transcende a imediatidade absoluta daquilo que deve ser evocado”, isso não deve ser entendido como se as palavras de Kafka se ajustassem, como se ele ajustasse palavra à forma. As palavras adequadas são aquelas que, ao contrário, não se reduzem à forma, são aquelas que não se ajustam à forma daquilo no qual se configura. Então, aquilo que é evocado nem mesmo assume, portanto, uma forma única e rígida. As palavras do escritor praguense evocam enquanto convocam novas formas de olhá-las, de lê-las, de interpretá-las. Se Adorno diz que a escrita de Kafka é gestual, não metafórica, não alegórica e não se utiliza de referenciais para aludir a uma imagem nítida, mas sim de um movimento inexato que chega ao olho, é porque são as distorções da própria imagem que são expostas à vista, mas logo dissolvidas, implodidas. Cada fragmento delas, não uma imagem única, escande o tempo, aproxima-o ao foco da visão e ao mesmo tempo mostra o que é, em sua literalidade, e o que parece ser, devido às formas diferentes que vai assumindo, revelando, assim, em múltiplos ângulos, uma realidade deformada. A arte de Kafka é

este espelho que propaga os ângulos e as deformidades que deveriam saltar à vista mais rapidamente do que no tempo do relógio.

Afirmado mais ainda a diferença, o filósofo continua veementemente: “Kafka salva a ideia do expressionismo não ao se esforçar em vão para escutar os sons primordiais, mas ao transferir para a literatura os procedimentos da pintura expressionista.” (ADORNO, 1998, p. 261). Poderia se pensar que o expressionismo teria fracassado, para Adorno, porque o olhar de pânico muitas vezes acabou se petrificando em sonho, “que se deixa apenas falsear”, enquanto Kafka, ao contrário, faz “imagem enigmática dessa realidade, composta de seus fragmentos dispersos”? A literatura expressionista não é enigmática. As imagens não transcendem à imediatidade absoluta daquilo que deve ser evocado: elas evocam, somente, não se dobrando sobre si mesmas. Lasker-Schüler, só um exemplo dentre os demais, certamente se esforçou, em vão, para escutar os “sons primordiais” e, inclusive aludiu a eles, com metáforas imbuídas de inchamentos, artificios e carga afetiva, que não se transcendiam, mas apenas buscavam por uma transcendência. Até mesmo o grito que comparece nela é um grito direcionado para Deus (“O meu povo,/ Lança um grito terrível para Deus”). Um grito que é, ele mesmo, um esforço para escutar um som primordial.

A pintura expressionista mais conhecida, *O Grito*, de Edward Munch, é o olhar de pânico e uma boca escancarada de uma esquisita figura humana, aparentemente andrógina, em um cenário crepuscular disforme, denotando, no mínimo, um grande desespero. Conforme a continuação da passagem de Adorno,

Kafka se relaciona com a pintura expressionista da mesma maneira que Utrillo com os cartões-postais, que teriam servido de modelo para suas ruas cobertas de gelo. Diante do olhar de pânico que retira dos objetos toda carga afetiva, estas ruas se petrificam em algo diferente: nem sonho, que se deixa apenas falsear, nem macaqueamento da realidade, mas sim imagem enigmática dessa realidade, composta de seus fragmentos dispersos (ADORNO, 1998, p. 261).

Como a rua, nas palavras-tinta de Kafka, não seria mais uma rua, o grito não seria provavelmente uma pessoa apavorada com a boca escancarada, ou não somente. O que se suporia evidente em Kafka, transcenderia para outro algo, compondo a permanente quadratura do enigma. Talvez, no ponto em que tocou Adorno, o expressionismo, em sua crítica radical ao racionalismo vigente em detrimento das emoções, tenha muitas vezes se despencado – e se perdido – em uma irracionalidade desmesurada. Não é à toa que Peter Gay o caracteriza como “a dança à beira do abismo” (GAY, 1978, p. 12). Talvez tenha mesmo se assemelhado a sonho que, sim, por ser sonho, às vezes se deixa falsear; talvez as palavras tenham falhado para além de funcionarem só como um grito; talvez tenham passado tanto da “quadratura do círculo”

que o que só ficou foi uma interioridade desprovida de objetos que morreu na impotência, no vazio, não constituindo alimento para uma postura reflexiva que pudesse ser ativa, mas findando em sua própria confusão. E o que, para o filósofo, Kafka resolveu, ao contrário do expressionismo, foi a palavra que não morre no vazio, a interpretação que não cessa. É possível que seja também neste sentido o modo como Adorno concluiu: “Várias passagens decisivas de Kafka podem ser lidas como se fossem descrições minuciosas de pinturas expressionistas jamais pintadas.” (ADORNO, 1998, p. 261).

O Homem Grita. Esse é o título de uma coletânea de poemas de Albert Ehrenstein, sobre a qual Kafka comenta com Janouch: “– Um livro tão pequeno e, dentro, um barulho tão grande”. E quando Janouch pergunta se ele o conhece bem, responde: “– Bem... – disse dando de ombros. – jamais conhecemos os vivos. O presente é mudança e metamorfose. Albert Ehrenstein é da raça de hoje. É uma criancinha perdida no vazio, e que grita.” (KAFKA *apud* JANOUC, 2008, p. 96). Eis o *Grito humano* [*Der Mensch schreit*], em poema, de 1916: “Nós, os amordaçados, estamos envolvidos/ Por demônios, e brutalmente oprimidos./ Maldito seja eu, que tive a minha cruz/ Antes do mundo estar banhado em luz”.⁵ Apenas quatro versos e, como disse Kafka, “um barulho tão grande”. Maior ainda por ser “amordaçado”, o grito. Mais alto por isso. Mas em uma autocondenação tão feroz, tão cristã, tão cega, tão impotente, que não termina senão amordaçado, sem som, no vazio. Ehrenstein escancara um silêncio, o silêncio do oprimido, por meio, porém, do grito – humano – reprimido.

Talvez o que incomode a Kafka seja mesmo um grito que finda – findando, assim, também o impulso à reflexão, à interpretação, a diferentes imagens, ficando apenas um grito congelado que morre mudo. Em outro caso, ao ver com o jovem amigo uma coletânea de poemas de Johannes Becher, Kafka emite um interessante comentário que se faz definidor:

Não compreendo esses poemas. Há lá um tal barulho e rumor de palavras que não se pode sair de si mesmo. Em vez de serem pontes, as palavras se tornam altas muralhas intransponíveis. Nós nos chocamos o tempo todo com a forma, tanto que é totalmente impossível chegar ao conteúdo. As palavras, aqui, não se condensam para formar uma língua. É grito. Nada mais. (KAFKA *apud* JANOUC, 2008, p. 108).

Becher provavelmente foi o poeta que mais teve repercussão e inserção efetiva na política, e seus poemas assumiam um tom de conteúdo programático. Não sabemos a qual coletânea Kafka estava se referindo, mas há alguns indícios, nos poemas que foram

⁵ *Uns Gefesselte umringen/ Teufel, die uns tierisch zwingen./ Mich verfluch ich, der ich kam,/ Ehe Licht die Erde nahm.* Tradução de João Barrento.

traduzidos, que podem se encaixar em sua declaração. Em *Preparação*, de 1918 – ano em que terminou a Primeira Guerra –, vejamos alguns dos versos que o compõem:

Oh, Trindade da Obra: Vivência Formulação Ato.
Eu aprendo. Preparo. Exercito-me
...logo os vagalhões de minhas frases se transformarão em inaudita figura.
Discursos. Manifestos. Parlamento. O brilhante teatro político. O romance experimental.
Declamar cantos tribunas abaixo.
Humanidade! Liberdade! Amor!⁶

Estes versos compõem, cada um deles, uma estrofe dentro do poema, diferenciando-se do restante que é, entretanto, de estrofes irregulares: a primeira com três versos, a segunda com dez; sendo que, nessa, o sexto verso está entre parênteses, e o décimo possui, literalmente, um acréscimo, um parênteses, completando o verso com um pensamento sobre o que acabou de se dizer.⁷ Não é comum ver esta liberdade (in)formal nos poemas expressionistas. Becher ironiza a forma e ironiza, na forma, a política. Essa, que mantém seu lugar cativo em um palco de improvisações, que trata da sociedade deste jeito, como em um jogo de experimentações. A pompa formal de conteúdos programáticos que atestava o caráter tão rebuscado quanto hipócrita tornou-se elemento de deboche, foi retirada de seu pedestal todo sacralizado e profanada até o avesso da forma. Na primeira linha do poema, Becher já assinala: “o poeta evita acordes cintilantes” [*Der Dichter meidet strahlende Akkorde*]. Era preciso evitar os mesmos acordes que ressonavam no mundo sacralizado da tradição. Era preciso destituir as cornetas e os órgãos que anunciavam ainda o mundo de veludo da realeza. E a configuração majestosa sobre a qual se estruturava foi dissolvida, destruída na forma.

No entanto, Kafka estranha as palavras individualizadas, ele esbarra na forma (“As palavras, aqui, não se condensam para formar uma língua. É grito. Nada mais.”). Que o grito, enquanto som que, direcionado, finda na impotência, possa parecer para Kafka uma fuga impotente, já deu para compreender, assim como o otimismo de um Novo Mundo que há em Becher (“O Novo Mundo/ (ou seja: o velho, o místico, exterminando o mundo dos tormentos)/ Desenho nele, o mais corretamente possível./ Penso numa paisagem refletida, extremamente ordenada, esculpida./ Uma ilha de bem-aventurada humanidade”), o vislumbre de um fim “do mundo dos tormentos”

⁶ *O Trinität des Werks: Erlebnis Formulierung Tat.// Ich lerne. Bereite vor. Ich übe mich// ...bald werden sich die Sturzwellen meiner Sätze zu einer unerhörten Figur verfügen.// Reden. Manifeste. Parlament. Das sprühende politische Schauspiel. Der Experimentalroman.// Gesänge Von Tribünen herab vorzutragen.// Menschheit! Freiheit! Liebe!* Tradução de Claudia Cavalcanti.

⁷ Tradução da segunda estrofe, por Claudia Cavalcanti: “Eu aprendo. Preparo. Exercito-me./ Como trabalho – ah, apaixonadamente! -/ Contra o meu rosto ainda não plástico:/ Estico rugas./ O Novo Mundo/ (ou seja: o velho, o místico, exterminando o mundo dos tormentos)/ Desenho nele, o mais corretamente possível./ Penso numa paisagem refletida, extremamente ordenada, esculpida./ Uma ilha de bem-aventurada humanidade./ É preciso muito para isto. (Ele também sabe faz tempo).”

aparecendo como uma “paisagem refletida, extremamente ordenada, esculpida”. Tudo o que Kafka não faz é formar paisagens ordenadas e esculpidas. Mas, disso, para a necessidade que ele demanda de formar uma língua, interpõe-se uma distância que emerge aqui como um paradoxo, se considerarmos sua obra e as críticas que são tecidas a ela, pelos diversos aspectos já apontados de ela não configurar um sentido, de não comunicar, não significar, não designar. O escritor está exigindo aí uma forma que transmita necessariamente um conteúdo, um conteúdo que caiba na forma. É certo que tanto suas narrativas quanto seus textos em fragmentos não são como estes versos, mas, mesmo sem ser em versos, sua escrita também não garante transmissibilidade, não garante comunicação, não limita a interpretação. Seu conteúdo não se ajusta à forma como igualmente não se ajusta à segurança de que seja um conteúdo determinado. Mas, talvez, seja mesmo a própria alusão a grito que as palavras tenham conferido, o que pode ter se constituído uma barreira para ele. Se há alguma função ou intenção nos versos de Becher, talvez seja exatamente esta: estilhaçar a forma, causar estranhamento, não obedecer a uma escrita linear, distorcer qualquer narrativa, não se assemelhar a um romance. Contudo, uma vez identificados como grito, por Kafka, muito provavelmente são considerados versos-grito que gritam para algo ou para alguém, que buscam um ouvido, que visam um alcance – e, portanto, não passam de grito, de canto, de música.

Teria sido o expressionismo um grito mudo, um grito sufocado, abafado, um grito afogado? Uma boca que escancara e se fecha em um grito que só existiu na iminência, porque mudo? Mesmo sendo diferente do tom dos primeiros poemas analisados, este último, de Becher, também teria perdido sua força, porque, por ser só grito que almejava ser escutado, acabou se tornando uma alta muralha intransponível para a ressonância de alguma mensagem? Kafka teria estranhado o incomum na forma? Logo ele, a quem o incomum, o incomunicável, o intransmissível, comparecem como elementos decisivos de sua escrita? (PUCHEU, 2015, pp. 70-71). Talvez seja muito radical, e pobre para o expressionismo, apostar na leitura destes elementos como algo que tenha retirado toda sua força. Como Adorno disse, Kafka era filho do iluminismo, a razão estava por trás de sua obra (ADORNO, 1998, p. 263). Logo, se ele escrevia a partir de imagens, não era para formar um significado através delas, mas para instigar a interpretação por trás delas. Sua escrita não pinta as imagens como um fim, mas como meio: a imagem em Kafka é só um meio para deixar rastros. Por isso, a imagem não se fixa, não se forma: ela é anunciada e implodida, e então se forma outra imagem. Não há o impulso de implodir para esculpir uma imagem ordenada, de destruir com a finalidade de construir algo que se dê como modelo. Na razão que há por trás de suas obras, Kafka

garante unicamente a possibilidade da permanência incessante do pensamento, da crítica. A única coisa que resta como positividade é o poema no qual não terminam as infinitas possibilidades de interpretação que sua escrita suscita.

Diferentemente de Lasker-Schüler e de Trakl, no entanto, Becher expõe outro aspecto, mais ativo, do expressionismo, que esteve comumente presente em poetas mais engajados politicamente, pertencentes a grupos clandestinos anarquistas e comunistas, que ansiavam pelo fim do mundo, daquele mundo, da tradição, mas já anunciavam outro, o Novo Mundo, revolucionando ordens, padrões, formas. A questão aí é que, todavia, eles já anunciavam algo, um outro mundo, um novo mundo, já partindo de uma tradição, a judaica; já partindo de uma tradição de conceber o tempo; já partindo de pressupostos bem fundamentados como as noções de início e de fim. É nesta esteira de ativismo e de expectativa em algo – em um novo tempo, em um novo mundo, em uma escatologia que aponta necessariamente o fim para que se tenha o novo – que também se encontra Hasenclever. Ele aparece em um comentário de Kafka sobre o seu incrível drama, *O Filho* [*Der Sohn*], escrito em 1913 e encenado em 1916 pelo Teatro Alemão em Praga e em Dresden, tendo repercutido intensa e internacionalmente:

A revolta do filho contra o pai é um tema muito antigo na literatura e um problema ainda mais antigo na realidade. Escrevem-se sobre isso dramas e tragédias, mas na realidade é um assunto de comédia. O irlandês Synge compreendeu bem isso. Em seu drama *O Farsante do Mundo Ocidental*, o filho é um jovem tagarela que se vangloria de ter abatido seu pai. Mas o pai chega e torna ridículo aquele juvenil vencedor da autoridade paterna (KAFKA *apud* JANOUCHE, 2008, pp. 37-38).

Já é imensamente conhecida e interpretada a revolta do filho contra o pai, o conflito geracional, a revolta contra a autoridade, como tema tão caro à Kafka. *O Veredito* – publicado em 1916, no mesmo ano da encenação da peça –, aproxima-se ao que ele disse sobre isso ser um “assunto de comédia”. Tragicômico, há momentos do diálogo de Georg com o pai em que esse aparece quase como uma figura cômica. Hasenclever expressa esta mesma revolta na poesia. Em 1917, compõe *O poeta político*:

Cai o poder. E nós vamos unir-nos.
Passamos o Atlântico em porões,
Nós, exilados, vemos já o céu da Pátria.
Europa à vista. Caem férreos portões.

Erguem-se jovens nas universidades
E os filhos que odeiam seus pais.
Partiu o tiro. Em cidades-fantasma
Os ministros não se banqueteiavam mais.⁸

⁸ *Die Macht zerfällt. Wir werden uns vereinen./ Wir, schaukelnd auf atlantischen Transporten,/ Auswanderer, denen Heimatwolken scheinen./ Europa naht. Es sinken Eisenporten./ Jünglinge stehn in Universitäten/ Und Söhne auf, die ihre Väter hassen./ Der Schuß geht los. In ausgedörnten Städten/ Minister nicht mehr an den Tafeln prassen.* Tradução de João Barrento.

Tema que esteve em evidência também no expressionismo, o grande dramaturgo talvez tenha sido o único poeta que expressou, em palavras literais, além da peça, o conflito estabelecido entre os filhos e os pais, ao ter escrito o verso “E os filhos que odeiam seus pais”. O poeta e dramaturgo aliou sua escrita ao ativismo e é lembrado por seu pacifismo fundido à sua vontade de ação política. Seu drama pretendeu que o espectador visse pela visão do “Filho” os “personagens” da sociedade. Seu poema refere-se provavelmente ao fim, à vista, da Primeira Guerra, e apesar de parecer se assemelhar à literatura de Kafka por ser afim no tema (conflito entre filho e pai), por ser sóbrio, ativo, por não findar em um vazio e por não afundar em conflitos existenciais, ele ainda se apoia, todavia, em uma perspectiva ou expectativa no fim deste mundo, no fim do poder, no fim do despatriamento.

Ora, é possível entender *O poeta político* como um impulso revolucionário, como um convite para que todos os artistas, todos os poetas se tornassem poetas políticos, para que a política estivesse atrelada à arte. Nisso, Kafka talvez pudesse ter muito apreço, pois, como disse sobre Picasso, “a arte é um espelho que ‘avança’ como um relógio. Às vezes.” Dar um *close* no tempo e escancarar-lo como uma forma de ir cada vez mais contra ele certamente seria função de uma arte não meramente contemplativa, mas sim politizada. E assim, junto com a juventude que se revoltava contra os que permitiam a manutenção das condições, da ordem, do poder, *o poeta político* seria a revolta contra a servidão, contra a subserviência, contra toda forma de domínio, contra a submissão, contra a guerra, contra os exércitos, contra o Estado, contra os mestres, contra os pais, contra todas as autoridades estabelecidas, contra todos os modos de opressão. Mas, apesar da literatura de Kafka também ser uma crítica contra todos os modos de tirania, ela não é otimista, porém, quanto ao vislumbre de um Novo Mundo, de garantia de uma saída, nem ao vislumbre do “céu da Pátria”, como aparece em Hasenclever. Diferentemente desse, aquele não visa um repatriamento, um estabelecimento de uma nova ordem: como já foi visto, ele já parte de seu despatriamento, de seu desterro, de seu não pertencimento, e das condições soberanas de poder que, de tão sólidas, persistem, que não estão à vista de cair. Na verdade, não há esperança em Kafka, haja vista sua conhecida frase a Max Brod: “há esperança suficiente, esperança infinita – mas não para nós” (BENJAMIN, 1987, p.142). A escrita de Kafka não assegura o otimismo, não se volta à pertença, não se direciona para um novo mundo.

Ao contrário de Hasenclever, Franz Werfel, o poeta expressionista mais próximo ao escritor praguense, na amizade, se aproxima, no entanto, mais aos primeiros poetas,

na escrita. Amigo de Kafka, ambos frequentavam o mesmo Café com Max Brod em Praga e, em 1911, foi publicado seu primeiro livro de poemas, *Der Weltfreund* [O amigo do mundo], logo elogiado por críticos como Karl Kraus, com quem brigou depois, por tê-lo acusado de ter se distanciado do expressionismo. Em 1912, trabalhou para a editora de Kurt Wolff, editou o primeiro livro de poesias de Trakl e conheceu Walter Hasenclever e Else Lasker-Schüler, com quem manteve grande amizade. Janouch comentou ter lido a obra dramática *O Homem-Espelho* de Werfel, da qual Kafka disse não compreender muito bem o tema, acrescentando: “Werfel é um recipiente de tão forte espessura, que ressoa muito mais facilmente com batidas mecânicas e exteriores do que com o fato de um fervilhar interior” (KAFKA *apud* JANOUGH, 2008, p. 159). E Janouch chega a perguntar se realmente Kafka gostava de Werfel, ao que ele responde: “– Sim, gosto muito mesmo.” (KAFKA *apud* JANOUGH, 2008, p. 159). No depoimento de Dora, ela conta que Werfel foi visitá-lo, quando estavam em Berlim, para ler trechos de seu novo livro – o romance do qual Kafka já havia comentado, quando estava em Praga com Janouch –, cuja publicação aconteceria em 1924, com o título *Verdi. Romance da ópera*. Dora relata que Werfel saiu da casa em lágrimas e que ela, ao entrar no quarto, viu Kafka também arruinado, em lágrimas, repetindo: “Como é possível escrever algo tão ruim!” (KAFKA *apud* DORA, 2011, p. 14). Ainda que esta fala seja relacionada especificamente à prosa e ainda que não tenhamos uma opinião de Kafka quanto aos poemas, vejamos como Werfel compõe os seguintes versos, de 1913:

Quando o teu ser me enlevava em comoções
E eu em ti me extasiava no infinito,
Não viveu esse dia tanto ser aflito,
E os oprimidos, num inferno de milhões?

Quando o teu andar me punha em febril estado,
Outros trabalhavam; na Terra eram ruídos.
E havia o vazio, Homens sem Deus, despidos,
Nascia e morria tanto ser desgraçado.

Quando, prenhe de ti, me evolava em essência,
Havia tantos outros arfando em pedreiras,
Minguando à secretária, suando em caldeiras.

Vós, que arquejais em ruas e nos rios da vida!
Se há equilíbrio no mundo e na existência,
Como irá esta minha culpa ser paga?⁹

⁹ *Als mich Dein Dasein tränenwärts entrückte/ Und ich durch Dich ins Unermeßne schwärmte,/ Erlebten diesen Tag nicht Abgehärmte,/ Mühselig Millionen Unterdrückte?// Als mich Dein Wandeln na den Tod verzückte,/ War Arbeit um uns und die Erde lärmte./ Und Leere gab es, gottlos Unerwärmte,/ Es lebten und es starben Niebeglückte!// Da ich Von Dir geschwellt war zum Entschweben,/ So viele waren, die im Dumpfen stampften,/ An Pulten schrumpften und vor Kesseln dampften.// Ihr Keuchenden auf Straßen und auf Flüssen!// Gibt es ein Gleichgewicht in Welt und Leben,/ Wie werd'*

Werfel era conhecido por um tom fraternal desde *O Amigo do Mundo*. Mas esta fraternidade, este humanismo, acompanha-se de um peso. Sobriedade é o que não há no soneto de Werfel: há um afogamento do eu lírico na culpa. Como seria possível existir, ou continuar a existir, em meio a tantos que morriam miseráveis, desgraçados, sem direitos, e sentindo com agonia o vazio, este vazio também da ausência de Deus? Como pagar pela culpa por estar bem, em meio a tantos que sofrem no mundo em que o trabalho não garante a vida; pelo contrário, explora e aproxima o homem a bicho, o reafirma à condição de oprimido? Em todos os momentos em que o eu lírico se concebe feliz, o autoflagelo pela chicotada da culpa bate às suas costas. Diante dos explorados, o abandono sempre veio ao encontro; os olhos de Deus deles desviaram ou sequer nunca enxergaram. Como então continuar vivendo ou tendo prazer em viver? Mas não é só esta culpa, ou melhor, o modo como aparece esta culpa, que o diferencia de Kafka. Werfel, tal como Lasker-Schüler, ainda clama pelo soberano, por Deus. A solidão, a angústia e a culpa, se são percebidas quando lemos Kafka, não são evidentes nem diretas, não há um diálogo de Kafka com Deus, não há indagações ao desamparo: há o desamparo como pressuposto e todas as consequências sofridas pelo poder que oprime e não cessa de existir. Kafka parte do homem já abandonado, sozinho em meio à opressão e à culpa, submetido a leis cuja possível misericórdia de um Deus já havia virado as costas há muito tempo. No mais, não se pode deixar de lembrar que 1914 marcou o início da Grande Guerra. Ou seja, a culpa por existir e por continuar sobrevivendo, por ter sobrevivido, esteve, a partir de então, mais ainda à ordem do dia. Em 1916, ano em que ainda acontecia a Guerra, Werfel escreveu *Por que, meu Deus [Warum mein Gott]*, do qual destaco a seguinte estrofe:

O que me criaste, meu Senhor e Deus,
O que rebentei, inocente luz de velas,
E agora no sopro de minha culpa,
O que me criaste, meu Senhor e Deus,
Para a vaidade da palavra,
E que eu isto acrescente
E carregue atrevido orgulho,
E na minha própria distância
A solidão?!
O que me criaste para quê, meu Senhor e Deus?¹⁰

ich diese Schuld bezahlen müssen!? Tradução de João Barrento. (No verso “Minguando à secretária, suando em caldeiras” [*An Pulten schrumpften und vor Kesseln dampften*], Barrento optou pela expressão “à secretária” para dar ritmo à tradução que fez do poema, mas equivale ao que seria “minguando à mesa de escritório”, na literalidade da tradução).

¹⁰*Was schufst Du mich, mein Herr und Gott,/ Der ich aufging, unwissend Kerzenlicht,/ Und dabın jetzt im Winde meiner Schuld,/ Was schufst Du mich, mein Herr und Gott,/ Zur Eitelkeit des Worts,/ Und daß ich dies füge,/ Und trage vermessenem Stolz,/ Und in der Ferne meiner selbst/ Die Einsamkeit?!/ Was schufst Du mich zu dem, mein Herr und Gott.* Tradução de Claudia Cavalcanti.

O poema continua em décimas por mais três estrofes. Ao se perguntar “Por que, meu Deus?”, Werfel não lamenta somente a tragédia na qual o mundo havia se transformado, mas expressa uma culpa por ter existido um dia (“O que me criaste para quê, meu Senhor e Deus?”). Pode-se notar que ele usa as palavras *mein Herr und Gott*, ou seja, “meu Senhor e Deus”. Como se não bastasse a função implícita de “Senhor” que está contida no significado cristão da palavra “Deus”, ele reforça e reitera e ratifica a sua condição de criatura, de submetido, de impotente. Considerando apenas a poesia de Werfel, é possível perceber que o eu lírico se debate pela culpa e por um vazio que ele anseia ser preenchido ainda por um poder divino.

Werfel também já tinha escrito sobre a vivência na máquina burocrática, sobre as condições subumanas de sobrevivência, sobre os riscos de vida que acometiam deliberadamente a classe proletária, sobre homens “arfando em pedreiras”, ou “minguando à mesa de escritório, suando em caldeiras”, e já havia se direcionado aos seus leitores como pertencente a esses, com os quais compartilhava o mesmo sofrimento: “Eu vivi na floresta, fui funcionário do Estado,/ Servi fregueses impacientes, andei curvado sobre livros de caixa,/ Estive como fogueiro em frente de cadeiras, de rosto intensamente incendiado,/ E, quando moço de fretes, comi restos de cozinha, e o que mais se acha.”¹¹ Mas o modo como conduz sua escrita, deveras compassiva, não se assemelha ao modo como Kafka faz crítica, em diversas obras, ao mundo dos oprimidos simplesmente por se estar vivo, simplesmente por já nascer em um mundo opressor onde reina o aparato do poder, institucionalizado ou não. E a distância entre eles se agiganta conforme vai chegando o fim do poema *Ao Leitor* [*An den Leser*]: “Por isso, pertenço-te, e a todos os demais!/ Peço-te que não tentes resistir!/ Oh, quem dera, Irmão, que eu pudesse cair/ Um dia nos teus braços fraternais!”¹² Seja na forma, em versos rimados, metrificadas, organizadas em estrofes padronizadas que se fecham, ao fim, em um sentido, seja no tom do poema, que significa, que alude, que transborda compaixão; na forma, ou no conteúdo, Werfel se afasta mesmo de Kafka. Quando esse diz a Janouch sobre o amigo, “[Werfel] ressoa muito mais facilmente com batidas mecânicas e exteriores do que com o fato de um fervilhar interior”, talvez esteja aí sintetizada o que poderia ser a crítica a ele.

¹¹ *Ich lebte im Walde,/ hatte Bahnhofsamt,/ Saß gebeugt über Kassabücher und bediente ungeduldige Gäste./ Als Heizer stand ich vor Kesseln, das Antlitz grell überflammt,/ Und als Kuli aß ich Abfall und Küchenreste.//[...] Tradução de João Barrento.*

¹² *So gehöre ich Dir und Allen!/ Wolle mir, bitte, nicht widerstehn!/ O, könnte es einmal geschehn,/ Daß wir uns, Bruder, in die Arme fallen!* Tradução de João Barrento.

3. Considerações finais

Günther Anders, ao principiar a parte de seu livro intitulada *Kafka não se “expressa” mais*, diz que “as palavras-chave com que procuramos decifrar a arte kafkiana – terror, máscara, imagem etc. – parecem desmentir tudo o que nós, filhos e netos do século XIX ainda romantizante, estávamos habituados a ligar ao ‘ato criador artístico’” (ANDERS, 2007, p. 82) e que o termo “expressar-se” seria “justamente um estado ou um processo que afrouxa a ‘sólida consistência’ do homem e ‘vira o mais íntimo para o lado de fora’” (ANDERS, 2007, p. 83). O expressionismo teria afirmado em programa a ânsia do artista isolado, romântico, que estava diante de si mesmo e parecia não falar mais a ninguém. Logo, o significado de expressão estaria atrelado ao de isolamento. Enquanto os expressionistas partiam da condição de isolamento de sua época para se expressarem, Kafka, contemporâneo a esses, não se insere, porém, neste grupo. De acordo com Anders, “acontece exatamente o contrário: é difícil imaginar um estilo mais não-romântico, mais não-subjetivo, menos expressionista do que o de Kafka.” (ANDERS, 2007, p. 85).

Concordando com o autor e sintetizando todas as diferenças entre eles que foram aqui abordadas, Kafka era um solitário, mas não cantava seu lamento para um deus; não lamentava o vazio em subjetividade inflamada; não se expressava em monólogos interiores; não se aproximava a sonho; não congelava a deformidade; não formava uma imagem; não direcionava voz, som ou canto para alguém ouvir; não depositava expectativa no novo mundo; não depositava expectativa; não se direcionava ao Pai; não direcionava grito; não direcionava; não gritava. E foi isso mesmo que fez dele um escritor à parte, um “apartado”, não pertencente a nenhum grupo, não pertencente a nenhuma definição, habitando somente o lugar poético do próprio enigma. Como diz Adorno, ao invés de tentar enquadrar Kafka e sua obra em uma corrente de pensamento estabelecida, deve-se “insistir nos aspectos que dificultam o enquadramento, e que por isso mesmo requerem interpretação.” (ADORNO, 1998, p. 239). Nas palavras literais de Günther Anders: “O fato de, por um lado, ter sido um solitário, mas que não gritava; na verdade, um trabalhador de precisão, mas que não destinava suas peças precisas, afinadas entre si, a nada de definido e a ninguém determinado – esse paradoxo fez dele um escritor *à part*” (ANDERS, 2007, p. 85).

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

- ANDERS, Günther. *Kafka: pró e contra; os autos do processo*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BARRENTO, João. *Expressionismo Alemão*. Antologia Poética. Lisboa: Ática, 1976.
- BEJNAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CANETTI, Elias. O outro processo. Cartas de Kafka a Felice. In: _____. *A consciência das palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp.84-95.
- CARONE, Modesto. *De grande escritor do século XX, Kafka passou a ser um dos grandes do século XXI*. In: *Dossiê: Franz Kafka*, Revista CULT, São Paulo: Editora Bregantini, nº194, setembro/2014, p.48.
- CAVALCANTI, Claudia (org. e trad.). *Poesia expressionista alemã: uma antologia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka. Por uma literatura menor*. Porto Alegre: Imago, 1977.
- DIAMANT, Dora. *Minha vida com Franz Kafka - Parte I*. Tradução de Francisco Merçon. Carvalho, Almyr (dir.) *A Palavra*, Alegre-ES, nº 170, set. 2011. Coluna Pensar por escrito, p. 14. <http://pensarporescrito.tumblr.com/post/11672686294>. Tradução indireta a partir da edição francesa: *J'ai connu Kafka*. (témoignages réunis par Hans-Gerd Koch). *Traduit de l'allemand par François-Guillaume Lorrain*. Paris: Solin, 1998.
- FLEISCHER, Marion. *A realidade precisa ser criada por nós: rumos da prosa expressionista alemã*. In: Guinsburg, J. (org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- GAY, Peter. *A Cultura de Weimar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- JANOUGH, Gustav. *Conversas com Kafka*. Tradução de Celina Luz. São Paulo: Novo Século Editora, 2008.
- KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio (1914-1924)*, Tradução de Modesto Carone, São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *O veredicto / Na colônia penal*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Um artista da fome; a construção*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- PUCHEU, Alberto. *Kafka poeta*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015.
- _____; TROCOLI, Flavia. *Passagens de Franz Kafka*. In: *Dossiê: Franz Kafka*, Revista CULT, São Paulo: Editora Bregantini, nº194, setembro/2014, pp.23-25.