

# NO ARCO DA LUZ OBSCURA

**Claude Le Manchec**

Institut Universitaire de Formation des Maîtres de Chambéry  
(IUFM Chambéry) — Chambéry

Tradução do francês de Flavia Trocoli (UFRJ)

**Resumo:** Em Kafka, criação literária, escrita epistolar, anotações íntimas e escritos gnômicos estão dispostos sobre uma tela que comporta escritos como a “Carta ao pai”, orientada pela dupla compreensão da singularidade de seu percurso na sociedade e de sua vocação de escritor. A escrita nasce do vazio existencial e a ele reconduz. Este ensaio se propõe a refletir sobre os movimentos da escrita de Kafka em sua dimensão ética.

**Palavras-chave :** criação literária ; escrita epistolar ; ética.

**Résumé :** Chez Kafka, création littéraire, écriture épistolaire, notations intimes et écrits gnomiques se positionnent sur une immense toile qui enserre des écrits comme la *Lettre au*

*père* orientée par la double compréhension de la singularité de son parcours dans la société et de sa vocation d'écrivain. L'écriture naît du vécu existentiel et elle y reconduit. Cet essai se propose à réfléchir sur les mouvements de l'écriture de Kafka dans sa dimension éthique.

**Mots-clés: création littéraire; écriture épistolaire; éthique.**

## DOS LAÇOS

No início de uma vida de casados existem os conselhos, verdadeiras “bridadas”, graças às quais um homem mantém sob suas asas um jovem casal:

É certo que para Strong, que tinha aberto um comércio de móveis com o dinheiro de sua mulher, o fato de conhecer Blenkelt apresentava muitas vantagens; de fato, ele mantinha a maior parte de suas relações com jovens em vias de se casar e que, mais cedo ou mais tarde, deveriam pensar em procurar móveis novos e em geral se resguardavam bem, talvez pelo hábito, e até mesmo neste domínio, de negligenciar os conselhos de Blenkelt. “Eu os mantenho em rédea curta”, Blenkelt tinha o costume de dizer. Em um outro mundo, emprestado, talvez, dos jornais pela juventude, a brida se transforma em

“rédeas” que os Peles-Vermelhas [*Peaux-Rouges*] rejeitam: “Se fosse possível ser um Pele-Vermelha, sempre pronto e montado no cavalo de fogo, de pé sobre as patas traseiras, vibrando sobre o chão tremulante, até desfazer-se da espora, pois não havia espora, até jogar fora a rédea, pois não havia rédea, e ver a terra diante de si como um campo ceifado, já sem pescoço e sem cabeça de cavalo”.<sup>1</sup>

---

1. Na tradução de Modesto Carone: “Se realmente se fosse um índio, desde logo alerta e, em cima do cavalo na corrida, enviesado no ar, se estremecesse sempre por um átimo sobre o chão trepidante, até que se largou a espora, pois não havia espora, até que se jogou fora a rédea, pois não havia rédea, e diante de si mal se viu o campo como pradaria ceifada rente, já sem pescoço de cavalo nem cabeça de cavalo. KAFKA, Franz. “Desejo de se tornar índio”. In: *Contemplação e Foguista*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p. 47. No entanto, na maioria das vezes, citei diretamente as traduções publicadas de Modesto Carone. No caso dos *Diários* e *Cartas*, optei por traduzir as citações do autor em francês. (N. da T.)

---

É assim que o cavalo entra na obra, a qual pertence o diário íntimo, para nunca mais deixá-la: “Como sou miserável! Chicoteia seriamente o cavalo! Crava as esporas em seu corpo, depois as retira de uma só vez, e, em seguida, coloca toda a sua força para cravá-la na carne”. O cavalo, animal destinado à flagelação, torna-se pouco a pouco um dos “símbolos ardentes” (*Imre Kértz*) mais retomados por Kafka. São necessários muitos fragmentos de narrativa

para que um cavalo excepcional ganhe forma e é um “cavalo branco”, aparecido por acaso, desconhecido de todos, que movimenta toda uma cidade. Primeiro, um trabalhador, em seguida um cocheiro e finalmente uma louca se lançam, em vão, a persegui-lo. Somente um agente da polícia saberá dar um fim ao incidente:

É precisamente este incidente que um policial tinha notado; ele foi em direção ao cavalo que ainda tentou tomar uma direção diferente no último momento, segurou-o pela brida (embora não tivesse completamente abatido, estava preso como um animal de carga) e disse de resto muito amigavelmente: “Pare! Para onde corre?”. Ele o manteve preso por alguns instantes bem no meio do caminho, pensando que seu proprietário não tardaria a vir procurar o animal fugitivo.

A revolta contra esse cavalo selvagem, “preso como um animal de carga”, não estava ainda dirigida a nenhum fim. Pouco a pouco, o motivo da luta se torna clara. A brida graças a qual se faz o cavalo obedecer conhece muitos avatares ao longo dos anos de escrita de Kafka: por exemplo, as correias — sempre renovadas — com as quais o condenado da colônia penal é mantido sobre a máquina durante a execução:

Havia aqui um armazém onde eram guardadas todas as peças de reposição possíveis. Confesso que desse modo eu chegava

quase ao desperdício — digo antes, não agora, como afirma o novo comandante, para quem tudo serve de pretexto para combater as velhas instituições. Agora ele próprio administra o fundo para a máquina, e se eu solicito uma correia nova, é exigida a que rebentou como prova, a nova só vem em dez dias, mas é de qualidade inferior e não serve para quase nada (kafka, 1998, p. 46).

No entanto, educadores, treinadores de animais e executores de sentenças não se confundem. Um estudante se especializa no ensinamento dado ao cavalo. De forma pedagógica, não usa o chicote e, por esse motivo, é à noite que age:

Se o estudante escolheu a noite para dar as lições a seu cavalo, não foi somente por causa de sua situação material desfavorável, mas porque os princípios novos que queria introduzir no ensino de cavalos os interditava, por diversas razões, qualquer momento que não fosse a noite.

Um cavalo de circo volta a assombrar os escritos não publicados do outono de 1920: “Eis o que fiz: passei um ano com um cavalo um pouco como faz um homem com uma moça que corteja, mas por quem é repellido caso nada lá fora viesse fazer obstáculo para que atingisse o objetivo”. Esse romance não pode ter um final feliz:

O cavalo tropeçou e caiu sobre as patas dianteiras, o cavaleiro foi desacorçoado. Dois homens que descansavam preguiçosamente à sombra das árvores, cada um de um lado, apareceram e examinaram o homem caído. Os dois acharam aquilo vagamente suspeito, a luz do sol, o cavalo que se recolocara de pé, o cavaleiro, o homem que aparecera subitamente, atraído pelo acidente. Eles se aproximaram lentamente, de cara fechada e, a mão que eles tinham colocado dentro das próprias camisas abertas passaram pelo peito e pescoço com um ar indeciso.

O assujeitamento do cavalo ao seu cavaleiro é uma regra que não pode ser violada: “A besta toma o chicote do mestre e se autochicoteia para tornar-se mestre; e ignora que isso não é mais que um fantasma resultante de um novo nó na correia do chicote do mestre”. Amarrados, arreados, freados, vários personagens são como cães presos em suas coleiras (“Ele se sente atraído como um cão muito jovem pelas ruas de uma grande cidade”) ou mordidos pelos chacais e mantidos no chão como o narrador de *Chacais e árabes*: “Eles estão segurando a cauda do seu vestido — disse o velho chacal num tom de esclarecimento e seriedade. — É um testemunho de respeito!” (KAFKA, 1999, p. 32). Os seres assujeitados são presas de caravanas, mestres sempre prontos a fustigar um jovem casal:

Foi um encontro de mestres do chicote, de senhores fortes mas finos, sempre prontos; foram chamados de mestres do chicote, mas tinham paus em suas mãos; puseram-se contra a parede da sala de recepção, de frente e entre os espelhos. Entrei com minha noiva; era o dia do casamento, por uma porta em nossa frente entraram os parentes, mulheres grandes que tinham à direita homens menores vestidos de roupa de cerimônia fechada até o colarinho e andando devagar. Diante da minha noiva, muitos parentes perplexos levantavam os braços, mas tudo ainda estava tranquilo.

Chicotes, açoites, cordas, até flagelos, são instrumentos de adestramento entre as mãos dos cocheiros, palafreiros [noivo], adestradores de tigre, caravaneiros e outros bandidos que batem, prendem, amarram: “Os ladrões tinham me amarrado; eu estava estendido perto do fogo do capitão”. Este treinamento chegou ao seu paroxismo à noite: “Só a noite é favorável ao adestramento”.

Adestrar, inculcar, educar, isto é, agir através da coerção sobre os seres que é preciso formar, inculcar valores e normas. Entre eles, primeiramente, as crianças. Em suas cartas, Kafka não cessa de criticar os modos de educação coercitivos que reinam em torno dele:

Eis, nascidos do egoísmo, os dois modos de educação dos pais: tirania e escravidão em todos os graus, o que não im-

pede que a tirania seja expressa muito ternamente (“Você deve acreditar em mim porque sou sua mãe!”), e a escravidão orgulhosamente (“Você é meu filho e farei de você meu salvador!”), esses são dois modos terríveis de educação, dois modos contra a educação, próprios para pisar sobre a criança e para fazer com que ela volte ao chão de onde tinha saído (Carta a Elli Hermann, outono de 1921).

A aprendizagem de normas sociais e de valores não é separável da situação das crianças que preocupa muitos pais no corpus de fragmentos narrativos do outono de 1920:

A tarefa difícil. “Eduque as crianças”, me disseram. A salinha estava cheia. Muitos estavam espremidos contra as paredes, o que inquietava; entretanto eles se defendiam e rejeitavam os outros, de modo que a massa estava sempre em movimento. Só algumas crianças mais velhas, que ultrapassavam as outras no tamanho e não temiam nada vindo delas, se mantinham na parede do fundo e me olhavam.

A educação é uma das principais direções tomadas pelo questionamento de Kafka, principalmente entre 1919 e 1921. De um sistema de imagens, ela toma a forma de cartas a suas irmãs que argumentam a favor de uma educação mais livre.

Na “Carta ao pai”, escrita alguns meses antes, Kafka mostra-se constantemente preocupado com o modo pelo



qual o conjunto de seus conhecimentos sobre o mundo, experiências de si, relações com os outros e sobretudo com seu pai, Hermann, se incorporou pouco a pouco a sua personalidade, conferindo-lhe uma forma e uma identidade específicas que, consecutivamente, autorizam a qualificar (“Sou de tal ou tal modo, mas não de outro porque...”) e sobretudo discernir as dificuldades de sua existência interior:

[...] mas de qualquer forma o resultado geral em termos de conhecimento, e sobretudo em fundamentação do conhecimento, é extremamente lastimável diante do dispêndio de tempo e dinheiro, principalmente em compração com quase todas as pessoas que eu conheço. É lastimável, mas, para mim, compreensível. Desde que comecei a pensar, tive uma preocupação tão profunda com a afirmação espiritual da minha existência que tudo o mais me foi indiferente (KAFKA, 1997, p. 53).

À narrativa da vida, incluída nesta carta, acompanha um esforço para dar forma ao vivido da experiência e para mostrar que as verdades que se extraem dela fundam-se sobre as singularidades irredutíveis do indivíduo Franz Kafka, mas que possuem também uma ancoragem em um mundo social, historicamente determinado (Praga, cidade multicultural e multilíngue do fim do século XIX e início do XX, em que seu pai chegou em torno de 1880 depois de

ter vivido no campo) e vínculos familiares precisos (a vida da família Kafka tinha como centro a loja dirigida pelo pai). Tendo o papel de Hermann Kafka no coração da narrativa, a “Carta...” dá uma atenção paciente aos principais determinantes da formação e da transformação da identidade de Franz (escolha dos estudos e da vida profissional, relação com o resto da família, fragilidade de sua educação religiosa...) Essa identidade é, segundo o autor, marcada por certos traços de caráter que o apraz opor justamente aos de seu pai: primeiramente a inquietude de jamais agir segundo as expectativas sociais e familiares, em seguida a aptidão para a culpabilidade e, por fim, a dificuldade ou a impossibilidade em que se encontra de realizar certas escolhas da vida, em especial o casamento, assunto que ocupa uma parte importante da carta.

Esse texto excepcional foi lido sempre, em razão das temáticas abordadas, como um documento importante para a compreensão do conjunto da obra. No entanto, o que chama a atenção não é tanto as questões levantadas, e sim a ordem que Kafka escolheu para apresentá-las. Depois de ter evocado a primeira infância e os métodos de educação de Hermann, a adolescência, o sentimento de inferioridade física do filho em relação ao pai, depois o início da vida adulta, os conflitos abertos e as reprovações endereçadas aos filhos em relação a suas escolhas de vida, na última parte do texto, Kafka detém-se longamente no fracasso de

suas tentativas de casamento e as consequências de seu afastamento do ideal de vida familiar defendido pelo pai. A “Carta...” se apresenta, portanto, como uma configuração bem coordenada de acontecimentos ou fatos que Kafka expõe segundo uma ordem cronológica marcada e que se esclarece retrospectivamente pela explicação dada para o seu celibatarismo. Ambiciona, assim, revelar, com precisão, tenacidade e rigor notáveis, um continuum de afetos, imagens e pensamentos que participam desde a infância da atmosfera interior do sujeito Franz Kafka, inapto a toda serenidade. Evidencia as causas de um “desvio” de percurso na sua vida em relação àquilo que poderia ter acontecido se ele tivesse se conformado às vontades — à “lei” — de seu pai. Fracasso que engendra “falta”, “culpa”, “vergonha”, “ferimento”...

Documento excepcional, o texto estabelece pela primeira vez uma continuidade rigorosa entre os fatos, os acontecimentos, os afetos, os valores, e não se encontra traço disso em parte alguma das cartas mais elaboradas destinadas a Felice Bauer, Max Brod ou Milena Jesenská, nem em outros escritos íntimos. Se o jornal íntimo destina-se a “pensar o si-mesmo”, ou seja, não somente se pensar, mas pensar o escritor que ele se tornou, a “Carta ao pai”, por sua vez, ambiciona revelar um caminho implacável na cronologia dos acontecimentos, a incompatibilidade entre sua “escolha” pela vida de escritor e uma união conjugal, uma

tensão dramática entre uma libertação e uma aceitação resignada de normas culturais e sociais. Pensar o si mesmo é querer que aquele que escreveu se veja de fora, persiga a gênese de sua personalidade num tempo regressivo ou como Kafka diz radicalmente no *Diário* “pensar-se a partir de sua própria morte”. É também instaurar uma distância em relação ao corpo — à medida que este é apreendido como um obstáculo ao pensamento de si —, aos outros, às pessoas, às figuras que, também elas, ordinariamente, requerem seu pensamento. Escrever é, então, submeter-se a muitos imperativos e antes de mais nada à exatidão do que “se é” apesar da incerteza: “Quero escrever com um tremor perpétuo sobre a testa” (*Diário*, 5 de julho de 1913). Mas que ao menos esse tremor seja exato. Para isso, Kafka utiliza e coloca uma exigência quase inumana no que diz respeito ao seu diário íntimo: que ele seja um modo de existir, em uma língua porvir, para se ver, mesmo que seja por um instante, tal como se é.

O *Diário*, interrompido durante a escrita de “Carta ao pai”, prepara e se aproxima deste último de múltiplas maneiras. Certos temas maiores, dispersos na escrita do diarista, se unificam e se radicalizam na escrita epistolar comprometida a remontar as causas distantes ou mais recentes de seu estado atual, caracterizado por uma autonomia incompleta, malograda no plano social, mas também pelo exercício plenamente assumido — ao menos em 1919

— da vocação de escritor. A Hermann, caberia, se possível, a ligação entre os dois. Este é, ao menos, o projeto da carta que, como se sabe, nunca foi remetida ao seu destinatário.

## UMA GRANDE DIVERSIDADE DE GÊNEROS

Entretanto uma tal continuidade não é a regra na obra de Kafka: entre o diário movido pela escrita de si e essa carta excepcional movida pelo seu projeto, seus escritos confundem o leitor tanto pela diversidade de gêneros adotados quanto pelo nível de análise e de elaboração do pensamento aos quais parecem responder: notas longas sobre o programa narrativo acabado (*A metamorfose*, “Na colônia penal”, “Um artista da fome”, “A construção”, “Josefina, a cantora ou o povo dos camundongos”...), romances inacabados, apólogos, fragmentos narrativos, aforismos, anotações de status indefinido, cartas, diários íntimos... O leitor percebe, entre esses escritos, uma forte coerência, mas mal pode explicitar os elos que os une e às vezes se deixa tentar pela explicação mais conciliadora: os escritos literários seriam a transposição dos escritos íntimos. Entretanto, a leitura de cadernos e “folhas soltas” em que Kafka registra o essencial de seus escritos entre 1920 e 1921, ou seja, pouco

tempo depois da escrita de “Carta ao pai”, dificulta essa interpretação conciliadora. Eis três páginas sucessivas desses cadernos:

16 de setembro de 1920. Às vezes parece que as coisas se apresentam assim: Você tem a tarefa, você tem, para cumpri-la, o tanto de forças necessárias (nem muita, nem muito pouca, é verdade que você deve mantê-las reunidas, mas não tem que ter medo), tem tempo suficiente e igualmente boa vontade para trabalhar. Onde, então, está o obstáculo que se opõe ao sucesso dessa enorme tarefa? Não perca tempo na busca do obstáculo, talvez ele não exista. 17 de setembro de 1920. Existe a meta, mas não o caminho. Isso que chamamos de caminho é hesitação. Nunca me encontrei sob o peso de outra responsabilidade a não ser aquela que me foi imposta pela existência, o olhar, o julgamento dos outros. 21 de setembro de 1920. Recolher os restos; os membros felizmente relaxados. Sob a varanda ao luar. Ao fundo, um pouco de folhagem. Castanha como os cabelos. Um objeto qualquer proveniente de um naufrágio, fresco e novo quando caiu na água, submerso, reduzido à impotência durante anos, finalmente se decompõe. No circo, hoje se encenará uma grande pantomima, uma pantomima aquática; todo o picadeiro ficará coberto de água; Posêidon atravessará as águas com seu cortejo, a nave de Ulisses aparecerá e as sereias cantarão, em seguida Vênus emergirá da água, nua, o que permitirá uma transição para a representação da vida à beira-mar de uma família moderna. O diretor, um velho senhor de cabelos brancos mas ainda um firme escudeiro de circo, depende enormemente do sucesso dessa pantomima. Um sucesso seria muito bem-vindo, o ano anterior foi muito ruim, uma série de turnês fracassadas

causaram grandes perdas. É que estamos em uma cidade pequena.

Entre esses textos, o primeiro situa-se a meio caminho entre a anotação do diarista e o aforismo; o segundo está, por sua concisão, mais perto ainda do aforismo; o terceiro inclui-se no tipo de enunciação que encontramos no *Diário*; o quarto é um poema; o quinto e o sexto são narrações curtas. O leitor custa a encontrar uma ligação entre eles. Entretanto, sem poder nomear uma propriedade comum entre eles, sua interpretação parece estar relacionada às semelhanças que não são uma identidade total, mas remetem àquilo que Ludwig Wittgenstein nomeou “ar familiar” (*Cahier bleu*, Gallimard, p. 51). Se não se visa apressadamente a generalidade, pode-se admitir que esses textos não compartilham uma propriedade essencial, mas parecem provenientes de uma mesma fonte de pensamento que busca se relançar em direções diferentes e complementares. Como acontece com frequência nos cadernos do outono e do inverno de 1920, os textos ficcionais mais ou menos desenvolvidos, simples fragmentos ou narrativas acabadas, se sucedem e reagrupam, logo depois ou algumas páginas mais adiante, segundo Max Brod, Kafka teria o projeto de reagrupá-los e publicá-los sob a bandeira de um comentário geral ou de um aforismo. Seriam páginas “exemplares”; é com maior frequência por conta dessa

disparidade de gêneros do que pela redação de um texto fortemente talhado como “Carta ao pai” que a criação ganha forma em Kafka.

Sobre as páginas dos cadernos se sucedem e se avizinham elementos de gênero, de nível e domínio diferentes, e, no entanto, submetidos visivelmente a momentos de retomada interpretativa que lhes permite ganhar uma forma mais precisa e delimitada. Consequentemente, é tentador postular que, em Kafka, criação literária, anotações íntimas e escritos gnômicos se posicionam sobre uma imensa tela que comporta escritos como a “Carta ao pai”, orientada pela dupla compreensão da singularidade de seu percurso na sociedade e da vocação de escritor. Diante dos escritos íntimos, certos textos literários, próximos ao apólogo, que não atingiram, como em nosso corpus, o grau de desenvolvimento das narrativas incluídas sobretudo na coletânea intitulada *Um médico rural*, foram excluídos dos projetos de publicação do autor, mas poderiam ser uma outra formulação possível dessa deformação de uma vida que a “Carta...” apresenta como “fora da norma” tanto no plano familiar e social quanto moral.

Os textos do outono de 1920 não são uma ruptura com essas narrativas. Nenhum dos personagens presentes nesses textos literários poderia passar pela representação completa e explícita de um indivíduo singular. Da mesma forma não existem relações estreitas entre a cena da ação



e o mundo real, nenhum personagem está “conectado” ao espaço cultural de uma época precisa, que serviria ao leitor como ponto de referência, daí sua dificuldade de retirar de sua leitura qualquer certeza que seja sobre o sentido desses textos. Situado fora de toda hierarquia funcional ou moral — inversamente, por exemplo, ao romance naturalista — o personagem kafkiano não encarna nenhum valor ideológico, positivo ou negativo, de uma sociedade precisa, antiga ou contemporânea, familiar ou distante. Ele parece existir somente no interior do universo ficcional onde funciona primeiramente como um “objeto textual” inseparável das ações em que está mergulhado e, sobretudo, do comentário produzido sobre elas por um narrador sempre interno à ficção e antagonista à imagem da breve narrativa “Preocupação do pai de família”. O personagem é aqui fortemente ambíguo e incompleto: às vezes, ele tem nome ou sobrenome, mas é desprovido de densidade psicológica. Abordado essencialmente através de seu comportamento em sociedade, ele não parece “encarnado” até o fim. Funcionando às vezes através de pares opostos (Odradeck/o pai), ele não remete inteiramente a uma realidade do mundo exterior. A indeterminação na qual o autor o mantém forma em torno dele uma atmosfera enigmática cuja origem não se sabe: parece ser um exemplo, mas de quê? Nó de sentido “interrompido” em pleno desenvolvimento, ele parece, todavia, reclamar um comentário sobre a ação na qual ele está envolvido. É quase sempre desviado por uma

série de obstáculos em seu caminho, a deliberação que ele parece induzir não é levada em conta pelo narrador; ela permanece exterior ao sujeito. Os personagens são confrontados com as consequências com certas ações que são mantidas em um registro de generalidade (solidão, exílio, deslocamento para fora de casa, adoecimento, metamorfose, aprendizagem...) e geralmente leva a um impasse, a um fracasso ou a uma sucessão de ações secundárias vividas sob o modo de sanção.

Existiria um elo sólido entre todos esses escritos a despeito de sua aparente disparidade: a situação narrativa exposta brevemente transpõe as consequências de uma situação-problema em que se encarna uma falha ou uma incompreensão face às normas sociais, morais ou comportamentais que, por outro lado, Kafka evoca, tanto em seu diário íntimo como em sua correspondência, para, geralmente, deplorar o fato de que ele é incapaz de segui-las. Alguns comentadores reduziram rapidamente a distância que separa esses escritos. Segundo eles, entre esses textos, referindo-se às cartas e ao diário íntimo, se tecem elos que mostram (para o leitor que hoje dispõe de todo o corpus) os escritos literários como uma forma de restituição (de anamnese?) ao mesmo tempo de eventos e de momentos subjetivos da vida interior e de certas experiências marcantes da infância. A “Carta ao pai” é sempre solicitada para sustentar essa tese e é, de fato, bastante tentador fa-

zer essas relações com a última parte em que Kafka recapitula a influência negativa (o “dano”) da educação dada por seu pai. Não há nenhuma razão para excluir o fato de que os elementos pessoais, que aparecem nos escritos íntimos, não são retomados nos textos de nosso corpus. Entretanto, será preciso admitir que, neste caso, trata-se menos de uma transposição de dados biográficos do que da restituição, em uma linguagem pessoal, forjada pela escuta de múltiplas tradições narrativas, e por uma rede de imagens e de situações narrativas mais ou menos dramáticas, de momentos sucessivos e essenciais que escandem ou escandiram os ciclos de intenções e de atos do autor, do sentimento que necessariamente acompanhou seus sucessos mas, sobretudo, seus fracassos, seus progressos, suas dificuldades diante dos obstáculos interiores que se acumulavam. O problema é, assim, deslocado: como se opera essa restituição? De onde provém esse mundo de imagens? E, sobretudo, qual é seu sentido? Embora Kafka jamais transponha diretamente o vivido bruto — uma atmosfera que acompanha um lugar, uma conversa, sensações — o estatuto do texto frequentemente nos escapa. A cada vez que se tenta saber com certeza sobre ele, surgem os exemplos contrários: é uma parábola, uma narrativa fantástica, um mito? Os cadernos e folhas soltas de 1920 servem, para este assunto, como um testemunho insubstituível do “método” de Kafka. O escritor não estabelece relações explícitas e definitivas entre seus escritos; ele percebe entre eles um

“ar familiar” que os aforismos, em seguida, virão sublinhar como se sublinha, algumas vezes, em uma fotografia de família uma característica física comum a muitos de seus membros. Enquanto os textos de nosso corpus colocam em cena, segundo seu interesse narrativo, todos ou uma parte de motivos que formam um obstáculo encontrado na vida da personagem (por exemplo, a admissão de K. na família do castelão), os extratos das cartas ou do diário íntimo, por sua vez, destinam-se a recolher a significação pessoal atribuída aos obstáculos interiores (a impossibilidade de se resignar à ideia do casamento), a despeito de todo obstáculo para isolar os dados interligados e de tentar responder a certas questões obsedantes (como e por que, por exemplo, o homem que ele se tornou acolheu tal apelo, fez sua tal lei ou tal dever, atribuiu tal valor a tal fato? De acordo com qual constituição sensível? Por que uma e não outra obrigação ressoou nele, intepelando-o e ecoando em outra? Os aforismos desse período parecem recolher e ampliar a significação e o alcance desses obstáculos, ressituaando-os em uma cadeia rigorosa e equilibrada pelo ritmo das frases inseridas em um conjunto de palavras formalmente perfeito. Conhecimento e escrita literária reforçam-se mutuamente.

Por necessidade, o questionamento de Kafka relança-se ininterruptamente em diferentes formas e direções. A “Carta ao pai” unifica uma série de questões problemáticas

(a preocupação — “*Sorge*” — do ponto de vista da família da qual ele afasta-se progressivamente, a vergonha — “*Scham*” — e a culpa — “*Schuld*” — de não poder obedecer às exigências do pai) dispersas através dos textos literários anteriores a 1919, os enunciados gnômicos, as cartas e os jornais íntimos; estes últimos destacam-se pela vocação para interrogar os afetos que acompanham certos atos ou as bases de certas situações encontradas na vida real de Kafka e intensamente carregadas de emoções, por exemplo, a convocação ao hotel Askanischer Hof que antecipou a ruptura definitiva do noivado com Felice Bauer, o período de repouso em Zürau como de fuga para longe de sua família, o encontro em Gmünd com Milena Jesenská (seus preparativos e consequências). As conexões entre esses eventos e certos textos literários de nosso corpus, com os quais eles apresentam afinidades, não são jamais diretas e unívocas pois não “traduzem” o vivido bruto, as circunstâncias precisas, os ambientes e falas reais. Elas mantêm distância, dirigem um olhar “frio” a toda experiência íntima — condição, talvez, para integrar a experiência à obra de arte. São as ressonâncias interiores dessas experiências, seu impacto moral, que parecem se cristalizar em torno de certos motivos que Kafka retoma entre um escrito e outro: em especial a lei, a vergonha, a ferida, a culpa, a alimentação, a salvação, o segredo...

A “Carta ao pai” é, sob todos os aspectos, um texto excep-

cional pois abarca e relaciona épocas diferentes da vida de Kafka, tendo como objetivo revelar os fundamentos de sua individualidade. Esse texto reinstala em um tempo objetivo e em uma cronologia a maioria dos principais “motivos” presentes em sincronia nos outros escritos e principalmente nos aforismos que precedem a carta em alguns meses. Nela, Kafka constata que não chegará jamais a um ideal de afetividade moderada e que sua afetividade é marcada por um estilo particularmente dramático, oscilando entre um sentimento de culpa e uma propensão para criar para si obstáculos a que ele nomeia “impaciência”. É por isso que ele lamenta não poder escapar de uma forma de ascetismo e de solidão que encontraremos mais tarde como fonte de uma narrativa como “Um artista da fome”. O movimento de oscilação e de relançamento do pensamento, presente em numerosas cartas e que exprime as aporias de sua vida moral dividida entre as exigências contraditórias (vida social/solidão, amor/desapego, reconhecimento/indiferença), é retraduzido nos textos do corpus, às vezes não sem humor, em narrativas de discussão e luta. Os personagens não estão jamais em repouso, em paz. Ao contrário, assim que o narrador se põe a contar a história deles, ou melhor, a expor o seu “caso”, eles são imediatamente envolvidos em uma luta vigorosa contra forças hostis das quais procuram se libertar. Com frequência, há uma combate concreto, físico; há duelo verbal que, todavia, não é menos mortal (aquele que opõe Georg Bendemann a seu pai — *O veredicto*

—, ou Joseph K. ao homem que vem prendê-lo — *O processo* —, ou ainda o guardião do túmulo ao príncipe — “O guardião do túmulo”). Enfim, como neste último texto, existe uma discussão que parece retraduzir o combate interior entre duas vozes antagonistas que se afrontam no seio da consciência.

## HUMOR E LACONISMO

Os textos de Kafka, retirados do corpus de 1920 que citamos e que não foram escolhidos pelo autor para figurar nas coletâneas editadas nos últimos anos de sua vida ou para serem publicados em volume separado, fazem o leitor hesitar por um instante: são esboços de narrativas ou escritos concisos, fechados em si mesmos, sem apelar para desdobramentos narrativos, muitas vezes crus, mas exigindo um modo diferente de leitura daquele que os romances ou mesmo as novelas mais longas, como *A metamorfose* ou “Josefina, a cantora...”, convocam? Das folhas destacadas que sucedem um período de interrupção que vai da primavera de 1918 ao outono de 1920 e depois reagrupadas em quatro conjuntos denominados A, B, C e D por especialistas nos manuscritos do autor, assim como os cadernos mar-

rom *in-quarto* que datam de 1921 e 1922, é possível extrair um conjunto de escritos em que a concisão coincide com a afirmação, em Kafka, de um estilo inteiramente marcado pelo laconismo e muitas vezes pelo humor, em que a brevidade situa-se em oposição à escrita romanesca. Se aceitarmos ler esses textos de uma grande força sugestiva não como fragmentos, mas como escritos suspensos sobre o vazio, ansiosos para retornar ao silêncio, ao mistério e à dor de onde provêm, brilhando plenamente sobre o espírito do leitor que procura descobrir seu sentido, eles oferecerão um olhar novo sobre um período decisivo de vida e da obra do autor, que abrange, grosso modo, a época de suas relações com Milena Jesenská. Esses textos são autobiográficos em um nível profundo, isto é, no nível do ser e do afeto, e não no nível de circunstâncias evocadas aqui e ali. Parece-nos, ainda, revelador o fato de que Kafka, durante todo esse período, tenha confiado a esses textos, assim como às cartas destinadas a Milena, escritas de Praga ou do sanatório em Matliary no Tatras, o cuidado de representá-lo como nos célebres esboços em que o traço tomou o lugar das palavras para dar corpo à imagem que ele faz de si. Porque esses textos formam uma série de autorretratos ou de autoexames nos quais Kafka se representa segundo pontos de vista a cada vez diferentes, transpondo, colocando em cena e em imagens suas relações com o outro, com a sociedade e com a comunidade. Diálogos, narrativas ou anotações lapidares, eles se oferecem a nós



como uma série de pequenos quadros nos quais, em uma ordem mais associativa do que cronológica, aparecem não o detalhe de uma vida exterior, mas diversas imagens daquilo que o inquieta e oprime; cada texto possui seu élan e sua força em uma expressão inédita e concreta daquilo que ele nomeia comumente de seu “erro”, seu “deserto”. Esses retratos esparsos, mas de contornos precisos, têm a característica de se aproximar do ser íntimo sem jamais conter “confidências”, insistindo sobre as dificuldades. A falha em existir experimentada por Kafka o conduz a aparecer de maneira múltipla — quer seja como ser humano, animal, ou objeto — e dispersa, instalada com dureza por seu combate interior. Exposto ao olhar dos outros, à espreita, como se perseguido, o ser que aparece nesses textos possui também a coragem para lutar contra aquilo que o invade e desola. Há tanta força em jogo que o retrato não pode ser senão brilhante, desarticulado, em “zigzague” como ele o escreve. As linhas do rosto estão em constante movimento. Cada texto parece querer desembaraçar os fios embaralhados dessa identidade sempre provisória, jamais em repouso. A escrita é o lugar decisivo do questionamento desassossegado e da travessia das armadilhas que foram armadas diante dele. Ela cava, exaspera a ferida, cria dragões e, também, conduz ao refúgio. Pouco a pouco, diante dos nossos olhos, surge uma geografia pessoal e cerebral, fora do tempo, constituída de mares gelados:

Vamos partir daqui, justamente daqui! Você não precisa me dizer para onde me conduz. Onde está sua mão, ah! Não posso encontrá-la no escuro. Se eu pudesse conhecer sua mão, talvez você não me rejeitasse. Você me ouviu? Você está mesmo no quarto? Talvez você não esteja aqui. Isso poderia atrair você para o gelo e o nevoeiro do mar do Norte, onde não se pode ver os homens? Você não está aqui. Você fugiu do local. Mas eu, eu espero a decisão que me dirá se você está aqui ou não.

## AS IMAGENS PROVENIENTES DOS GRANDES MITOS

O laconismo não impede de discernir, nesse conjunto de textos, o retorno de certos motivos, a insistência de certas imagens, não como construídas, mas como reveladas, em que se encontram elementos que excedem sua significação ordinária e são provenientes de mundos conhecidos e, no entanto, ainda inexplorados, desviados, muitas vezes, dos grandes mitos. Esses textos se povoam de símbolos ardentes e ambíguos, associados a experiências que, em sua origem, não parecem mais humanas e nos escapam. Em algumas edições francesas, os textos destinados segundo a vontade do autor à publicação, são intercalados com ou-

tros tirados de cadernos diversos em que Kafka escrevia, o que, muitas vezes, provoca uma confusão entre os verdadeiros fragmentos de narrativa e outros textos curtos, marcados, às vezes, por pontos de suspensão, mas dentro do “programa” narrativo acabado. Kafka, obedecendo como sempre a uma exigência rigorosa, não achou que eles respeitavam os critérios de publicação que fixou e julgou que seria bom mostrá-los até mesmo ao seu amigo Max Brod. Contudo, ele os conservou em seus pacotes e cadernos e, sem dúvida, relia-os atentamente como fazia com o diário íntimo ou com algumas de suas cartas. É a partir desse conjunto de escritos, retirados da coletânea *Cenas de um casamento no campo* [*Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass*], publicado pela primeira vez quase simultaneamente pela Schocken Books, em Nova York, e pela S. Fischer Verlag, em Frankfurt, em 1953, sob a supervisão de Max Brod, depois na França, em 1957, pela Gallimard, que pensamos ser possível isolar os textos inacabados do mesmo período. De fato, esses escritos têm um notável interesse. Nem meros esboços, nem novelas de grande amplitude, eles oferecem uma magnífica introdução ao último período literário de Kafka, aquele que a escrita das narrativas publicadas em 1919 na coletânea intitulada *Um médico rural* inaugura e vê, no decorrer do tempo, uma concentração narrativa sempre crescente a ponto de reduzi-la a uma única frase. Longe dos romances, esses textos devem ser colocados em relação, através

dos temas abordados, não só com as grandes narrativas dos últimos anos (reagrupadas sobretudo na coletânea *Um artista da fome* em 1924) mas também com o *Diário* e a correspondência.

Estamos lidando com um conjunto de escritos próximos das anotações do diário íntimo ou dos aforismos, muito numerosos no período precedente (1917-1919). Os textos se apresentam sob uma forma notavelmente homogênea, primeiramente por sua concisão, depois pela unidade genérica. Os textos em que a enunciação se faz com *Ele* ou com o *Eu* estão mais próximos da narrativa, da parábola ou da fábula, enquanto os outros, feitos com *Tu*, estão mais relacionados ao aforismo, ao apotegma ou à máxima. Além da força sugestiva desses textos, pensamos que eles iluminam a contribuição de Kafka para a criação de gêneros narrativos. De fato, esses escritos portam uma ação reduzida, da qual se exclui toda anedota, todo desenvolvimento supérfluo, e parecem não se fechar, mas sim, se abrir ao infinito. Estamos aqui no coração da invenção literária e dos desafios estéticos da obra de Kafka, dos quais Ingeborg Bachmann falou com vigor. Para a poeta austríaca, a palavra “literatura” abre um “reino” (“Leçons de Francfort”. In: *Œuvres*. Arles: Actes Sud, 2009, p. 709 ss.) mas sofre de dois defeitos graves: não sabe dizer o que ela é e se reconhece por violar a linguagem comum. Intimida ou, pior, é desprezada justamente pela “utopia” da linguagem que

representa. O emprego da língua dos pais, uma língua corrompida, levanta a questão. Da mesma forma, o emprego do nome próprio contém uma grande dificuldade. O escritor experimenta a necessidade de não utilizar seu nome judeu, Amschel, e utiliza apenas uma inicial para designar suas personagens. O Ele da ficção é difícil de conquistar: “Depois da dissolução do *Eu*, nem o *Eu* da história nem o *Eu* da narração estão garantidos. Aquele que diz *Eu* não está mais inteiramente certo em relação ao compromisso que pode manter com o *Eu* que enunciou, nem de cobrir este mesmo *Eu*. Que provas poderiam ser apresentadas a favor desse *Eu*, já que seus lábios não fazem mais do que se agitar e produzir sons, mas não há ninguém para garantir a sua mais banal identidade?” (Ingeborg Bachmann, em “*Le Je de l’écrivain*”, *Ibidem*. p. 679ss.) Essa ausência de provas está refletida nas escolhas enunciativas de Kafka — narrativa em primeira pessoa, narrativa que se reescreve passando da terceira para a primeira e vice-versa —, e na maneira de nomear ou, antes, de não nomear seus personagens. Mas aquilo que, em Kafka, estava apoiado em uma dificuldade existencial foi esvaziado de seu sentido tornando-se, nos outros, simples procedimento de escrita. A influência do *Processo* e do *Castelo* sobre muitos romancistas obriga a reformular a “lição” do escritor de Praga: é preciso escrever como um inventor real da língua. Admira-se Kafka por sua determinação em não utilizar uma experiência que o precedeu e que o aguardava, por estar arrancado das deter-

minações de seu tempo, das formas do passado. Relendo esses escritos do outono de 1920 e do inverno de 1920-1921, compreende-se quanto o escritor de Praga reivindica uma língua nova, próxima à criação poética, que deve obedecer a uma nova abordagem e que esta como tal é habitada por um espírito novo. Nesses textos, em que o humor não está excluído, pois guarda sua eficácia, com as forças refeitas, é na distância entre o *Eu* que escreve e o *Eu*, o *Tu* ou o *Ele* da narração que se desenrola a criação ficcional e é nas dobras mais escondidas do ser que nascem certas personagens da narrativa que exploram as possibilidades extremas da palavra. Em todos esses textos, Kafka vai ao seu próprio encontro através de uma multiplicidade de pessoas, no sentido em que se diz que o *Eu* é a primeira pessoa do singular:

Quando, à noite, volto do passeio ao longo da água, como a água turva e pegajosa é, cada noite, lentamente fabricada, tal como um corpo sob a luz da lanterna. É como se eu agitasse minha lanterna sobre um homem adormecido e como se, por causa da luz, ele se virasse e se espreguiçasse, sem despertar.

Uma busca única funda-se em diversos aspectos, relança-se por trás de cada duplo. Cada pessoa, nesses textos, é uma máscara, como sugere a etimologia. Ela dissimula e, ao mesmo tempo, desvela o ser sob o pronome e o revela no movimento de uma encenação. O *Eu* da confissão que representa a parte mais puramente subjetiva e fortemente

desenvolvida nas cartas a Milena e no *Diário*, destinado à relação entre o que se passou e o que se sentiu, cede aqui lugar a um *Eu* que mediatiza a constituição de um imaginário, que carrega em si um ponto de partida de uma ficção. Esse *Eu* da narração — às vezes substituído por um *Nós* — relata uma anedota ou uma aventura que não têm um caráter de realidade concreta, relacionada à ação real de um indivíduo. Essa pessoa exprime também impressões, sentimentos que o seu caráter violento, excessivo, não pode ser apreendido em testemunhos primeiros. Mas, nos dois casos, o *Eu* impõe-se a nós, leitores, com um valor de relação subjetiva tão notável que ficamos confusos: “Eu a amo e não posso falar com ela; eu a espireito para não encontrá-la”. Como não ficar impressionado com essa fala que utiliza a língua mais simples para relatar um fato, um acidente, uma briga, uma perda, sob o signo de um pronome que parece o centro mais íntimo dos diários de bordo. Esses textos constituem as etapas principais do périplo do *Eu* que atravessa as regiões mais inóspitas. O *Eu* da narração absorve finalmente o *Eu* da confissão. O leitor das cartas a Milena compreende rápido que entre as duas séries de escritos, há tanto continuidade quanto diferença. No interior desse corpus, certos textos são marcados pela presença de um *Ele* que é geralmente o pronome para a distância mas que, aqui, parece encarnar uma forma mais distante do *Eu*, uma espécie de duplo de seu primeiro duplo. Este *Ele* é, todavia, mais ficcional: ele pode colocar em

cena um ser de contornos precisos, com uma vida mais imersa em uma realidade social, profissional:

Não tinha sacada, no lugar da janela, uma porta que conduzia diretamente do terceiro andar ao vazio. Ela estava aberta nesta noite primaveril. Um estudante trabalhava e andava de um lado pro outro em seu quarto; a cada vez que ele chegava à janela, tocava o limiar de sua superfície como passamos a língua furtivamente sobre um doce que guardamos para mais tarde.

Trata-se de um ser cuja existência está assegurada por uma sucessão de acontecimentos, de acidentes ou de tarefas a fazer. Mesmo se, na maior parte do tempo, *Ele* não tem nome, *Ele* é qualquer um, um personagem. *Ele* é um homem ou, talvez, uma criança, um brinquedo como em um conto de Adersen ou, ainda, uma casa:

Pobre casa esquecida! Algum dia habitada? Isso não foi relatado. Ninguém tem interesse em sua história. Como você é fria! Que o vento sopra através de seus terríveis corredores; nada o detém. Se você nunca foi habitada, os seus traços foram incompreensivelmente apagados.

Talvez este *Ele* represente melhor que o *Eu* a importância das metamorfoses dos seres submetidos a nume-



rosas forças, incarnadas por especialistas em chicote ou por poderosos guardiões. E, quando não é a presa desses personagens identificados a sua função, este ser deve ir ao encontro de uma série de criaturas que, muitas vezes, perderam toda característica humana, habitantes de mundos desconhecidos, dos quais só pode erguer um pouco o véu. Alguns dos textos do diário de Kafka, durante o outono de 1920, são ecos dessas descobertas. Mas o *Ele* aqui não está afastado do *Eu*: apenas quando o autor ultrapassa o estágio de atribuição do nome próprio (Karo, Kalmes e outros avatares do K.): “Sou um cão de caça. Meu nome é Karo. Odeio tudo e todos. Odeio meu mestre, o caçador, eu o odeio apesar de esta pessoa duvidosa não o merecer”. Não há raízes próprias nem existência autônoma. *Ele* permite assinar diferentemente esses textos, de poder exprimir de outro modo que não seja através da confissão direta de “Carta ao pai”, escrita alguns meses antes. Ele é o outro duplo da luta e da derrota. Ele multiplica os poderes da criação literária e traz outras nuances a esse retrato outonal que Kafka busca de si mesmo, consciente de abordar os limites últimos de sua existência. O *Ele* refrata essa busca. São outras imagens do ser que, talvez, retornarão para assombrar *O castelo*, “A construção” ou “Um artista da fome” aqui em gestação.

## CONCLUSÃO

É significativo que o *Eu*, o *Ele* ou o *Nós* carreguem com eles o leitor para mundos que não são naturalistas e que à semelhança das *Anotações* de Kleist, que Kafka tanto admirava, eles nos pareçam os meios de uma conquista da verdade, como um “patrimônio de experiências” para meditar:

A vida inteira de Kleist desenrolou-se sob a pressão de tensões visionárias entre o homem e o destino: ele as trouxe à luz e as fixou em uma língua límpida. Sua visão está destinada a ser um patrimônio de experiências ao qual cada um pode ter acesso. A arte não é uma questão de espanto momentâneo mas de exemplo durável (JANOUGH, 1978, p. 218).<sup>2</sup>

---

2. Devido às variações nas edições brasileira, francesa e americana, optei por traduzir as citações do autor em francês. O leitor brasileiro, contudo, poderá ter acesso à publicação: JANOUGH, Gustav. *Conversas com Kafka*. Tradução de Celina Luz. Introdução e Notas: Bernard Lortholary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. (N. da T.)

---

A literatura de Kafka é, no caso que nos interessa aqui, esse exemplo durável de “tensão entre o homem e o desti-

no”. Parece-nos também altamente significativo que Kafka tenha escrito esses textos pouco tempo depois de a “Carta ao pai” em que culmina sua reflexão ética. Na verdade, parece que, em nenhum outro lugar senão nesses textos, Kafka penetra, como em uma oração, tão agudamente nas profundezas da consciência:

A oração, a arte e a pesquisa científica são três chamas diferentes mas feitas do mesmo fogo. Queremos ultrapassar as possibilidades pessoais atribuídas à vontade no instante de se pôr além dos limites estreitos do eu. A arte e a oração são mãos estendidas no escuro. Imploramos para fazer de nós mesmo um dom. Lançamo-nos no arco de luz que liga isso que passa a isso que vem para deitar o ser no estreito berço do eu. É isso que fazem a ciência, a arte e a oração. Descer em si mesmo não é mergulhar no inconsciente mas içar à superfície clara da consciência aquilo que pressentimos no escuro (JANOUCHE, 1978, p. 151).

Kafka procura a verdade através da arte e não somente a verdade da arte, e entre ele e a arte, a doença foi uma oportunidade: “A doença nos oferece a possibilidade de fazer nossas provas” (*Ibidem*, p. 145). A tuberculose é uma “graça”: “Sou um ser cheio de orgulho e pretensão. Não quero levar plenamente em conta o peso da existência. Sou o filho único de pais ricos. Creio simplesmente que a vida é alguma coisa bem natural. É por isso que a doença está

lá para me mostrar sem cessar a que ponto sou frágil e ao mesmo tempo a que ponto a existência é maravilhosa” (*Ibidem*, p. 145), “Toda arte verdadeira é documento, testemunho. Um povo que tem um rapaz como o desse livro não desaparecerá” (*Ibidem*, p. 132; a propósito de um livro sobre Tachkent escrito por Alexandre Neverov em 1921).

As cidades imaginárias dos textos do corpus de 1920 e a Praga real se juntam. Modernas, vastas, providas da comodidade moderna, elas têm, todavia, sua parcela de excluídos: “A vida não é uma colina de Ziska. Qualquer um pode parar debaixo das rodas. Mais provavelmente o fraco e o pobre do que o rico que tem sua cota de calor. O fraco é esmagado antes mesmo de ser pego pelas rodas” (*Ibidem*, p. 84). Esses textos são mãos humildes estendidas para nós, ainda não aprefeiçoados pelo gesto de publicação. Permitem ultrapassar a “bílís” que os separa dos outros: “Há que se tomar em si mesmo... Não resta outra coisa a não ser ter paciência e sufocar sem uma palavra a bílís que sobe em nós. É tudo que podemos fazer se não quisermos ter vergonha dos homens e de nós mesmos” (*Ibidem*, p. 78). Segundo Kafka, a língua é um vínculo e não uma fuga da realidade:

A criação de um escritor é uma condensação, uma concentração. A produção de um literato, ao contrário, é uma diluição, resulta em um produto excitante que facilita a vida inconsciente, um narcótico.

A criação desperta como uma oração. A caneta é um es-tilete, um “sismógrafo do coração”(Ibidem, p. 60). A arte trata da personalidade integralmente. É por isso que é no fundo trágica. É o contrário do sonho: um confronto com a realidade. É por isso que, como nossos textos o mostram, se centra nas “escórias do vivido” (Ibidem, p. 53), evita os li-vros “reflexo tremulante da atualidade” (Ibidem, p. 51), pois passar da impressão ao conhecimento implica um longo caminho: “Aquilo que a vida tem de assustador, a arte tem de desconcertante” (Ibidem, p. 40).

O encontro e depois a relação difícil com Milena Je-senská impeliram Kafka a escrever esses pequenos textos em forma de autorretrato que complementam a “Carta ao pai”. Esses escritos, são eles próprios uma etapa de um processo libertador. Situam-se entre a ruptura com Felice e o encontro com Julie Wohrycek, em um momento de ten-são extrema mas que lhe permite entrever uma questão na partida de Praga. Logo Kafka se instalará em Berlim para livrar-se das normas que o sufocam e viver, como disse a Janouch, seu “destino”. Devido à heterogeneidade que os constitui mas também ao “solo” ético sobre o qual eles se assentam, os *Cadernos in-octavo* desses anos cruciais ofere-cem uma visão resumida do conjunto da obra. Permitem ver as diferentes camadas de sua escrita, de aproximar esse conjunto de “motivos” ao sentido musical do termo que fazem a singularidade da língua de Kafka e que recla-

mam o isolamente para serem melhor compreendidos.

A questão da ética não é a da moral, ou seja, da “boa conduta” da qual convém testemunhar diante de outro. A questão é sim aquela da virada que é preciso dar em sua própria vida para poder vivê-la justamente. O objetivo de Kafka situa-se na ética e não na moral porque a moral não trata da realidade, mas daquilo que deveria ser. Em outras palavras, o que é primordial em Kafka é uma certa relação com a escrita, buscada menos pelas suas qualidades estéticas do que por sua capacidade de sondar os fundamentos da ação humana. A dimensão ética do objetivo de Kafka é, assim, uma adesão (a um projeto pessoal de conhecimento de si) e não uma construção abstrata (conceitual, discursiva), que ele poderia separar de si mesmo. De fato, ele pode submeter-se completamente à ética que ele criou, pois o escrito é um lugar confiável e imperativo, o momento de uma “legislação”.

## REFERÊNCIAS

KAFKA, Franz. “Carta ao pai”. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. “Chacais e árabes”. In: *Um médico rural*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Contemplação e Foguista*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *O veredicto/Na colônia penal*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Edições utilizadas pelo autor:

JANOUGH, Gustav. *Conversations avec Kafka*. éd. Maurice Nadeau. Paris: Les Lettres Nouvelles, 1978.

KAFKA, Franz. *Œuvres complètes*. éd. Claude David. Paris: Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”, 1976-1989, 4 vol.

\_\_\_\_\_. *Cahiers in-octavo (1916-1918)*. éd. Pierre Deshusses. Paris: Payot & Rivages, 2012.

\_\_\_\_\_. *Aphorismes*. éd. Guy Fillion. Nantes: Joseph K., 1994.

\_\_\_\_\_. *Le Château, Dans la colonie pénitentiaire et autres nouvelles, La Métamorphose, Description d'un combat, Le Procès, Un jeûneur et autres nouvelles*. éd. Bernard Lortholary. Paris: Flammarion, coll. “GF”, 1983-1991.

\_\_\_\_\_. *Tagebücher, Gesammelte Werke, Briefe, 1902-1924, Briefe an Milena, Briefe an Felice*. Frankfurt: Fischer, 1966-1986.