UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA ALEMÃ

SÂMELLA MICHELLY FREITAS RUSSO

A escrita e os diários
A luta pelo reconhecimento da singularidade de Franz Kafka

Versão Original

São Paulo
2020

SÂMELLA MICHELLY FREITAS RUSSO

A escrita e os diários
A luta pelo reconhecimento da singularidade de Franz Kafka

Versão original

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Língua e Literatura Alemã) do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle

São Paulo
2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

R958e Russo, Sâmella Michelly Freitas
A escrita e os diários: a luta pelo
reconhecimento da singularidade de Franz Kafka /
Sâmella Michelly Freitas Russo ; orientador Helmut
Paul Erich Galle. - São Paulo, 2020.
251 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua e Literatura Alemã.

1. Franz Kafka. 2. Gênero autobiográfico. 3.
Diários. 4. Individualidade. 5. Reconhecimento. I.
Galle, Helmut Paul Erich, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Sou particularmente grata ao meu melhor amigo, Henrique, por compreender a minha ausência e o que eu acredito serem as minhas necessidades.

Ao meu querido orientador, Helmut, que sempre foi muito gentil e um leitor cuidadoso de toda essa papelada.

Ao FNDE, que não apenas me ajudou a compreender a minha identidade como funcionária pública como – não obstante as resistências iniciais – apoiou este projeto “literário”; também à minha melhor chefe, Maristela, sem a qual as resistências muito provavelmente permaneceriam.

Ao professor Gerhard Lauer, por também ter sido bastante prestativo e ter possibilitado os meus estudos junto à Universidade de Göttingen.

Ao CNPq e ao Daad, que viabilizaram a minha estadia na Alemanha, onde pude aprofundar minha pesquisa, ampliar o meu contato com a cultura e língua alemãs e aprender muito sobre a minha própria identidade.

Ao Nonato e à Fabiana, sem os quais dificilmente eu teria podido concluir este trabalho.

Ao Eduardo, meu irmão, por ter um efeito tão bonito sobre mim.

À Jane, minha mãe.

À minha amiga Brisa e aos tantos amigos que fiz ao longo desses quatro anos, em especial a Flávia, a Elys e o Fernando.

Ao Kafka que, através da sua escrita, me conduziu acidentalmente a um caminho que também teve como efeito mudar a minha própria possibilidade de existência.

E a mim que, passado tanto tempo, tive a coragem de fazer a escolha de me dedicar à literatura e escrever este trabalho.

RESUMO

RUSSO, S. M. F. A escrita e os diários: a luta pelo reconhecimento da singularidade de Franz Kafka. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2020.

Franz Kafka manteve doze diários ao longo de quatorze anos e elegeu o ato de escrever como mote principal de seus registros: grande parte de suas anotações são experimentos para contos e romances, mas são também sempre reflexões sobre a tarefa de escrever e a tarefa do autor. O uso dos diários como espaço de experimentação literária onde transcreveu grande parte de seus esboços ficcionais revela a característica híbrida desses cadernos, levando a crer que eles foram mantidos em prol de um projeto literário e pessoal: a obtenção do reconhecimento do que ele entendia como sua singularidade. Apoiados principalmente por estudos dedicados ao gênero autobiográfico e a conceitos da filosofia e da sociologia, este trabalho visa investigar os vetores que conduziram a sua escrita diarística, identificando a sua função na percepção e na constituição de Kafka como escritor e pessoa.

Palavras-chave: Franz Kafka; diários; escrita; reconhecimento; singularidade.

ABSTRACT

RUSSO, S. M. F. The writing and the diaries: Franz Kafka's struggle for recognition of his uniqueness. PhD thesis. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2020.

During fourteen years, Franz Kafka kept twelve diaries and he chose the act of writing as the main motto of his entries: most of his notes are experiments for short stories and novels, but they are also and always reflections on the task of writing and the task of the writer. The use of the diaries as a place for literary experimentation, where he transcribed a large amount of his fictional sketches, reveals the hybrid characteristic of these notebooks, which suggests that they were kept in favor of a literary and personal project: to obtain recognition of what he understood as his singularity. Mainly supported by studies dedicated to the autobiographical genre and concepts of philosophy and sociology, this thesis aims to investigate the particularities of his practice, identifying the role of these diaries in Kafka's perception and constitution as a writer and as a person.

Keywords: Franz Kafka; diary; writing; recognition; singularity.

ZUSAMMENFASSUNG

RUSSO, S. M. F. Das Schreiben und die Tagebücher: Franz Kafkas Kampf um die Anerkennung seiner Einzigartigkeit. Dissertation. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2020.

Franz Kafka führte in vierzehn Jahren zwölf Tagebücher und wählte den Akt des Schreibens als Hauptmotto seiner Aufzeichnungen: die meisten seiner Notizen sind Experimente für seine Erzählungen und Romane, aber immer auch Reflexionen über die Aufgabe des Schreibens und die Aufgabe des Autors. Die Verwendung von Tagebüchern als Ort für literarische Experimente, in denen er einen großen Teil seiner fiktiven Skizzen überschrieben hat, zeigt die hybride Eigenschaft dieser Hefte, was darauf hindeutet, dass sie zum Zweck eines persönlichen und literarischen Projekts geführt wurden: die Anerkennung dessen, was er als seine Einzigartigkeit verstand. Diese Dissertation stützt sich hauptsächlich auf Studien zum autobiografischen Genre und zu Begriffen der Philosophie und Soziologie unterstützt und zielt darauf ab, die Besonderheiten von Kafkas Praxis zu untersuchen und die Rolle dieser Tagebücher in Kafkas Wahrnehmung und Konstitution als Schriftsteller und als Person zu identifizieren.

Stichwörter: Franz Kafka; Tagebuch; Schreiben; Anerkennung; Einzigartigkeit.

Sumário

<i>Introdução</i>	10
<i>Primeiro capítulo</i>	16
<i>O gênero diário e os doze cadernos in-quarto de Franz Kafka (1909-1923)</i>	16
1.1.	16
O gênero autobiográfico e o diário: breve panorama	16
1.1.1. Escrita autobiográfica: origem	17
1.1.2. Diário	19
1.1.2.1. Origem da prática	19
1.1.2.2. Escrita autobiográfica e diário: similitudes e distinções	24
1.1.2.3. (In)definição do gênero	28
1.1.2.4. Publicação do diário e fenômeno da literarização	31
1.1.2.4.1. Presença do outro e publicação	31
1.1.2.4.2. Literarização do gênero	34
1.1.2.4.3. O “eu-literário”	37
1.2.	40
Os diários de Franz Kafka (1909-1923)	40
1.2.1. Origem, destino e tradução	40
1.2.1.1. O primeiro caderno e a publicação póstuma dos diários	40
1.2.1.1. As traduções em língua portuguesa	45
1.2.2. Cadernos <i>in-quarto</i> : <i>corpus</i> , estrutura e conteúdo	47
1.2.2.1. Primeiros registros e particularidades da prática	47
1.2.2.2. Os doze cadernos <i>in-quarto</i> : um panorama	50
1.2.2.2.1. Os primeiro, segundo e terceiro cadernos	52
1.2.2.2.2. Os quarto, quinto e sexto cadernos	55
1.2.2.2.3. Os sétimo, oitavo e nono cadernos (e papéis avulsos)	57
1.2.3. Diário a-histórico?	64
1.2.4. O judaísmo nos diários	66
1.2.5. Cadernos <i>in-quarto</i> e funções	68
1.2.5.1. Diário e apreensão de si mesmo	70
1.2.5.2. Diário e doença	72
1.2.5.3. Diário e sonho	74
1.2.5.4. Diário e material literário	76
1.2.5.5. Diário e comunicação	79
1.2.6. Apenso: os diários de viagem e os cadernos <i>in-oitavo</i>	81
1.2.6.1. Diários de viagem	81
1.2.6.2. Cadernos <i>in-oitavo</i>	84
<i>Segundo capítulo</i>	87
<i>Escrita, diário e obra</i>	87
2.1.	87
Diário, vida e obra	87
2.1.1. Vida e obra	87
2.1.2. Os doze cadernos <i>in-quarto</i> e a ficção	90
2.1.2.1. Ficcionalização, poeticidade e literarização: um breve apanhado léxico-semântico	92
2.1.2.2. O gênero diário e os fenômenos da ficcionalização e da literarização	98
2.1.2.3. Os doze cadernos <i>in-quarto</i> : ficção?	100
2.2.	107
Destino, literatura e escrita	107
2.2.1. Destino literário	112

2.2.2. Rotinas escriturárias.....	115
2.2.3. Não-escrita.....	119
2.2.4. Escrita encenada.....	121
2.2.5. Escrita e (auto-)observação.....	127
2.2.6. Escrita e língua.....	129
2.2.7. Escrita e (não-)vida.....	133
2.2.8. Escrita e desdita.....	140
2.2.9. Escrita, exílio e morte.....	141
Terceiro capítulo.....	148
<i>Os diários e a problemática do reconhecimento.....</i>	148
3.1.	148
Identidade, individualidade e reconhecimento: abordagens teóricas.....	148
3.1.1. Identidade e individualidade.....	148
3.1.2. Reconhecimento.....	153
3.1.2.1. Preâmbulos e níveis intra- e intersubjetivo.....	153
3.1.2.2. Etapas do reconhecimento e formas de obtenção: amor e estima social.....	156
3.2.	158
Reconhecimento, singularidade e identidade em Kafka.....	158
3.2.1. Luta por reconhecimento.....	158
3.2.2. Reconhecimento no amor e na sociedade.....	162
3.2.3. Eleições identitárias e estratégias de reconhecimento.....	169
3.2.3.1. A figura do artista.....	170
3.2.3.2. O artista em Kafka.....	172
3.2.3.3. As leituras modelares.....	175
3.2.4. Singularidades imanentes e provocadas e seus fundamentos.....	181
3.2.4.1. Os diários e a confirmação interna da singularidade.....	186
3.2.4.1.1. As versões de 1910.....	188
3.2.4.1.2. O fragmento e a novela.....	190
3.2.4.2. Confirmação externa da singularidade e comunicação de si.....	194
3.2.4.2.1. Escrita, literatura e posteridade.....	200
3.2.4.2.2. Kafka e a publicação de seus escritos.....	203
3.3.	207
Corolário da luta por reconhecimento de Kafka.....	207
3.3.1. Os doze cadernos <i>in-quarto</i>	207
3.3.1.1. Diários, escrita e origem da obra literária.....	213
3.3.2. Reivindicação bem-sucedida.....	219
3.3.3. Max Brod.....	222
<i>Considerações finais.....</i>	228
<i>Referências bibliográficas.....</i>	231
Literatura primária.....	231
Literatura secundária.....	232
<i>Anexo 1: Calendários e registros nos doze diários.....</i>	240
<i>Anexo 2: Método de controle do tempo proposto por Marc-Antoine Jullien.....</i>	244
<i>Anexo 3: Cópia de páginas dos manuscritos dos diários e imagem de fac-símile.....</i>	246

Introdução

É por volta de seus vinte e seis anos de idade que Franz Kafka adere à prática do diário. Ao longo de quatorze anos, doze cadernos *in-quarto* serviram para registrar o que ele entendeu como sua vida e são eles que compõem o *corpus* principal da nossa investigação – paralelamente foram mantidos também diários de viagem (1911-1913) que, por não serem nosso foco, serão tratados em seção separada e só integrarão a nossa análise quando úteis a nossa exposição. Da leitura desses registros pessoais, o aspecto mais surpreendente é o insistente e contínuo protagonismo que o diarista concedeu ao tema da escrita, tendo sido este o ponto de partida para o desenvolvimento deste trabalho. Em Kafka, a escrita assume lugar de importância tal que muitos foram os que já se dedicaram a examinar o papel desempenhado por ela em suas mais diversas dimensões.¹ A formulação da nossa tese parte de lugar semelhante, mas com recorte novo: a escrita *no* diário é o instrumento que permitiu que Kafka colocasse em execução o seu projeto de constituir uma identidade literária para si e, concomitantemente, de obter apoio na reivindicação pelo reconhecimento daquilo que entendia como sua singularidade, aquilo que fazia dele uma pessoa única e distinta das demais.

Mas poderíamos então perguntar: por que Kafka mais uma vez? Diante do enorme interesse que o autor desperta em estudiosos e pesquisadores, do que é prova a prolixidade a que a exegese de sua obra foi e é submetida, pode-se dizer que aos diários não é dada a devida atenção, negligência essa atestada pelo parco interesse que parece despertar como objeto exclusivo nas pesquisas acadêmicas e isso não só em nosso país.² O acervo da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) indica que o primeiro trabalho sobre a obra do autor no Brasil deu-se apenas no ano de 1974 e dos quase 100 trabalhos de pós-graduação *stricto-*

¹ Dentre os principais, estão Maurice Blanchot (1981) e Gerhard Kurz (1980), que focalizam a relação entre escrita e morte; Christian Schärf, (2000) que vincula escrita, existência e cura; Heinz Hillmann, (1973) que trata da escrita e do processo criativo; e Detlef Kremer, (1989) que relaciona escrita e corpo.

² Um levantamento de estudos dedicados primordialmente a eles evidencia isso: em 1963, uma conferência proferida por Friedrich Beissner deu origem à *Der Schacht von Babel: aus Kafkas Tagebüchern* (Stuttgart: Kohlhammer); quase três décadas mais tarde, Manfred Hornschuh é o autor de *Die Tagebücher Franz Kafkas: Funktionen, Formen, Kontraste* (Frankfurt am Main: Lang, 1987); em 1991, tem-se o trabalho bastante robusto e coerente de Georg Guntermann, intitulado *Vom Fremdwerden der Dinge beim Schreiben: Kafkas Tagebücher als literarische Physiognomie des Autors* (Tübingen: Niemeyer), seguido pelo estudo de Anne Rother (“*Vielleicht sind es Tenöre*”: *Kafkas literarische Erfindungen in den frühen Tagebüchern*. Bielefeld: Aisthesis, 1995); mais recentes são os trabalhos de Sophie von Glinski (*Imaginationsprozesse. Verfahren phantastischen Erzählens in Kafkas Frühwerk*. Berlin-New York: Gruyter: 2004), dedicado aos primeiros diários, e de Andrea Rother que, em “*Hier muss ich mich festhalten...*” *Die Tagebücher von Franz Kafka: Ein literarisches Laboratorium. 1909-1923*, (Berlin: 2007) tem o mérito de abranger os doze cadernos, proporcionando um panorama mais geral, cujo método de analisá-los sequencialmente (e não cronologicamente) visa demonstrar a evolução do trabalho e da escrita desse autor ao longo dos anos; a isso soma-se a perspectiva filosófica adotada por Elisabeth Lack em *Kafkas bewegte Körper: die Tagebücher und Briefe als Laboratorien von Bewegung*. (München: Fink, 2009) Binder (1979: 550) menciona ainda a monografia (avaliada negativamente por ele) realizada por W. Gieseke sobre os diários íntimos e os de viagem, já três anos após a publicação da edição alemã desses textos (não tivemos, todavia, acesso a este texto).

sensu dedicados a ele pouquíssimos são os que fazem menção aos diários e nenhum tem neles seu *corpus* de investigação principal, servindo quase sempre e exclusivamente como material de apoio. Nos últimos anos, o interesse nesses textos vem-se alterando, muito provavelmente apoiado pela retomada da sua tradução para o português e para o que o nosso trabalho também tem o propósito de colaborar. Antes de apresentar a estrutura e o conteúdo do nosso texto, consideramos conveniente alguns esclarecimentos e advertências em relação tanto ao objeto de pesquisa quanto à maneira como procedemos junto dele.

O eventual leitor desses doze diários que acredite encontrar neles a feição do indivíduo Franz Kafka ou algum tipo de iluminação para a compreensão da sua obra está muito provavelmente sujeito a ter sua leitura frustrada, e isso não apenas por sua escrita íntima – tal qual sua obra literária – não ser de fácil apreensão, exigindo do leitor um perscrutar contínuo, mas também em decorrência de algumas particularidades que envolveram a prática mantida por ele. Também pode causar alguma confusão a datação das entradas, nem sequencial nem muito criteriosa, equivocando-se o diarista frequentemente na demarcação do tempo – aspecto que fica especialmente claro após a edição crítica. Não obstante o anacronismo que marca sua prática, nos esforçamos para empreender uma leitura cronológica sempre que proveitoso a nossa discussão, principalmente por consideramos que os doze cadernos testemunharam uma evolução no cumprimento daquilo que ele definiu como seu projeto de vida.

Para acerrar a essência dessas notas, é imprescindível que elas em si sejam priorizadas e tornadas o ponto de partida principal de qualquer investigação que as tenha como objeto, sendo apenas pela sua leitura detida e cuidadosa que uma possível apreensão do modo como o diarista entendia o seu mundo pode se formar. É sabido que a literatura especializada acerca dele é muitíssimo extensa, mas procuramos recorrer a ela pontual e comparativamente, até mesmo porque ela nem sempre traz grandes contribuições para elucidar de modo satisfatório os textos propriamente dos diários. Com isso não queremos dizer que não sejam fonte inesgotável de citações: uma interpretação de sua obra ficcional raramente não vem acompanhada de uma de suas ambíguas notas íntimas. Fonte para exegese da obra por décadas, esses diários ficam assim quase sempre sujeitos a distorções, e a retirada das entradas de seu contexto muitas das vezes dá um panorama equivocado, visando unicamente a amparar determinados posicionamentos.³

³ Como bem adverte Barthes, (2007: 229) “não é necessário acrescentar coisas suas a um texto para o ‘deformar’; basta citá-lo, isto é, cortá-lo: um novo inteligível nasce imediatamente: esse inteligível pode ser mais ou menos aceito: de qualquer modo é constituído”.

É também por reconhecermos que toda interpretação implica limitação e está sujeita a desvios e por haver nos diários material bastante a ser trabalhado que optamos por priorizar o texto desses cadernos – assim como a escrita dita íntima em geral e os testemunhos de pessoas que com ele estiveram – sempre que estes foram o nosso objeto de análise, com o que acreditamos colaborar para minimizar possíveis impropriedades. O ater-se às entradas não deixou de criar uma dificuldade adicional já comum para quem se dedica a perscrutar textos autobiográficos: a profusão quase inevitável de citações. Ademais, ao longo do trabalho, há de se notar que foram privilegiados os estudos sobre o gênero diário e as referências de diaristas quase exclusivamente europeus, e isso por duas razões: em primeiro lugar, pelo autor objeto de nossa investigação situar-se nessa conjuntura e, em segundo lugar, por haver pouquíssimos trabalhos unicamente voltados ao tema em nosso país.

Outro aspecto importante e que deve ser levado em conta quando se lida com o gênero autobiográfico é a conjuntura histórica de onde o texto emana, uma vez que regras sociais, culturais, políticas etc. interferem grandemente na forma de pensar de determinada época, dependendo dela qualquer leitura ou interpretação. Fulcral para investigações desse tipo de texto, a ideia de indivíduo é relativamente recente, tendo ganhado forma apenas na história moderna e especialmente a partir dos séculos XVII e XVIII, conjuntura histórica esta que tem implicações na manifestação da individualidade do nosso diarista e sua compreensão é fundamental para apreender a narrativa de si engendrada por ele. Especialmente por consistir o gênero diário sempre em um documento histórico, um registro que reflete um pensamento epocal e uma existência historicamente situada, é que nos valem da perspectiva sócio-histórica sem, contudo, nos afastarmos do que efetivamente interessa ao nosso lugar: a literatura. Acrescentamos que, ainda que questões especialmente fundamentais para a construção do nosso argumento devam muito a abordagens da psicologia, esse não foi o nosso foco, pois isso teria como consequência não apenas uma digressão desnecessária como também nos afastaria do nosso interesse primordialmente literário. Apoiados principalmente em preceitos sociológicos e filosóficos – sempre no limite do que puderam contribuir para a compreensão do fenômeno literário –, nossa pretensão foi abordar os diários em seu próprio funcionamento e identificar de que maneira esses preceitos se reverberaram na concepção de individualidade que acompanhou o diarista ao longo da sua prática.

Uma breve observação é ainda pertinente. Após as discussões (pós-)estruturalistas e da já até datada “morte do autor”, não deixa de despertar alguma contrariedade no universo dos estudos literários chamar o autor pelo primeiro nome e ter na sua vida íntima o foco de inquirição. Lembremos, todavia, que a recepção inicial da obra de Kafka é bastante anterior a

essas discussões e dificilmente é possível referir-se a essa figura senão pelo primeiro nome com toda a semântica que ele carrega. Desde a publicação dos seus escritos íntimos, ainda nos anos 1930, sua obra já era lida através dos rastros autobiográficos a que muito leitores foram tendo acesso e culminou no mito em torno de seu nome. Portanto, a diferença aqui reside principalmente no nosso propósito *declarado* de nos acercarmos dessa figura que habita há muito o imaginário coletivo, por meio da sua escrita autobiográfica e, com isso, demonstrar de que forma ela se comunica com a sua obra e a sua concepção de si mesmo.

Resumidamente, a nossa investigação foi dividida em três capítulos. O primeiro é inicialmente dedicado ao gênero diário, quando então fornecemos um breve panorama evolutivo da escrita autobiográfica como um todo para, em seguida, abordarmos as especificidades do diário no curso da história. Para tanto, nos apoiamos nas pesquisas realizadas por Peter Boerner e Gustav René Hocke, que oferecem bom material acerca do tema, e especialmente nas realizadas por dois críticos literários franceses bastante conhecidos por sua dedicação ao estudo do gênero: Béatrice Didier e Philippe Lejeune. Em relação a este último, reconhecemos que, apesar da sua grande contribuição para os estudos (auto)biográficos, o conjunto teórico proposto por ele seja discutível em vários aspectos, refletida em uma abordagem, muitas das vezes, cartesiana e em definições e caracterizações ora rígidas, ora excessivamente fluidas; ainda assim, algumas de suas ideias nos ajudaram a conduzir nossas reflexões. Ademais, no curso da pesquisa, deparamo-nos com um texto especialmente interessante, o trabalho de Marc-Antoine Jullien realizado no início do século XIX e que nos forneceu valiosos apontamentos acerca da forma de se pensar a escrita de si já na virada daquele século. Na sequência, apresentamos então os doze cadernos *in-quarto* de Kafka, com informações acerca da sua origem, das traduções para a língua portuguesa e da publicação póstuma desses textos. A estrutura, o conteúdo e as funções eventualmente cumpridas por esses diários foram então – na medida do necessário – detalhados e, ao final do capítulo, foram acrescentadas considerações relevantes acerca de duas outras “práticas” de Kafka com o objetivo de situá-las no contexto dos diários ditos “íntimos”: os diários de viagem e os cadernos *in-oitavo*.

Neste e nos demais capítulos e não obstante a já advertida priorização do próprio diário enquanto texto de referência, muitos foram os que nos auxiliaram na nossa leitura e nas nossas reflexões acerca da vida do diarista. O volumoso trabalho empreendido por seu atual melhor biógrafo, Rainer Stach, nos foi essencial para contextualizar a prática diarística e os acontecimentos correlatos a ela. Stach é uma referência importante, pois, para sua biografia de três volumes, acessou materiais até então judicialmente protegidos, tornando-se assim fonte

fundamental para essas contextualizações. Também o conhecido estudo de Joachim Unseld que examina, de modo bastante preciso e detalhado, a trajetória de Kafka como escritor e a sua relação com o universo editorial nos foi uma contribuição valiosa e, não raro, ficará evidente que recorreremos a um de seus autores preferidos para comparativamente situar as manifestações do diarista, razão por que trechos das cartas de Gustave Flaubert são tão frequentes – edições destas cartas constavam inclusive na sua biblioteca.

O segundo capítulo tem como eixo principal a “escrita” situada na prática dos diários e na produção da obra. Nele procuramos apontar os intrincamentos entre vida, obra e ato escriturário, abordando aspectos que consideramos fundamentais: os diários e os processos de literarização e ficcionalização, para o que colaboraram muitos teóricos que dedicaram suas leituras a essas conceituações. Importante também foi a contribuição da teoria da fala de John Austin e sua ideia de atos performativos, que nos auxiliaram a compreender o papel da escrita no processo de constituição identitária do diarista. Foi abordada ainda a correlação entre destino, literatura e escrita, quando apresentamos esta última nos seus diversos níveis junto do diarista e investigamos de que forma isso também contribuiu no processo epistemológico desencadeado pelos diários. Com essas elucidações acerca da escrita de si, pudemos finalmente adentrar o cerne da nossa tese.

No terceiro e último capítulo, abordamos os temas da identidade, da individualidade e do reconhecimento e de que modo eles se relacionam com os processos de constituição identitária nas práticas autobiográficas para, em seguida, relacioná-los ao nosso objeto, os cadernos *in-quarto*. Para tanto, o longo estudo feito por Undine Eberlein em *Einzigartigkeit. Das romantische Individualitätskonzept der Moderne* [Singularidade. O conceito romântico da modernidade] mostrou-se a nós particularmente útil, pois nele ela considera as principais abordagens acerca dos conceitos que nos interessam e apresenta deles um panorama histórico-evolutivo, permitindo-nos assim situar essas ideias junto à prática do nosso diarista. Dentre aqueles que tiveram grande contribuição na condução do nosso argumento estiveram ainda Axel Honneth, Georg Simmel e Paul Ricoeur, sempre restritos àquilo que interessou a nossa abordagem. Em sua maioria, esses teóricos têm a vantagem de partirem de perspectivas histórico-evolutivas, o que nos permitiu ter uma visão mais precisa acerca dos fenômenos da individualidade e do reconhecimento. Os estudos de Honneth nos foram particularmente proveitosos, uma vez que a ele interessa não apenas a base teórica hegeliana, mas também a psicologia *social* de George Herbert Mead, e junto a ambos os teóricos, Honneth nos permitiu acompanhar a “gênese social da identidade do Eu”. Ainda no curso da pesquisa, deparamo-nos com outro estudioso que não poderíamos deixar de mencionar, em especial pelo tema tratado

por ele ser bastante próximo ao nosso e, por isso mesmo, dialogar conosco de alguma maneira. Moritz Schramm investiga de que modo o tema do reconhecimento se reverbera na obra ficcional e nos personagens de Kafka e, ainda que não tenha os diários como objeto exclusivo de interesse, também esses estudos nos auxiliaram na elaboração das nossas observações, o que foi apontado no corpo do nosso texto. Admitindo que a ideia do indivíduo moderno é resultado de um processo histórico sempre em progresso, não podemos também deixar de reconhecer que teorias elaboram modelos genéricos e, em especial quando se fala de individualidade, muitas das vezes ignoram – o que não poderia de fato ser diferente – a subjetivação e o mundo empírico de cada indivíduo, o que não nos impede de recorrer a elas como guia na compreensão de uma determinada época.

Por fim, lembremos uma última dificuldade que envolveu nossa proposta: também nós, pesquisadores, somos impregnados por uma cultura, por uma tradição de pensamento, pelo lugar *de* onde e *para* onde falamos, e todos esses são fatores que enviesam nossos olhares e nossas reflexões. Acercar-nos portanto da figura do diarista, um judeu falante e escrevente de uma língua que não lhe “pertencia”, em um recôndito da antiga região boêmia no início do século passado não ocorreu sem dificuldades. Hoje, com uma noção de “eu” já muito distante daquela vivenciada no início do século XX, é exigido de nós, também muito distantes espacialmente, examinar as nuances de uma subjetividade a qual não estamos necessariamente habituados. Além disso, quando se lida com textos de caráter autobiográfico, exige-se do pesquisador certo esforço para evitar a empatia ou a repulsa excessiva, o que tentamos fazer – no que nem sempre fomos bem-sucedidos. No cumprimento do nosso propósito, foi recorrendo então a uma pergunta feita pelo próprio diarista em entrada já tardia que, de certo modo, conduzimos nossa análise: “quem conhecerá as suas verdadeiras intenções?” (D 528 ss.; 17.jan.1920) | “*wer kennt eigentlich seine Absichten?*” (T3: 851 ss.)

Primeiro capítulo

O gênero diário e os doze cadernos *in-quarto* de Franz Kafka (1909-1923)

Todo homem que se ocupa de atividades literárias deveria ter um diário, que seria como o registro de seus sentimentos, o depositário de resultados da atividade de suas pesquisas ou da profundidade de suas meditações e dos frutos de um gênio superior ou de um espírito observador.
Jornal inglês *British Critic*, fév.1799 (Jullien 1828: 426)⁴

1.1.

O gênero autobiográfico e o diário: breve panorama

“Porque lemos diários com tanto prazer?”, pergunta Michael Maar. (2013) Ainda que a leitura do diário contrarie a sua natureza original secreta e privada, diários supostamente íntimos são editados, publicados e bem recepcionados pelo público leitor pelo menos desde o século passado. Diários despertam interesse em especial porque dão a impressão de que, através deles, é possível acessar a personalidade enigmática e oculta de figuras que nos incitam curiosidade ou que gozam de nossa admiração ou mesmo de nosso desprezo. Impulsionado por alguma dessas razões e ainda que o gênero não seja obrigado a obedecer a quaisquer critérios formais e materiais, o leitor do diário cultiva expectativas que, não raro, são frustradas por variadas razões.⁵

⁴ As traduções de trechos retirados de obras estrangeiras são nossas e as referentes a trechos citados dos diários de Kafka são de Isabel Castro Silva com eventuais modificações feitas por nós. Quando houver intervenção nossa nas traduções desses diários, vocábulos e sentenças serão sublinhados.

⁵ Optamos por utilizar o termo “gênero” para referirmo-nos ao diário invés de “subgênero” especialmente por dois motivos: em primeiro lugar, por ser ele o principal tipo textual abordado ao longo de todo o trabalho e, também, para evitar qualquer conotação negativa ou mesmo de subalternidade que possa advir do prefixo “sub”. No entanto, para fins meramente didáticos – e isso ficará mais claro no desenvolvimento desta seção – quando se fala em narrativas de si ou textos de caráter autobiográfico, nos parece adequado considerar “autobiografia” o gênero do qual adviriam vários subgêneros como a autobiografia *stricto sensu*, memórias, testemunhos, crônicas, diários etc. Quando apropriado ou justificável, inseriremos o prefixo entre parênteses para nos referirmos a estes tipos textuais. Ademais, ao tratar do gênero autobiográfico e seus subgêneros, estaremos sempre nos referindo às suas concepções na transição do século XIX para o XX, por ser essa a época por onde transitou o diarista objeto da nossa investigação. A esse respeito, ressaltamos que Didier (1991: 193) tem razão quando aponta o sério abalo da noção de indivíduo e do “eu” da nossa época, o qual tem implicações importantes na compreensão do que consiste a prática na atualidade, bastante distinta daquela empreendida no século XIX e na primeira metade do XX. Drasticamente diferente, não cabe aqui apontar os pormenores da conotação atribuída à prática nos dias de hoje, bastando mencionar o desuso cada vez mais acentuado do gênero, em que a *internet*, os *blogs* e as redes sociais

O próprio processo editorial a que é submetido pode ser uma das causas dessa provável frustração. Pelo seu caráter essencialmente fragmentado, a publicação do diário exige, com muita frequência, intenso trabalho de intervenção, a fim de fazer das notas um texto mais acabado e, portanto, mais “legível”. Esse foi um procedimento especialmente útil quando da publicação de diários mais antigos, quando a crítica genética pouco tinha a contribuir ao interesse do leitor por um texto mais “puro”. Portanto, era – e ainda é, em alguns casos – usual e mesmo necessário que a publicação do gênero se valesse de métodos de expurgos, omissões, censuras, reestruturações etc. Essas intervenções, por sua vez, raramente eram informadas e isso, por si só, equivale a uma perda relevante da sua essência. Outro motivo de desapontamento bastante comum é uma provável desmistificação da figura do diarista:

Eu achava que iria encontrar um autor e eu encontro um homem. Eis aqui a decepção; não é de modo algum um homem que eu queria encontrar: disso há o suficiente na rua e na cidade; era um autor, ou ainda melhor, um personagem que eu procurava.⁶ (Didier 1991: 175)

Atendidas ou não essas expectativas, fato é que o interesse pelo gênero se ampliou continuamente. Antes, porém, de focarmos no diário, apontemos as particularidades que envolvem a escrita autobiográfica como um todo, a fim de compreender, de modo mais claro, o contexto no qual ele se insere.

1.1.1. Escrita autobiográfica: origem

Identificar os rastros de um “eu” no curso da história não é tarefa fácil, mas é possível selecionar algumas manifestações textuais que auxiliam a apreender o lento e progressivo desenvolvimento de um “eu-consciente”. “Não vá para fora, volte para dentro de si mesmo. No homem interior mora a verdade”, advertia Santo Agostinho (1995: XXXIX, 72) já no 4º século, colaborando para que muitos vejam nele o precursor da escrita autobiográfica. Em suas *Confissões*, Agostinho realiza, sem dúvida, um exercício de interiorização vanguardista, porém, falta-lhe a noção individualizada de si mesmo, o que se reflete no teor das suas notas que deixa claro que não é o homem a situar-se no epicentro do mundo, senão Deus, a quem inclusive os registros são endereçados e por quem, de certa forma, o exercício confessional é censurado. Já

mudaram radicalmente a sua proposta, em especial por trazer a presença ostensiva do outro, a quem é permitido interagir ininterrupta e constantemente com a “subjetividade” contemporânea.

⁶ Sobre expectativas do leitor ao ler diários, cf. também Jurgensen. (1979: 21 ss.) Dentre aqueles que causaram esse tipo de decepção em seus leitores estaria, por exemplo, Thomas Mann. Considerado um dos maiores diaristas em língua alemã do século XX, ele manteve a prática durante quase toda a sua vida, e os muitos volumes preservados frustraram seus leitores ora por neles identificarem um caráter predominantemente narcisista, ora pela banalidade dos relatos cotidianos. (Cf. Maar 2013)

o título da obra aponta o mecanismo da obrigação cristã de redenção dos pecados e, por isso, poder-se-ia falar ou de uma autobiografia devocional ou mesmo de uma epístola espiritual. De todo modo, ainda que falte ao texto agostiniano a ideia moderna de sujeito, é preciso reconhecer a sua contribuição salutar, pois foi ele a permitir uma virada para o *self* e a introduzir eficazmente a perspectiva da primeira pessoa, a partir do que a linguagem da interioridade passou a ficar disponível à tradição ocidental. (Cf. Taylor 1997: 174 ss.) Mesmo séculos antes, alguns outros nomes são apontados como possíveis precursores de uma escrita subjetiva que guardaria muitas afinidades com o gênero autobiográfico. É comum que tanto os tempos antigos de Platão e Sócrates (cf. Neumann 2004: 153 ss.) quanto as meditações de Marco Aurélio (121-180) integrem esse rol vanguardista, mas, por nele ser possível encontrar a manifestação mais clara de um “eu”, o epíteto de fundador da autobiografia é usualmente concedido a Agostinho.

Também o espírito humanista da Renascença contribui no processo de desenvolvimento desse “eu-consciente” quando da redação da carta autobiográfica de Francisco Petrarca (1304-1374) ao registrar sua subida ao monte Ventoux de uma perspectiva essencialmente subjetiva. Ao estetizar a própria experiência, constata-se um lugar de enunciação menos dependente da interlocução divina, agora mitigada por um sujeito dotado de maior autonomia. Separados temporalmente, de alguma maneira, tanto Agostinho quanto Petrarca pertencem a uma tradição de interioridade, porém ainda enviesada pela concepção do divino, em maior ou menor grau. Ainda que seja possível identificar vestígios incipientes de um voltar-se para o interior em períodos mais remotos, para que se possa falar propriamente em escrita autobiográfica, é preciso antes que haja uma noção de indivíduo bem definida. Pelo momento em que foram concebidas, faltariam a todas essas manifestações muitos predicativos que permitissem compreendê-las como reflexo de um “eu” individualizado, e o homem ainda precisaria percorrer uma longa trajetória até que isso acontecesse. Por essa razão, falar em escrita de si – da forma como entendemos hoje – em tempos antigos é inapropriado, uma vez que a noção de sujeito tem origem tão somente na história moderna.

É dois séculos depois de Petrarca que a escrita autobiográfica vai ganhar maior grau de subjetivação com os ensaios de Michel de Montaigne, (1533-1592) vistos por Manfred Jurgensen (1979: 26) como consequência de um fenômeno de contínua intelectualização do “eu”, mas será apenas no século XVIII que a primeira autobiografia na concepção moderna teve origem com as *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau, (1712-1778) considerada a “certidão de nascimento da autobiografia”. (Dosse 2009: 68) Em contraste com Agostinho, Rousseau toma para si a tarefa de investigar um “eu” de uma perspectiva bastante diferente que tem como destinatário não Deus e sim a humanidade, sendo, por isso, um importante marco da narrativa

de si e dando forma àquilo que até hoje se compreende por autobiografia *stricto sensu*.⁷ Essas são prerrogativas também válidas junto do diário, que só pode ser devidamente compreendido nesse contexto em que o indivíduo sente a necessidade de textualizar a si mesmo. Autobiografia *stricto sensu* e diário são bastante próximos entre si, cabendo fazer, todavia, alguns apontamentos de modo a afastar possíveis confusões assim como a melhor situar este último na história evolutiva do gênero.

1.1.2. Diário

1.1.2.1. Origem da prática

Tal como em toda escrita autobiográfica, também a origem do diário – e principalmente – é indissociável da formação moderna da concepção de indivíduo, razão pela qual é também um equívoco falar em diário *íntimo* nos tempos mais antigos, pois faltariam não apenas as noções bem definidas de um “eu-consciente”, de interioridade e subjetividade, como também a ideia de uma vida privada. No entanto, quando se fala em “diário”, não se está necessariamente tratando de narrativa do “eu”. Ainda que ao longo do trabalho, por razão de praticidade, utilizemos o termo para nos referirmos aos cadernos pessoais mantidos por Kafka, é preciso esclarecer que há outros tipos de diários que nada possuem de autobiográfico.

Bem antes de a noção individualizada do sujeito ser desenvolvida, houve registros de primeiros exercícios ditos diarísticos. Isso ocorre, pois a essência do que vem a ser o diário é atrelada fortemente à ideia temporal, não sendo a origem etimológica do termo fortuita. De modo simples, diário é o aparato no qual são feitos registros de acordo com o tempo e, em muitas línguas – especialmente as derivadas do latim –, o termo tem em sua raiz seu significado essencial: em italiano, *giornale*; francês, *journal*; espanhol, *diario*; alemão, *Tagebuch*; português, *diário*.⁸ (Cf. Boerner 1969: 13) Além de substantivo, o termo “diário” é um adjetivo e refere-se a qualquer anotação feita tendo como base o calendário. Dentre as práticas muito antigas comumente relacionadas ao (sub)gênero estão os fragmentos de calendário em argila encontrados na Babilônia com notas sobre clima, astronomia e preços, já no século VI a.C. ou mesmo as notas de Marco Aurélio, considerada uma “pré-forma do diário”. (*ibid.* 38 e 28)

Baseados em uma perspectiva de controle do tempo, a prática do diário foi uma exigência do comércio e da administração e, no século XV, são apontados como exercícios

⁷ Optamos por acrescentar “*stricto sensu*” ao termo “autobiografia”, a fim de evitar confusões com o próprio gênero da autobiografia que engloba vários outros tipos textuais.

⁸ É inclusive por compartilharem a submissão ao calendário que o “diário” e o “jornal” propriamente dito – artefato este já quase em desuso na atualidade – adotam estratégias formais muito próximas, ao focarem os seus registros na perspectiva presentificada dos acontecimentos, sendo aquele geralmente referente à esfera privada e este à pública.

dessa natureza as crônicas do tempo, os relatos de acontecimentos e os livros de razão (contábeis). Estes últimos eram bastante comuns no século XVII e mantidos, em regra, pelo chefe de família, sendo uma escritura familiar, coletiva e compartilhada, não havendo nele espaço para manifestação do íntimo e do privado, do que é prova a transmissibilidade hereditária por gerações dessas notas. Isso significa que, até pelo menos o século XVI, o diário era um objeto de uso essencialmente negocial, de caráter coletivo e que nada tinha de pessoal. (Cf. Didier 1991: 28; Lejeune; Bogaert 2003: 23, 27 e 36) Outro tipo textual relacionado a esse contexto são os *hypomnemata*, que consistiam em registros de leituras, audiências, conferências, ou seja, notas voltadas mais a uma prática citacional que visava registrar o “já dito” pela tradição antiga; devido à sua generalidade, esse tipo de escrita também não deve ser confundido com a “narrativa de si mesmo”, alerta Foucault. (1992: 137)

Não obstante a dimensão temporal ser a essência do (sub)gênero e os registros *subjetivados* ou relatos de experiências *pessoais* – ou seja, que partem de um “eu” – como os de Marco Aurélio, Agostinho ou Petrarca, integrarem o *corpus* autobiográfico e desempenharem papel importante no quadro evolutivo do gênero autobiográfico, nenhuma dessas manifestações podem ser classificadas como diários propriamente íntimos.⁹ (Cf. Hocke 1978: 44) Além de dificuldades de cunho prático, como o material de escrita disponível ser ainda muito rudimentar, pesado e de difícil manuseio, que dificultavam a inscrição e a guarda, (Cf. Lejeune e Bogaert 2003: 25) a prática do diário é impossibilitada em especial por serem manifestações ocorridas em momentos em que a noção imprescindível à prática de um “eu” individualizado era indisponível. Portanto, esses exercícios não devem ser confundidos com diários, sendo apenas a partir do desenvolvimento de uma concepção de sujeito que o diário “moderno” pôde desenvolver-se.

No final do século XV, a expansão dos meios de transporte contribuiu imensamente para a popularização dos relatos de viagem, também apontados como análogos ao diário moderno, de que seriam exemplos os diários mantidos por Albrecht Dürer (1471-1528) acerca da sua visita aos países baixos (*Tagebuch meiner niederländischen Reise*) e por Montaigne sobre sua viagem à Alemanha e à Itália.¹⁰ A partir do século XVIII, o hábito de coletar e registrar impressões de viagens torna-se ainda mais popular, de que o *Italienischen Reise* de

⁹ Ressalte-se que mesmo a noção temporal é uma ideia que demora a ser interiorizada. Lejeune e Bogaert (2003) lembram que o relógio mecânico só foi inventado na Europa no século XIV, e o calendário anual é introduzido na França, por exemplo, no século XVII.

¹⁰ Apenas para evitar confusões, lembramos que antes disso eram bastante comuns os livretos chamados de “diários de bordo”, que possuem natureza diferente dos de viagem; em regra, nos de bordo são descritas condições de navegabilidade, rotas, tempo etc. (Cf. Lejeune e Bogaert 2003: 31)

Goethe e o *Journal meiner Reise im Jahre* de Johann Gottfried Herder são importantes exemplos. (Cf. Boerner 1969: 45) Semelhantes em sua forma e estrutura, distinguem-se esses relatos dos diários, todavia, pelo seu comprometimento com a factualidade e os fenômenos externos àqueles que tomam as notas. Outro aspecto que auxilia significativamente no incremento da subjetividade e no desenvolvimento paulatino da interioridade imprescindíveis à prática do diário foi a ampliação da já antiga prática epistolar oriunda dessa expansão da malha ferroviária que contribuiu para o encurtamento do tempo-espço. No entanto, é preciso lembrar que mesmo no final do século XVIII a atividade escriturária era comumente restrita às classes mais abastadas, o que foi um obstáculo adicional para a disseminação da prática. (*ibid.* 41) De todo modo, para que se pudesse falar propriamente do diário moderno e íntimo foi preciso haver uma “transformação radical da noção de indivíduo” na era moderna, sem a qual a origem da prática não teria acontecido; essa transformação, por sua vez, repousou-se obrigatoriamente na crença de um “eu” separado, individual e indissociável do desenvolvimento da classe burguesa. (Didier 1991: 60) Por tudo isso, não é possível falar de uma prática antes da era moderna (século XV), ainda que seja só muito mais tarde que vai encontrar ambiente propício para o seu florescimento, com o cristianismo, o recrudescimento do capitalismo, as revoluções francesa e industrial e o consequente individualismo crescente do mundo ocidental. (Cf. *ibid.*)

É consenso entre pesquisadores do gênero que é a questão religiosa o aspecto que mais contribuiu para a difusão da sua prática. Já com o surgimento das doutrinas protestantes e a contrarreforma da igreja, os sujeitos contariam com um significativo incremento na sua natureza introspectiva, quando o diário colocou-se como um “substituto” ao dever confessional cristão, uma vez que a uma parte considerável passou a faltar a *obligatoriedade* do sacramento católico: é motivado pela necessidade de confessar seus erros que o diarista recorre a essas notas de caráter mais intimista, sendo uma prática inicialmente difundida entre pietistas que visavam com ela um exame de consciência e consequente melhoria moral. (Cf. Guntermann 1991: 18) Esse tipo de manifestação, porém, ainda não é caracterizado propriamente como sendo de natureza *íntima*, mas *espiritual*, (Cf. Lejeune e Bogaert 2003: 56) consistindo em meros “exercícios comuns de oração”. (Boerner 1969: 43) Mesmo assim, é o protestantismo e o consequentemente incremento na introversão e no ganho de subjetividade a preparar um terreno fértil para a disseminação e popularização da prática, em especial nos países onde as reformas religiosas impactaram com vigor o cenário sociocultural.

Ao lado da questão religiosa, em meados do século XVIII uma aura intimista passa a manifestar-se de maneira mais evidente, quando a tendência reflexiva já manifestada muito

antes ganha novos contornos, e uma noção individualizada de si vai solidificando-se discursivamente. A “progressão da subjetividade” no espírito oitocentista seria a responsável por conduzir o indivíduo a um estado de maior introspecção reflexiva, sem a qual uma efetiva experiência da individualidade ficava prejudicada, do que seriam exemplos o diário de Johann Kaspar Lavater e mesmo a autobiografia de Goethe. (Cf. Guntermann 1991: 18) Data, portanto, dessa época a identificação mais explícita de um “devir interior”, que se aproxima do diário moderno tal como o entendemos. (Cf. Boerner 1969: 43 ss.) No início do século seguinte, (XIX) o processo de secularização avança ainda mais, e o declínio de crentes, o aumento da mobilidade social, a sensação de insegurança e a progressiva urbanização teriam alterado as relações humanas; nesse contexto, o diário teria servido de refúgio do indivíduo, além de ser a mídia de socialização da identidade burguesa por meio da qual se garante a privacidade, a intimidade, o sigilo e a possibilidade de autocontrole. (Cf. Sepp 2007: 208) No caso de diaristas mulheres, é ainda preciso salientar que ele foi, durante muito tempo, o único meio de expressão possível. (Cf. Didier 1991: 41) Por tudo que até aqui foi dito, é no século XIX que o “impulso pela individualização” atinge seu clímax com o “diário íntimo”, (Müller 2003: 575) quando a ideia de um “eu-consciente” torna-se bastante manifesta, refletido nas notas de uma “geração intimista”: com as práticas de Stendhal, Benjamin Constant, Henri-Frédéric Amiel, E. T. A. Hoffmann, August von Platen e Franz Grillparzer, o caráter pessoal e privado ganha maior fôlego e uma nova forma de narrar a si mesmo é revelada (Boerner 1969: 48) para alcançar, na filosofia de Wilhelm Dilthey do fim do século, o estatuto de fenômeno antropológico. (Cf. Galle 2009: 11)

Um minucioso e interessante estudo realizado na França – com especial repercussão na Alemanha¹¹ – e publicado pela primeira vez em 1808 retrata essa mudança “comportamental” que colabora para a popularização e a expansão da prática diarística na virada do século XVIII para o XIX. É inspirado na escola de Pitágoras e em práticas militares de disciplina e rigor que Marc-Antoine Jullien formula uma técnica de emprego hábil do tempo e que visava conhecer a si mesmo. Em *Essai sur l'emploi du temps* [Ensaio sobre o emprego do tempo], Jullien (1828) propunha especialmente aos jovens que exercitassem um rígido método de vigilância e regulamentação adequada da vida por meio da manutenção de três cadernetas: (1) memorial analítico ou diário de feitos e observações; (2) agenda geral ou livro prático do emprego do tempo; e (3) biometria (de cunho essencialmente estatístico). Os três artefatos são interessantes por trazerem a ideia de investigação detalhada da vida do indivíduo,

¹¹ Cf. Jullien 1828: 14.

avaliada quantitativa e qualitativamente. É, todavia, o primeiro exercício – memorial analítico ou diário – que mais se aproxima do gênero de que vimos falando.¹² Por meio de uma “revisão diária” do que fez, disse, ouviu, observou, o sujeito deveria falar de si em 3ª pessoa, tomando a devida distância e tornando-se assim objeto da própria observação, estratégia que visava evitar que sentimentos como autoestima, vaidade, falsa modéstia etc. atrapalhassem o exercício. (Jullien 1828: 49) Para tanto, a não-negligência era um dever do praticante que tinha a *obrigação* de escrever ao menos uma linha todos os dias. (*ibid.* 51) Nisso reside essencialmente a operação de vigilância inerente ao diário, que permite ao praticante, segundo Didier, (1991: 131) bifurcar-se entre um “eu-que-olha” e um “eu-que-é-olhado”. A depender do propósito atribuído à prática pelo diarista, o diário, por exigir o apontamento temporal nos registros, tem a vantagem de auxiliar na vigília de decisões tomadas, o que faz dele, de acordo com Lejeune e Bogaert, (2003: 10) instrumento não necessariamente passivo, mas de ação: “O exame não é apenas sobre o que se é, mas o que virá a ser: o diário direciona-se ao futuro. Fazer um balanço de hoje é se preparar para a ação de amanhã”.

Ainda que enviesado por uma percepção marcadamente elitizada, o método instrutivo e vigilante proposto por Jullien é bastante útil para compreendermos tanto a concepção de produtividade quanto a formativa do caráter que circulava já bem no início do século XIX. Essa “arte de formar os homens” tinha como propósito fundamental “aperfeiçoar as suas faculdades”, de modo que pudessem adquirir atributos que os permitissem “exercer uma grande influência sobre o destino de seus semelhantes e de sua pátria”. (Cf. Jullien 1828: 2 e 18) Trata-se de um processo engenhoso baseado fortemente em uma métrica contábil, onde o praticante deveria registrar todos os dias do ano seus estados e ânimos de espírito, avaliar sua trajetória, seus feitos, medir seus diferentes graus de (in)satisfação: “Assim que a tabela está preenchida, perguntamos a nós mesmos, todas as noites, antes de irmos pra a cama, se teríamos preferido viver ou dormir o dia todo.” (*ibid.* 452) Considerado prático, o método é, porém, bastante rígido e demandaria muito tempo daquele que a ele aderisse, mas não deixa de refletir uma cultura “em gestação” epocal.¹³

Muitos são, portanto, os exercícios e as conjecturas que contribuíram para o desenvolvimento da prática intimista do diário, mas não é possível apontar com exatidão a sua origem. Para Lejeune e Bogaert, (2003: 9) por exemplo, a serviço da *pessoa*, o diário esteve

¹² Diferentemente da natureza sigilosa que o diário assume nas décadas seguintes, a metodologia de Jullien sugeria que esse “diário” fosse submetido a um outro, de forma que este pudesse ajudar o praticante a identificar se progrediu, regrediu ou estagnou nos seus propósitos, tendo ele então, no caso de inação ou retrocesso, a possibilidade de mudar o curso das suas ações por meio desse aparato de vigilância. (Jullien 1828: 109)

¹³ Para se ter uma ideia prática da proposta de Jullien, cf. Anexo 2.

disponível a partir do século XVII, enquanto, para Didier, (1991: 27) ele só ganharia o caráter íntimo propriamente dito no começo do século XIX. De todo modo, muitos apontam a prática do inglês Samuel Pepys como sendo a precursora do diário em sua acepção moderna. Mantidos por quase uma década, suas quase 3 000 páginas de notas datam do século XVII e, para além do seu valor como documento histórico, revelam um caráter subjetivo com significativos traços de interioridade e uma natureza essencialmente privada.¹⁴ Prova disso é a intenção de Pepys de manter suas notas secretas e inacessíveis a olhares alheios: não apenas seu diário só foi descoberto um século depois da sua morte como nele o diarista recorreu a técnicas de criptografia que comprovam esse receio de ter a sua intimidade devassada pelo outro.¹⁵ Para que possamos então nos acercar das particularidades dessa nova forma de narrar a si mesmo, é preciso retomar o diário no contexto da escrita autobiográfica.

1.1.2.2. Escrita autobiográfica e diário: similitudes e distinções

Diferentemente da literatura ficcional, os estudos da escrita autobiográfica não dispõem propriamente de metodologias e conceitos poetológicos que auxiliem na sua compreensão, mas, ainda assim, conta com uma teoria sistematizada e já consolidada pelo menos desde o início do século passado, quando o interesse de Wilhelm Dilthey e Georg Misch por textos nos quais o indivíduo organizava e refletia a sua própria vida fez deles os seus primeiros teóricos. Essa é, porém, ainda uma lacuna que afeta a pesquisa do (sub)gênero diário: meio de instrumentalização da subjetividade, até hoje ele não adquiriu autonomia teórica, sendo frequentemente compreendido apenas como uma subclasse da autobiografia. Apesar da profusão de diários publicados, Boerner (1969) apontava no final da década de 1960 a pouca atenção dada à necessidade de uma pesquisa voltada exclusivamente ao (sub)gênero e, muitos anos mais tarde, um estudo amplo e sistematizado de modo independente da autobiografia e da sua qualidade artística continua inexplorado: estudos acerca do diário são ainda circunscritos à prática de escritores e personalidades renomadas, cuja principal função tem sido a de servir a uma corrente da crítica genética, ficando assim quase sempre esquecidos os diários de pessoas comuns ou de mulheres. Ademais, aspectos como estrutura narrativa, tensão entre realidade e ficção, análise da construção identitária performativa e diferenças entre autobiografia e diário são ainda bastante negligenciados nas pesquisas, e uma abordagem que levasse esses fatores

¹⁴ Os diários de Pepys são também conhecidos por nele o diarista registrar eventos históricos importantes na sua cidade natal como, por exemplo, a Grande Praga e o Grande Incêndio de Londres. (Cf. Maar 2013)

¹⁵ O uso de técnicas de criptografia torna-se popular mais tarde junto a outros diaristas como Constant, E. T. A. Hoffmann, James Boswell e August Graf von Platen. (Cf. Maar 2013)

em consideração poderia enriquecer significativamente a compreensão do fenômeno da escrita de si como um todo. (Cf. Sepp 2007: 206 e 215)

Não obstante essa relativa “lacuna”, há estudos que muito contribuíram para a elucidação da temática, como a pequena obra *Tagebuch* do próprio Boerner (1969) e especialmente o trabalho enciclopédico de Hocke, *Das Europäische Tagebuch* (1963) que, por abarcar 4 séculos da história europeia do gênero, é, ainda hoje, uma grande referência no assunto, em especial no que concerne ao panorama histórico a respeito da origem do gênero. É preciso porém admitir que, qualitativa e quantitativamente, as pesquisas mais avançadas são de origem inglesa e francesa, sendo na França que o diário encontrou terreno mais fértil para o seu desenvolvimento e onde recebeu inclusive o predicativo “íntimo” (Cf. Boerner 1969: 47) e, não por acaso, um dos mais proeminentes pesquisadores da atualidade a respeito do gênero autobiográfico é Lejeune.¹⁶

Ocorre que, inseridos no contexto abrangente da escrita autobiográfica, diários, memórias, epístolas, ensaios, testemunhos e autobiografias *stricto sensu* muitas vezes se confundem, tomados mais pelo viés das afinidades que compartilham. Para que possa ser classificado como “autobiográfico” e para além da certa flexibilidade formal de que goza, todo texto dessa natureza deve atender a alguns critérios: é preciso que haja manifestação, em maior ou menor grau, de uma subjetividade, para o que estão disponíveis artifícios como o da autotematização e da autorrepresentação. É porém por prescindir de regras ou características muito rígidas que a compreensão de cada um dos tipos de textos autobiográficos exige a adoção de método de contraste, destacando antes as suas diferenças que suas semelhanças.¹⁷

Quando se fala em “autobiografia”, normalmente o texto a que se está referindo é o que chamamos aqui de autobiografia *stricto sensu*, ou seja, a “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”.¹⁸ (Lejeune 2008: 14) Confrontada com as memórias

¹⁶ Se direcionamos o olhar para o Brasil, ainda hoje há pouquíssimos trabalhos aptos a suprir o vazio teórico acerca do diário. No decorrer da nossa pesquisa, identificamos apenas um estudo dedicado exclusivamente ao (sub)gênero e que, ainda assim, tem como foco o diário especificamente de escritores: *Diários de escritores*, de Myriam Ávila. (2016) Esta obra, todavia, conta com a vantagem de apresentar, em seu 3º capítulo, um panorama do gênero no Brasil.

¹⁷ Não é nossa intenção oferecer “definições” a todos os tipos textuais atinentes à escrita de si, mas apenas um panorama que permita compreender, de maneira mais clara, o lugar do diário no contexto autobiográfico.

¹⁸ *Autobiografia* e *biografia*, não obstante tratem de um mesmo objeto essencial de interesse – a trajetória de vida de uma pessoa –, guardam mais diferenças que similaridades: na autobiografia, a trajetória do “protagonista” é contada pelo próprio biografado, havendo, portanto, equivalência entre “narrador” e “protagonista”, enquanto na biografia o relato é necessariamente feito por um terceiro, não havendo essa identidade entre narrador e protagonista. Lembremos ainda que a biografia nada ou muito pouco tem relação com a escrita acerca de si mesmo, uma vez que – ainda que possa contar com a colaboração física ou material do biografado – é escrita da perspectiva de uma outra pessoa.

e os testemunhos, difere-se principalmente quanto ao foco narrativo: enquanto na autobiografia o destaque cabe à personalidade do autobiografado, nas memórias e nos testemunhos importa mais a dimensão histórica, ou seja, os eventos e as pessoas rememoradas que a própria pessoa que rememora. Os ensaios e as crônicas, por sua vez, possuem um caráter muito mais experimental e não visam em geral a uma trajetória de vida, senão recorrem a alguns eventos, a fim de expor uma reflexão e um modo de compreender o mundo. Também as cartas integram o *corpus* autobiográfico, uma vez que consistem em manifestações da escrita de si voltadas a um outro, porém, nas cartas, a natureza da relação com esse outro é substancialmente diversa: em geral, emissor e destinatário possuem um vínculo mais imediato e identificável do que no caso dos outros tipos, além de consistir em instrumento comunicacional mais eficaz, pois tem um destino preciso. Ainda que a carta seja uma elaboração textual de si destinada a um outro, ela é, ao nosso ver, o (sub)gênero mais próximo àquele que é o foco da nossa investigação, ao partilhar com o diário características que lhe são muito próprias: a interioridade, a intimidade, além de ser um recorte, um fragmento, um registro situado concretamente no tempo, ou seja, com indicação precisa da data em que foi feita e que, em regra, não visa à publicação. Dessa breve exposição e mesmo antes de falarmos especificamente do diário, chega-se a uma importante conclusão: em comum, todos os subgêneros autobiográficos têm a presença ostensiva de um outro como destinatário, seja ele o de uma carta ou o público leitor a quem interesse, com exceção do diário. A destinação do texto é, portanto, a característica primordial que distingue o diário de todas as outras narrativas do “eu”. Devido à já mencionada negligência teórica que acomete os estudos do diário e por ser comum que a sua abordagem se dê tendo como parâmetro a autobiografia *stricto sensu*, optamos por contrastar os dois (sub)gêneros, a fim de demonstrar que eles são mais distintos que próximos.

Autobiografia e diário são narrativas de si, exercícios da subjetividade e visam descortinar a vida do indivíduo. O objetivo declarado do autobiógrafo é reconstruir o passado fidedignamente, o que é feito por meio de uma visão narrativa linear e coerente, pois conta com a vantagem da perspectiva onisciente do presente na construção da sua narrativa, que possibilita a ele resgatar o passado de maneira organizada – prerrogativa de que também usufruem as memórias e os testemunhos, por exemplo. O diário, por sua vez, é mais centrado no presente – e ocasionalmente no futuro – e, por isso mesmo, parte de um ponto de vista fragmentado, faltando ao diarista o afastamento homogeneizante do discurso disponível ao autobiógrafo. As

diferentes perspectivas narrativas são indubitavelmente influenciadas pela forma composicional de cada (sub)gênero: enquanto o autobiógrafo relata os eventos conforme uma decisão e seleção prévias, sem ater-se obrigatoriamente à cronologia das ocorrências, o diarista submete-se formalmente a uma rígida lógica temporal, sendo a datação sua base e mesmo a sua essência. A consequência dessa inversão temporal acarreta outra distinção fundamental: diferentemente do eu-homogeneizado e coerente da autobiografia, o “eu” do diarista é instável, contraditório e ambíguo, até mesmo por variar ao longo do tempo. No diário, a identidade aparentemente fixa e uniforme do autobiógrafo é “substituída” por uma transitória e provisória, a que vão sendo sempre agregadas novas camadas e formas.

Ademais, a escrita do autobiógrafo é enviesada por uma finalidade bem delineada. Ao redigir *Dichtung und Wahrheit*, Goethe queria com isso não apenas compreender a sua vida mas também atribuir a ela um sentido, comunicando-o ao mundo. Em suas *Confissões*, ao conceder ao público leitor a faculdade de julgar a sua existência, Rousseau objetivava receber confirmação da sua unicidade e da singularidade da sua trajetória como indivíduo. O grau teleológico do diário, por sua vez, é bem mais sutil e, para ser identificado, exige um engajamento muito maior do leitor. Essa identificação é, porém, importante, pois, junto a alguns diaristas, a finalidade pela qual um diário é mantido desempenha papel vital. De todo modo, tomados comparativamente, o aspecto que mais afasta autobiografia e diário é, como já sugerido, a sua destinação. O fato de o autobiógrafo redigir o seu texto e endereçá-lo a um outro que não ele próprio tem importantes implicações na forma como essa escrita acerca de si se opera. Em primeiro lugar, é inerente a essa escrita um grau elevado de censura naquilo que é revelado, pois há o interesse de filtrar eventos de maneira a configurar uma imagem de si que pareça adequada ou ideal, tornando sua personalidade e figura sedutoras na esfera pública. Isso equivale a dizer que a atividade do autobiógrafo é comumente enviesada por uma tendência de vangloriar-se, o que é admitido já no século XVI por Montaigne (1972: 182) quando da redação da sua própria autobiografia: “Não há descrição mais difícil do que a de si próprio, nem mais aproveitável, mas é necessário enfeitar-se, arranjar-se para se apresentar em público”. Diametralmente oposto está situado o diarista que, por não visar originalmente à interlocução para fora de si, sente-se mais livre para expor sua intimidade, liberdade essa decorrente da natureza essencialmente privada do diário. Esse caráter privado e secreto caracterizou-o por bastante tempo e foi o que permitiu a exploração mais efetiva da interioridade e fez dele um “espelho do interior”. (Guntermann 1991: 16) O quadro abaixo tenta sistematizar as principais diferenças entre ambos os (sub)gêneros, resumindo o que foi apresentado nesta seção, após o qual adentraremos finalmente na essência do que vem – e não vem – a ser propriamente o diário.

	Autobiografia <i>stricto sensu</i>	Diário
Foco	Passado Retrospectivo	Presente Atual
Esfera	Pública	Privada e secreta
Destinação	Endereçamento ao outro	Endereçamento a si mesmo
Cronologia	Fluida	Rígida
Grau de censura interna	Alta	Baixa
Visão narrativa	Panorâmica Linear	Fragmentada
Memória	Seletiva e condensada	Microscópica e instantânea
Grau teleológico	Evidente	Sutil
Forma composicional	Narrativa	Registro cronológico
Intimidade	Filtrada	Maior exposição
Organização textual	Maior dependência de princípios textuais	Menor grau de organização
Referências	Tradição e leituras modelares	Liberdade formal

1.1.2.3. (In)definição do gênero

À pergunta do que viria a ser o diário, os estudiosos concordam que atribuir a ele uma definição seria contraproducente, em especial pela flexibilidade e pelo hibridismo a ele inerentes: nele o praticante dispõe de grande liberdade, onde pode inserir perspectivas, pensamentos, julgamentos, propósitos, esboços, desenhos, sem que com isso perca a sua essência. Apesar dessa natureza indefinível, a liberdade de que goza não é, todavia, plena, sendo necessária a presença de alguns pressupostos para que determinado texto ou prática seja caracterizado como tal – e que podem inclusive gerar expectativas a seu respeito. (Cf. Didier 1991: 7) O tempo é, sem dúvida, o principal deles e encontra-se presente em qualquer tentativa de conceituá-lo. Essa é a razão que leva os interessados pelo (sub)gênero a tratarem-no como uma escrita que se “perpetua” no tempo, submetido a um certo rigor de datação.¹⁹ Por isso, o diário então seria: “relatório contínuo, principalmente do dia a dia, de coisas que acontecem”; (Boerner 1969: 11) “um livro no qual os eventos de um dia são registrados”; (Jurgensen 1979: 11) escrita do dia a dia; (Didier 1991: 27) e “notas escritas e estruturadas de acordo com a sequência dos dias”. (Müller 2003: 574) A rígida submissão ao calendário²⁰ é o que permite ao diário dispor de uma forma composicional que lhe é muito própria, a denominada “entrada”, que consiste em tudo aquilo que é registrado sob a mesma data, e é precisamente por basear-se no calendário que a perspectiva do diarista é centrada frequentemente no presente, estando a prática, todavia, sujeita a intermitências e lacunas que podem abranger semanas, meses ou

¹⁹ “Um diário sem data, na realidade, nada mais é que uma simples caderneta”. (Lejeune; Bogaert 2003: 9)

²⁰ “O calendário é seu [do diário] demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante”, afirma Blanchot. (2005: 270)

mesmo anos. Também por isso é descontínuo, monótono e repetitivo, uma vez que o praticante habitualmente apega-se à aparente banalidade do cotidiano e à experiência imediata.

De tudo isso decorre ainda uma característica que lhe é bastante típica: a fragmentação narrativa, consequência não apenas dessa intermitência temporal como da perspectiva presentificada do diarista. Como sugerimos antes, diferentemente do autobiógrafo, o diarista não conta com o afastamento dos fatos que lhe permitiriam dar a eles alguma coerência composicional, o que resulta em um “eu” usualmente contraditório. Essa contradição, por sua vez, é produto da natureza mutável desse “eu” registrado ao longo da prática: ao acompanhar a pessoa no curso de uma vida, o “eu” sujeita-se a alterações nas mais diversas esferas, e essa é uma particularidade que fica evidente principalmente em diários mantidos por longo tempo. Sepp (2007: 208 ss.) credita isso à função do diário de atuar como instrumento que auxilia na construção do “eu” do diarista já no século XVIII, quando o processo de autoafirmação do sujeito já podia ser identificado. Retomando a mutabilidade a que se sujeita o “eu” manifestado no diário, nisso interfere o que Ricoeur chamou de formação da identidade narrativa, no qual as concepções de identidade *-idem* e *-ipse* entrariam em jogo. Por um lado, é preciso reconhecer que, leitor de si mesmo, o diarista de fato observa a mudança das condições, do caráter, dos desejos, do seu lugar etc. e, quanto maior o lapso temporal durante o qual a prática é mantida, tanto maior a possibilidade de observar essa dinâmica mutável da subjetividade.²¹ Por outro lado, porém, é preciso relativizar o papel do diário nesse fenômeno constitutivo da identidade, uma vez que a constituição do sujeito se dá continuamente – identidade-*ipse* – e não seria razoável creditar isso exclusivamente à prática; o que ela certamente faz é registrar, conservar graficamente – no caso de diários escritos – esse processo constitutivo.

Há, ainda, quem prefira recorrer a uma lógica classificatória, agrupando os diários em diversos tipos. Para essa categorização, elege-se usualmente uma característica marcante (e genérica) de determinada prática que serve para rotular o diário. Richard M. Meyer os divide, por exemplo, entre diários “objetivos” e “modernos”; Michèle Leleu entre “históricos”, “documentais” e “pessoais”; Schoeps, entre “políticos”, “literários”, “religiosos”, “científicos”. (Cf. Boerner 1969) Outros, em diários de “perseguidos” e “prisioneiros”, como os de Anne Frank e Petter Moen; os “enciclopédicos”, como os 173 cadernos deixados por Amiel, os 26 volumes de Virgínia Woolf e mesmo os tantos volumes de Thomas Mann; os “cruzados”, ou seja, aqueles mantidos entre duas ou mais pessoas (irmãos Edmond e Jules de Goncourt) ou aqueles trocados frequentemente para leitura mútua (Robert e Clara Schumann). Há também

²¹ Cf. a ideia de Ricoeur (2006: 116 e 1991: 13) da identidade imutável do *idem* (mesmidade) e da identidade móvel do *ipse* (ipseidade), em que esta última se volta para um núcleo mutante da personalidade.

aqueles diários que chamariam mais atenção pela materialidade que pelo próprio conteúdo: diários de pintura (Marie-Claire Mitout); filmado (Jonas Mekas); ornamentado (Charles Du Bos). (Cf. Lejeune e Bogaert 2003) Em sua extensa pesquisa acerca do gênero, Hocke (1978: 11) também optou por uma classificação tipológica do gênero, apontando essencialmente três tipos: (1) o pseudo-diário literário [*literarisches Pseudo-Tagebuch*]; (2) o diário fictício [*fingierte Tagebuch*]; e (3) o diário legítimo [*echtes Tagebuch*]. Enquanto o pseudo-diário literário e o fictício consistiriam em facetas das práticas mais modernas, o primeiro por mesclar de maneira consciente emanções do íntimo do sujeito e aspirações explicitamente literárias e o segundo por declaradamente ter a intenção de ser publicado, o diário genuíno, verdadeiro e real, seria aquele visto e examinado única e exclusivamente pelo seu proprietário, sem visar a uma posterior publicação. (Cf. também Boerner 1969: 25) De uma maneira geral e apesar de esse tipo de sistematização conter alguma utilidade pedagógica, esse exercício de tipificar a prática e atribuir a ela predicativos genéricos é, a nosso ver, tão arbitrária quanto qualquer tentativa de definição conclusiva do gênero, além de limitar a sua compreensão, ao negligenciar os tantos aspectos que integram o texto, tendo, portanto, pouco a contribuir para o entendimento do fenômeno.

De todo modo, todos esses apontamentos são úteis seja na identificação, seja na compreensão da prática e, conseqüentemente, do gênero em si. Flexível, vinculado ao tempo, fragmentado, contraditório e secreto, é preciso, porém, levar em consideração que cada diário é diferente, exigindo, muitas das vezes, que um aspecto crucial seja investigado: a intenção. A finalidade de manter-se um diário varia de diarista para diarista e é, na nossa opinião, o aspecto mais importante nesse processo de elucidação, pois dificilmente o diário – assim como as demais escritas de si – é iniciado sem uma motivação relativamente clara.²² Para tanto, é necessário examinar algumas funções que a prática pode desempenhar junto ao diarista. Então, por que manter um diário?

Boerner (1969: 16) talvez exagere ao afirmar que o que motivaria uma pessoa a manter um diário seria, em 90% dos casos, o desejo de aliviar a memória ou, como aponta Sepp, (2007: 212) de servir de “arquivo do cotidiano”. Ainda que essa possa ser uma função quase que

²² Nas outras tipologias autobiográficas – autobiografia *stricto sensu*, epístola, memórias etc. – essa intenção é, sem dúvida, mais fácil de ser identificada, pois é sempre preciso esclarecer ao outro, de alguma maneira, o porquê da manifestação. Santo Agostinho, por exemplo, tinha o desejo de contagiar os outros pelo exemplo cristão e Rousseau, o de obter confirmação de seu bom caráter.

inerente à prática, muitas são aquelas que assumem maior protagonismo, atuando como incentivadores principais. Com a consolidação da noção de um “eu” bem delineado, o diário emergiu como instrumento à serviço dos mais diferentes propósitos, sendo: espaço adequado para a organização de pensamentos, a fim de que experiências internas e externas fossem melhor compreendidas; ferramenta contra a solidão; solilóquio interno útil a um desejo de autoiluminação; captação e compreensão de manifestações oníricas (diário de sonhos); e tudo isso somado à grande vantagem de que o registro de eventuais conflitos, incongruências e fraquezas fosse mantido em segredo. É também bastante comum que a prática sirva a um processo de cura: ao manterem registros de suas angústias e medos, enfermos atribuem uma função terapêutica às suas práticas. Jurgensen (1979: 15) chega a dizer que o “sofrimento da existência” e o “eu-patológico” são os temas mais recorrentes nos diários modernos do século XIX e XX, de que seriam evidentes exemplos os de Kierkegaard, Tolstói e Kafka. Além disso, a escrita cotidiana exigida pelo diário pode servir de instrumento de autodisciplina, através da qual o praticante adquiriria a possibilidade de auto-observação e autovigilância, a fim de superar fraquezas ou mesmo controlar decisões previamente registradas, no que Lejeune (2008: 312) vê a instalação de um juiz no interior de cada indivíduo. Todos esses – e tantos outros – podem ser motivadores para a adesão à prática do diário, mas é especialmente uma questão que assola todo diarista: “Eu não sei quem eu sou”. (Cf. Guntermann 1991: 22) Esse é o fundamento essencial dessa escrita de si, que instala – ainda que irrefletidamente – uma dinâmica epistemológica de investigação do quê se é, bastante explícita quando o grande diarista do início do século XIX August von Platen afirma ser ela um “meio de aprender a conhecer a si mesmo”. (*apud* Boerner 1969: 21) Essa é a função inclusive que perpassa toda a prática do nosso diarista e à qual voltaremos nas próximas seções e capítulos. Passemos então a um outro aspecto que nos interessa em particular e que comumente integra as pesquisas acerca dos diários, especialmente a partir do século XIX.

1.1.2.4. Publicação do diário e fenômeno da literarização

1.1.2.4.1. Presença do outro e publicação

Como mencionado anteriormente, a diferença fulcral entre o diário e os outros tipos textuais autobiográficos reside na sua destinação, sendo o diário o texto destinado apenas a seu proprietário, o que permite ao praticante escrutinar o seu mais íntimo “eu” sem a presença ostensiva do outro. Essa aura secreta envolveu o (sub)gênero pelo menos até meados do século

XIX, sendo a ideia da sua publicação, portanto, relativamente tardia.²³ (Cf. Lejeune e Bogaert 2003: 54) Ainda que antes a regra fosse certa garantia de privacidade, não se pode deixar de considerar que mesmo diaristas que mantiveram diários privados e secretos sempre foram afetados pela mera possibilidade de terem a sua intimidade devassada. É motivado por esse perigo que Tolstói, por exemplo, mantinha dois diários paralelamente, um acessível a sua esposa e outro fora de seu alcance. (Cf. Didier 1991: 75) Para além dessa devassidão física, ou seja, do risco de que o diário seja encontrado e lido, o outro faz-se presente também de modo ainda mais sutil. É o que sugere Didier (*ibid.* 8) ao apontar a sujeição de todo diário a uma espécie de vigilância onisciente, pois sempre aberto a essa presença mesmo que imaterial do outro: “Sendo íntimo o diário, por que ele deve escapar às indiscrições dos outros? Mas o outro não está no fim das contas sempre presente?” Fato é que a possibilidade de estar sob olhar alheio tem, sem dúvida, implicações importantes para a prática e, no século XIX, esse risco recebeu uma nova conotação, para o que contribuiu significativamente a expansão expressiva do gênero neste século.

Na França, os anos 1880 foram especialmente importantes nesse sentido, pois foi quando o gênero finalmente adentrou o campo da literatura com a publicação de diversos diários como os dos irmãos Goncourt, de Marie Bashkirtseff, Stendhal, Michelet, (Cf. Lejeune; Bogaert 2003: 186) e há mesmo alguns casos – isolados – na Europa que antecipam o fenômeno, como no caso de Friedrich Hebbel, cujos diários foram concebidos desde o início com o fim de serem publicados. Há ainda aqueles que, apesar de manterem sua prática em sigilo, prepararam suas notas para publicação póstuma: Amiel deixou instruções por escrito para que seus diários com cerca de 17 000 páginas fossem publicados, tal qual Thomas Mann que deixou orientações precisas em seu testamento de como deveriam proceder em relação a seus cadernos íntimos e então os 34 volumes e as cerca de 6 000 páginas foram finalmente editados em 1977. (Cf. Guntermann 1991: 25) É baseado em toda essa conjuntura que Boerner (1969: 51) vai afirmar que, já na segunda metade do século XIX, qualquer pessoa que mantivesse um diário estava consciente da possibilidade de suas notas confessionais serem levadas a público, mesmo que apenas após a sua morte, o que, de certa forma, já atenua o caráter sigiloso da prática.²⁴ Nesse

²³ Lembremos que havia práticas em que ter suas notas lidas não era mera possibilidade, senão um desejo. Esse era o caso dos diários “cruzados”, em que diaristas consentiam em trocar suas notas de cunho privado entre si, hábito relativamente comum desde o século XVIII. (Boerner 1969: 26) Neste contexto, porém, trata-se de conjuntura bastante diversa: antes, a troca acontecia com pessoas do círculo social do diarista; aqui, está-se diante do diário não mais como essencialmente íntimo, senão como uma elaboração textual direcionada a leitores em geral.

²⁴ Daí Boerner (*ibid.* 58) presumir que, ainda que não concebidos com esse fim, diaristas como Kafka, Musil e Pavese não escaparam a esse “pensamento de um público potencial”, ponto que retomaremos mais adiante.

sentido, Didier (1991: 45) é ainda mais enfática e cética ao afirmar que o desejo de ver suas notas íntimas publicadas é intrínseco a todo diarista, mesmo os mais discretos.²⁵

Por ser o século XIX afetado por essa zona de transição, nem sempre fica claro se determinada prática é mantida com fins genuinamente privados e internos ou se tem outros propósitos mais ambiciosos. Certos elementos no próprio corpo do texto poderiam ser apontados como indícios significativos da presença de um outro que deixariam escapar alguma finalidade oculta, em especial a de dar publicidade a notas supostamente íntimas. Um exemplo disso seria a menção a detalhes que, à primeira vista, não importariam ao diarista, como, por exemplo, a apresentação e a descrição formal de pessoas que fazem parte do seu círculo social habitual ou marcas de diálogo com um potencial leitor, que é o que fazem André Gide, Max Frisch e Günther Anders em seus diários.²⁶ (Cf. Boerner, 1969: 62) Também correções, rasura de trechos ou emprego de estilo ou figuras de linguagem nas entradas poderiam sugerir uma eventual reformulação, a fim de preparar o texto para uma possível leitura por um outro.²⁷ No entanto, ainda que esses indícios estejam presentes e possam orientar hipóteses, eles não são nenhuma garantia de que não se está efetivamente diante de um diário genuíno e íntimo, até mesmo porque essa é uma avaliação que não escapa à arbitrariedade de quem lê. De todo modo, a possibilidade de tornar público um diário íntimo provoca uma mudança comportamental e certamente interfere na atividade do diarista. Ao invocar leitores imaginários, não apenas a prática ficaria sujeita, segundo Guntermann, (1991: 20) a um processo de “encenação literária do eu”, quanto o diarista seria por eles assombrado, o que não deixaria de orientar a sua atitude durante seus registros. (Cf. Didier 1991: 24) Indissociável à presença do outro e à expectativa de ser publicado encontra-se uma função que a prática pode vir a desempenhar e que nos interessa em particular por dar origem a uma das tipologias que mencionamos antes: o diário literário.

²⁵ “A ideia de publicação foi sempre muito presente nos espíritos dos autores de diários. Bem longe de ser contraditórios, a exigência de verdade absoluta e o desejo de publicação andaram juntos. Mesmo autores, que por temperamento e por ética, tão discretos como Charles Du Bos, desejavam uma publicação póstuma”.

²⁶ Diferentemente do que ocorre com os personagens nos romances, ao menos o romance clássico e romântico, o diarista, “que ignora o leitor eventual”, ao falar de um outro, “não tem nenhuma razão para fazer apresentações. Por que ele viria a nos explicar qual aparência física tem um amigo que ele conhece e reencontra todos os dias; por que ele nos faria seu retrato moral?” (Didier 1991: 178)

²⁷ Por outro lado, a respeito de eventuais alterações ou vícios de linguagem ou ainda a presença de estilo em diários, Lejeune e Bogaert (2003: 101) afirmam: “Não é absurdo tentar escrever ‘bem’ aquilo que a ninguém será dado ler? Não, porque se lerá a si mesmo. Não, se ‘escrever bem’ não vise a um efeito, mas encontrar a palavra justa.”

1.1.2.4.2. Literarização do gênero

Especialmente a partir do século XIX, a literarização do gênero emergiu como singular fenômeno junto da prática do diário, mas foi no século seguinte que ele assumiu caráter eminentemente literário, ao passar de mero espaço de confidência para de elaboração textual.²⁸ (Cf. Didier 1991: 46) Esse caráter literário a que o diário se submeteu cada vez mais foi inclusive o responsável por, a partir do século XX, a regra ser antes a sua publicação que o seu anonimato, cujos expoentes seriam Max Frisch, Thomas Mann e Peter Handke.²⁹ Para compreender isso – assim como a popularização do gênero – é preciso lembrar que o século XIX testemunhou diaristas comuns tornarem-se “escritores” sem escreverem “nada” além de seus diários – esse foi o caso, por exemplo, de Amiel e Hermann Fürst von Pückler-Muskau. (Cf. Guntermann 1991: 19 ss.) Ademais, o fato de muitos diaristas fazerem de seus diários uma verdadeira “oficina do escritor” colaborou, segundo Boerner, (1969: 23) fortemente para a literarização do gênero e, apesar de não identificar diferenças muito significativas entre o diário de um escritor e o de pessoas “comuns”, ele indica como exceção aqueles “criados deliberadamente como ferramentas para o trabalho literário” e que funcionariam como “repositório de ideias e reflexões” para a elaboração de trabalhos futuros.³⁰

Pelo menos desde Kierkegaard, lembra Gräser, (1955: 105) muitos são os autores modernos que recorreram ao gênero para experimentar novas formas. A literarização da prática seria, assim, uma faculdade sobretudo de diaristas escritores e poetas, que cultivariam intenções específicas ao seguirem uma “rígida disciplina estilística”. (*ibid.* 58) Ao questionarem o tipo de relação que poderia ser estabelecida entre o diário e o trabalho do diarista-escritor, Lejeune e Bogaert (2003: 190) observam três possibilidades: (1) total separação entre o diário pessoal e a obra; (2) instrumentalização, ou seja, quando o diário auxilia o escritor na concepção da própria obra, onde armazenaria ideias, projetos, sendo chamados de “diário-laboratório”; e, por fim, (3) substituição, quando o diário seria a própria obra – sendo esta uma postura mais contemporânea. Muitos foram os escritores que se dedicaram à prática e dentre aqueles que teriam recorrido a ela para este fim estariam Stendhal, por em seu diário supostamente procurar por seu estilo, Robert Musil, que teria usado os seus para a concepção de *O homem sem qualidades*, Hesse,

²⁸ Deve-se ter cuidado para não confundir natureza *literária* com *ficcional*, aspecto que será detalhadamente abordado no capítulo seguinte.

²⁹ Ainda que a “literarização” dos diários seja reflexo da experiência moderna e em uso desde a segunda metade do século XIX – a prática de Kafka, Musil, Hofmannsthal e Schnitzler são exemplos claros disso – é a partir da década de 1970 que o gênero assumiria uma forma mais aberta e experimental, convivendo com textos ficcionais, como em Frisch, Handke e Goetz. (Cf. Müller 2003: 575 ss.)

³⁰ Essa lógica está também presente na já mencionada categorização de Hocke que classifica os diários em pseudo-diário literário, fictício e legítimo.

cuja prática foi útil ao seu romance *O lobo da estepe*, assim como Gide e Frisch. (Cf. Jurgensen 1979: 17; Didier 1991: 160; Boerner 1969: 23) Nessa lista costumam também ser citados Goethe, por ter se valido de sua prática não apenas para garantir a disciplina escriturária como para depositar material para trabalhos literários, e mesmo Kafka, por ter registrado frequentemente planos e esboços literários em seus diários, definidos por Boerner (1969: 24) como um verdadeiro “campo de experimentação literária”.³¹

Diários mantidos por escritores compartilham, de fato, algumas características: neles é comum encontrar projetos de trabalhos, comentários acerca da atividade de escritor, esboços, ideias a serem desenvolvidas posteriormente. De alguma maneira, todo aquele que se dedica à escrita – e à literatura em geral – possui a tendência de revelar uma existência poética mesmo em sua escrita personalíssima, razão pela qual, não raro, diaristas-escritores falam de si mesmos como se falassem de um personagem, organizando os elementos de suas vidas como se procedessem na criação de cenas romanescas. Com isso, imprimem grande sutileza na fronteira entre vida e arte e, em alguns casos, o diário surge mesmo como uma pré-forma da própria obra do escritor. Por tudo isso, – e a depender do propósito de determinada investigação e da força argumentativa – diários mantidos por escritores estão sempre sujeitos a serem caracterizados como “literários”.

Ocorre que essa maneira de proceder – inserção de projetos literários, esboços, ideias etc. – dá-se mesmo junto a práticas de diaristas-escritores consideradas “genuínas”, ou seja, àqueles diários que foram mantidos exclusivamente para o seu proprietário, sem visar declaradamente à publicação. Além disso, uma delimitação rígida entre a atividade de escritor e a exploração do “eu” pessoal do diarista é difícil. Por ser a escrita parte intrínseca da sua forma de atuar no mundo, a sobreposição entre vida e obra é, muitas das vezes, natural e acidental, sem caracterizar intenção deliberada. Esse é um aspecto particularmente notável nos diários de Kafka: como veremos, alguns dos diaristas que serviram de modelos a sua própria prática também acumularam esboços literários, trechos de cartas, relatos de sonhos ao lado de informações biográficas em seus diários, o que não significa *necessariamente* que foram mantidos para o fim específico de se tornarem “literatura”. A manutenção de um diário por um escritor é, de fato, uma das prerrogativas para que o “caráter” literário se manifeste, o que não equivale a dizer que todo escritor-diarista vá manter obrigatoriamente um diário dessa natureza. Ainda assim, é preciso concordar com Blanchot, (2011: 21) quando ele afirma que a manutenção de diário por literatos dispõe de uma grande vantagem, a de fazer deles “os mais

³¹ Lejeune e Bogaert (2003: 190) chegam à conclusão semelhante a respeito do nosso diarista, classificando a sua prática como um “diário-laboratório”, ponto ao qual retornaremos no próximo capítulo.

literários de todos os escritores”. A presença de esboços ficcionais, assim como desenhos, excerto de cartas e menção a leituras é natural em um gênero flexível como o diário, onde cabe tudo, e é ainda mais inevitável quando se trata de um diarista-escritor, cuja obra e (auto)biografia muitas das vezes se confundem. No entanto, não se pode ignorar que a presença de cada um desses elementos exerce funções.

Tudo isso nos leva finalmente a um outro questionamento: poderia o diário ser considerado um gênero literário? A própria classificação da prática como “gênero” faz dele objeto de referência, concedendo-lhe uma dimensão não exclusivamente privada e, conseqüentemente, favorecendo o seu potencial tratamento como literatura. Ainda que essa seja uma discussão pendente de rigoroso debate, é possível apontar um requisito bastante óbvio que *poderia* justificar a consideração do diário como tal. Lembremos que, por ter a autobiografia o propósito de narrar a vida do autobiógrafo a um público, ela é considerada fenômeno literário, o que não necessariamente é o caso do diário: só há de se pensar no diário como literatura a partir do momento em que o seu texto é oferecido ao público leitor. Publicado, é como literatura, de certo modo, que o diário é recepcionado, quando então passa a sujeitar-se a avaliações de cunho estrutural, semântico, qualitativo etc. É, portanto, apenas depois dessa publicidade que pode assumir feição literária e eventual e finalmente emergir como obra daquele que o manteve, pois essa publicidade é requisito imprescindível ao *status* de literatura de qualquer texto.³² (Cf. Lejeune; Bogaert 2003: 190)

Se a publicação é condição indispensável para que o diário seja tomado como literatura, o que permitiria caracterizar uma prática como sendo de natureza literária, tal como sugerido, por exemplo, por Hocke? Nisso nos auxilia Didier, (1991: 155) ao sugerir que sejam feitos dois questionamentos para identificar se se está diante de um diário genuíno e verdadeiro ou potencialmente literário. A primeira seria: quem fala? A segunda: a quem se endereça o discurso do diarista? As respostas a esses questionamentos exigem interpretações e, também por isso, sugerimos ainda uma terceira e essencial questão: qual a “intenção” do diarista ao manter sua prática? Perguntas essas que conduzirão as nossas reflexões quando nos debruçarmos sobre os diários de Kafka.

Vale ainda fazer menção a um aspecto que com muita frequência causa inquietação nos estudiosos do gênero autobiográfico e que guarda relação intrínseca com a ideia supramencionada de um diário genuíno e verdadeiro: não meramente a literarização, senão a ficcionalização. Assim como a literatura, também o texto autobiográfico enquanto objeto de

³² Há, claro, outros requisitos essenciais para que determinado texto receba o *status* de literatura, o que será detalhadamente abordado na primeira seção do 2º capítulo.

investigação foi influenciado pelas distintas metodologias teóricas ao longo do tempo. Inicialmente avaliado como apto a refletir as experiências do sujeito, paulatinamente o ceticismo em relação a sua confiabilidade veio à tona, a exemplo das abordagens de George Gusdorf ou Jean Starobinski. (Cf. Galle 2006: 78) Didier, (1991: 10 e 24) por exemplo, suspeita especialmente dos diaristas-escritores que afirmam escrever exclusivamente para si mesmos: “quem poderia afirmar que não haja fabulação no diário?” Há, todavia, abordagens que se afastam dessa postura de incredulidade e optam por ver os textos autobiográficos sob outro viés: neles não interessaria tanto a verdade dos fatos, mas a *intenção* de dizer a verdade, a “sua própria verdade”.³³ Se o autor do texto autobiográfico afirma ou acredita dizer a verdade, é a essa afirmação ou crença que devemos nos apegar para compreendemos a narrativa da existência que temos diante de nós.³⁴ O questionamento da sinceridade do diarista pode ser uma perspectiva bastante útil em algumas análises, mas consideramos contraproducente para o nosso caso especial, o que ficará mais evidente conforme o nosso argumento se desenvolve e este será também um ponto a ser retomado. Isso então nos leva a um tema muito recorrente quando do estudo de diários: a criação narrativa de um “eu”.

1.1.2.4.3. O “eu-literário”

Por consistir a prática do diário em exercício de autotematização, autorrepresentação e autodescrição, o “eu” nela manifestado é colocado em dúvida com bastante frequência. A razão para essa desconfiança baseia-se na suposição de que esses processos “auto-” interfeririam na procedimentalização da prática, cujas consequências naturais seriam uma “ficcionalização do próprio eu” [*Fiktionalisierung des eigenen Ich*] (Jurgensen: 1979: 138) ou um “ato de autoadulteração” [*Akt der Selbstverfälschung*]. (Boerner 1969: 32) Diante da tendência “de todos os diaristas se verem mais como gostariam de ser do que como de fato são”, a manifestação do “eu” estaria sujeita a um processo de autodeturpação que não corresponderia, portanto, ao critério de “veracidade” [*Wahrhaftigkeit*]. (*ibid.*) Em direção semelhante, Didier (1991: 116 ss.) argumenta que, sujeito e objeto do discurso, o diarista estaria envolvido em um processo de (auto-)mascaramento, onde o “eu” narrado seria diferente do indivíduo real, criando um duplo personagem: escritor e objeto da sua escrita. De alguma maneira, o que essas

³³ Lejeune (2008: 69) vai dizer a respeito dos autobiógrafos: “se eles se enganam, deformam etc., em relação ao que se pode supor ser a realidade, essa deformação é sua própria verdade”.

³⁴ Ao investigar as nuances da intenção autoral nos textos ficcionais, Bühler (2008: 71) afirma que é elementar sabermos se a intenção do autor foi redigir um texto ficcional ou não. O conhecimento da intenção ficcional seria elementar para a forma como reagimos ao texto: “Se classificarmos um texto como ficcional, não seremos obrigados a avaliar as sentenças do texto em termos de sua verdade e falsidade, e não precisamos fazer dessas avaliações a base de nossas ações.”

abordagens “céticas” sugerem é a possibilidade que o diarista tem de tornar-se criador de si mesmo. Em *Das fiktionale Ich: Untersuchungen zum Tagebuch*, [*O eu ficcional: investigações sobre o diário*] Jurgensen parte exatamente dessa ideia para desenvolver a sua teoria:

Onde quer que o indivíduo seja refletido linguisticamente, um processo de ficcionalização se desdobra. A documentação histórica do “eu” forma um caráter literário; o autor, que se apresenta biograficamente, projeta um eu ficcional. [...] Em nenhum lugar esse processo de transformação é mais aparente do que no diário. (Jurgensen 1979: 7)

Para refletir-se no papel, o “eu” do diarista tomaria certo distanciamento de si mesmo, fazendo-se objeto e engendrando com isso um “personagem ficcional” [*fiktionaler Charakter*], procedimento de ficcionalização esse que poderia se dar consciente ou inconscientemente. (*ibid.* 16 ss. e 279) Fato é que, ao fazer esta última observação, o autor faz do procedimento regra aplicável à toda prática, já que independeria de uma vontade deliberada do diarista – e na maior parte não o é –, e isso, por si só, já oferece elementos para que sua tese seja bastante questionável. Falar em “personagem ficcional” em diários concebidos para publicação, como nos casos de Hebbel, Anaïs Nin e Frisch, até poderia ser compreensível – ainda que exija que tantas outras variáveis sejam analisadas –, mas concluir pelo processo de ficcionalização do ego diarístico não é, a nosso ver, adequado para todos os casos.³⁵ Proposições dessa natureza guardam relação com a ideia de “identidade narrativa” abordada por Ricoeur (1991: 143 ss.) e, sendo a escrita representação linguística por excelência, através dela o sujeito pode valer-se da faculdade de constituir a si mesmo. Assim como a autobiografia, também os diários revelam essa identidade, que leva em consideração não apenas a dimensão temporal da constituição do “eu”, mas também “quem nos tornamos, quem somos e quem gostaríamos de ser”. (Cf. Straub 2009: 82) No suposto processo de “mascaramento” e na construção discursiva da identidade pode inclusive consistir a estratégia daquele que se dedica à escrita autobiográfica em geral: “porque se nós a [máscara] montamos não é tanto para que os outros nos identifiquem por ela, como para que nós acabemos de por ela nos identificarmos”. (Ferreira 2010: s/p) É precisamente o que confessa o diarista Charles Du Bos quando, em entrada de 28.dez.1924, aponta como função essencial do diário a aproximação de si mesmo com o melhor do seu “eu”. (*apud* Didier 1991: 55)

³⁵ Não obstante o trabalho de Jurgensen ter sido bastante útil ao nosso trabalho, não nos é possível compartilhar da sua visão sem ressalvas. Ainda que não fique clara a definição que o autor dá a determinados conceitos, usar o termo “ficcionalização” para caracterizar o fenômeno da emanção do “eu” junto ao diário é contraproducente em especial pela acepção que o termo carrega. Ademais, identificar o grau de consciência seja do mascaramento, seja de adulteração não é tarefa viável para a investigação de um diário. Esses aspectos serão retomados e mais bem esclarecidos no segundo capítulo.

Nesse exercício de representar a si linguisticamente, moldando e dando forma à própria identidade, Sepp (2007: 213) vai identificar uma “dimensão performativa” que estaria presente em todo diário: “As constituições do sujeito são sempre discursivas [...]. O eu oriundo do diário se constitui – ao menos parcialmente – no próprio ato da escrita do diário”, (*ibid.* 209) ou seja, conforme o sujeito organiza a si mesmo e às suas experiências durante o processo escriturário é que essa constituição discursiva teria lugar.³⁶ Em direção semelhante está H. Porter Abbott que entende toda enunciação autobiográfica como produto de um ato performativo que suporia “um trabalho de configuração da subjetividade pelo qual o escritor visa, entre outras coisas, atingir uma determinada projeção social”. (Cf. Galle 2009: 13) Isso está relacionado a um outro aspecto a ser considerado nesse fenômeno de constituição do “eu”: o papel desempenhado pelo “outro”, imprescindível mesmo junto ao diário íntimo. Para elaborar seu autorretrato, o diarista precisa, segundo Didier, (1983: 168) “colocar-se diante de um espelho, imaginar como os outros te veem globalmente, do exterior”, mas ele também pode – e usualmente o faz – recorrer a modelos para guiar a ideia que faz de si mesmo, prática frequente junto a autobiógrafos que se valem de leituras modelares, a fim de obter fontes de inspiração, orientação e legitimação. Muito remotamente sugeria Sêneca a Lucílio:

Lê pois sempre [...] escritores de reconhecida autoridade; e se te assaltar o desejo de fazer uma incursão pelos outros, volta depressa aos primeiros. [...] De tudo aquilo que tiveres percorrido com o olhar, retira um pensamento próprio para bem digerir esse dia. É também o que eu faço. Entre muitos textos que acabo de ler, é sobre um deles que recai a minha escolha. Eis a minha safra de hoje; foi em Epicuro que a encontrei, pois também gosto de passar ao campo de outrem. Como trãsfuga? Não senhor; como explorador. (Foucault 1992: 141ss.)

Ao elaborar suas confissões, Santo Agostinho fez alusão a seus modelos, ao buscar na tradição platônica e na conversão de Vitorino seus pontos de partida, em que a imitação deste em sua conversão é recurso legitimador da narrativa acerca de si mesmo. Procedimento muito semelhante aparece em praticamente toda empreitada autobiográfica: na sua subida ao monte, Petrarca recorre ao próprio Agostinho como referência orientadora; Montaigne, já tomado do espírito iluminista, à tradição discursiva de Plutarco, Platão, Sócrates, Virgílio etc.; Rousseau, (2008: 32) ao listar suas leituras modelares, deixa claro a função desempenhada por elas: “Dessas interessantes leituras, das conversas que elas produziram entre mim e meu pai, formou-se esse meu espírito livre e republicano”. De tudo que foi apontado nesta seção, podemos

³⁶ Essa construção identitária performativa é inclusive, segundo Sepp, (2007: 215) um dos aspectos que falta nas investigações sobre o gênero, e isso é o que, de alguma maneira, nos propusemos fazer.

concluir que existem junto a esse fenômeno tanto implicações psicologizantes – que não nos cabe aqui investigar – quanto uma camada teleológica passível de avaliação e que será um dos norteadores nos capítulos subsequentes.

Para o nosso propósito é então preciso acatar a sugestão de Didier (1983: 182) de que, junto a todo texto autobiográfico, seja ele a autobiografia *stricto sensu*, seja o diário, caberá ao leitor fazer o trabalho de elaborar o autorretrato de que há apenas fragmentos dispersos nas narrativas. Essencialmente reflexivo, o diário pode ser compreendido, portanto, como a anotação periódica do pensamento, das experiências, o registro de como o diarista vê a si próprio e aos outros no mundo, mas para que o diário seja adequadamente apreendido, é preciso permitir que ele próprio nos oriente na definição que atribuiu ao seu diário, sendo bastante útil perscrutar a premissa fundamental que conduz a sua prática, ou seja, a sua intenção. Por tudo isso é que algumas perguntas nortearão as seções seguintes: Por que Kafka decidiu manter um diário? Quais as funções que a prática cumpriu junto dele? Quais as suas intenções ao manter os 12 cadernos *in-quarto* ao longo de 14 anos?

1.2.

Os diários de Franz Kafka (1909-1923)

O homem mais sábio da Terra ficou calado durante
vinte e seis anos. Passado esse tempo, a sua
primeira palavra foi: *silentium!*
Mynona, 28.apr.1910³⁷

1.2.1. Origem, destino e tradução

1.2.1.1. O primeiro caderno e a publicação póstuma dos diários

Nossas viagens de férias conjuntas que fizemos no outono de 1909, depois em 1910, 1911 e 1912 e, mais tarde, uma vez mais, em 1919, foram pensadas não como ruptura do nosso destino, mas como alívio temporário dele [...]. Na estação de trem, antes da primeira viagem, surpreendi Franz ao entregar a ele um pequeno caderno de cor marrom, sacando um bem semelhante para mim. “Manteremos diários de viagem paralelos”, esclareci com determinação. E de fato experimentei a alegria de ver Franz agarrar minha ideia com entusiasmo. [...] Tive a satisfação de que Franz, a partir daquele momento, manteve-se fiel à escrita diarística. (Brod 1966: 110)

Neste trecho, Max Brod atribui a si o impulso inicial dos diários de Franz Kafka. Às 13h do dia 4.set.1909, pouco antes de partirem para Riva na Itália, Brod teria presenteado o

³⁷ Mynona [Salomo Friedlaender] 1910: 69.

amigo com o primeiro do que viria a ser parte dos seus diários. (Cf. Stach 2017c: 92) A fidelidade à prática desde essa época é motivo de satisfação para Brod, já que neles nasceram parte significativa dos textos ficcionais do amigo: “os cadernos *in-quarto* de Franz originaram-se diretamente das nossas pequenas notas de viagem e eram, por assim dizer, a sua continuação”. (Brod 1963: 110) De certa forma, o que Brod faz é atribuir a si mesmo o mérito da origem desses textos, uma vez que a entrega do pequeno caderno marrom – considerado o precursor dos cadernos *in-quarto* – teria proporcionado o fim da estagnação da criação poética do “teimoso autor” [*der störrische Autor*], ao incentivá-lo a exercitar a escrita. (*ibid.*)

A primeira marca cronológica no primeiro diário de Kafka aparece apenas na 15ª entrada, em mai.1910, e a não indicação de data nos quatorze registros precedentes fez com que se pensasse, durante décadas, que os diários tivessem surgido portanto neste ano (1910). Foi apenas na década de 1990 que esse equívoco foi corrigido pela edição crítica e hoje sabe-se que os primeiros registros datam da primavera de 1909.³⁸ Portanto, no mínimo duas estações – primavera e verão – afastam a hipótese de Brod acerca da origem desses cadernos. É, porém, provável que, escritas as primeiras notas antes mesmo da sugestão de Brod, Kafka tenha dado a feição de diário ao primeiro caderno por influência dele. Se alguma espécie de diário foi mantido antes da primavera de 1909, não se sabe, mas alguns autores apontam essa possibilidade: Hartmut Binder (1976: 42 ss. e 1979: 539) e Peter-André Alt (2005: 160) mencionam a provável manutenção de um ainda nos tempos de estudante e posteriormente destruído. Uma entrada do 3º diário poderia corroborar para essa suposição: “de um antigo caderno: ‘Agora à noite, depois de ter estado a estudar desde as 6h00 da manhã, notei como a minha mão esquerda há já algum tempo segurava a direita, entrelaçando os dedos, por pena dela.’” (D 154; 16.nov.1911) | “*aus einem alten Notizbuch: ‘Jetzt abend nachdem ich von 6 Uhr früh an gelernt habe, bemerkte ich, wie meine linke Hand die rechte schon ein Weilchen lang aus Mitleid bei den Fingern umfaßt hielt’.*”³⁹ (T3: 252) Pelo conteúdo, o registro data muito provavelmente do início de 1906, época em que se dedicava às provas finais do seu curso de Direito, (Cf. Binder 1976: 41) porém ele não parece com isso sugerir ter tido um antigo diário, mesmo porque o termo que ele utiliza é “caderno de notas” [*Notizbuch*]. De todo modo, ou esses diários nunca existiram ou foram perdidos ou destruídos.

³⁸ A suposição de que as primeiras notas do primeiro diário remontam da primavera de 1909 é baseada na data em que os eventos mencionados por Kafka se deram em Praga. (Cf. T2: 11; Binder 1979: 539)

³⁹ Apesar de os registros nem sempre serem datados, sendo algumas entradas seguidas por incontáveis notas separadas por um traço horizontal, optamos, para fins de referência, por considerá-los vinculados à datação que lhes precede.

Os doze cadernos *in-quarto* conservados e hoje conhecidos como os seus diários íntimos foram mantidos por quatorze anos (1909-1923) e tinham como destinatário o próprio diarista, não havendo nenhum indício incontestável de que Kafka tivesse a intenção de publicá-los em vida ou postumamente. Apesar de o caráter privado da sua prática não ser, a nosso ver, questionável, é preciso mencionar que essa escrita de si e para si foi nuançada em dois momentos: pela intenção (não concretizada) de dá-los a ler ao amigo Brod na virada de 1911 para 1912 (Cf. D 202 ss.; 31.dez.1911 e 207; 3.jan.1912) e pela efetiva entrega dos diários à Milena Jesenská (Polak) no início de out.1921.⁴⁰ Registrada no próprio diário, a entrega das suas notas íntimas a um outro teve duas consequências notáveis: (Cf. D 536; 15.out.1921) a retomada da escrita de um diário após quase dois anos de abandono e a sua conservação. A partir dessa época, Milena esteve em posse de todos os cadernos, incluindo as doze primeiras folhas do 12º que foram arrancadas e entregues a ela (até a entrada de 29.fev.1920), e Kafka nunca mais voltou a vê-los.⁴¹ (Cf. T2: 203) Esse dar-se a ler pode ser ocasionalmente interpretado como se esses diários fossem destinados a um outro que não o próprio diarista. Essa é, por exemplo, a sugestão de Philipp Theisohn (2010: 381) que define o “eu-escrito” de Kafka como sendo de natureza pública, baseado na sua necessidade de permitir que essas notas fossem lidas por um outro. De todo modo, destinadas unicamente ao seu autor, nada indica que a publicação dessas notas contasse com qualquer aval ou intenção de sua parte.

Na sequência da morte de Kafka, (3.jun.1924) coube a Brod a gestão de todos os escritos deixados. Foi mexendo na sua escrivaninha que ele teria encontrado o primeiro testamento, provavelmente redigido em 1921, no qual Kafka declararia o seu último pedido: a destruição de *tudo* que havia deixado escrito, sem exceção, incluindo os diários e as cartas (em posse dele e de outros). Um segundo testamento de 29.nov.1922 reitera e relativiza o anterior, excepcionando alguns textos e dando instruções mais precisas de como recuperar parte de seus papéis. Amparado nesse pedido, Brod passou a reunir esses escritos logo após sua morte.⁴²

Caro Sr. Doutor.

[...]

Os manuscritos dele [de Kafka] e diários (de modo algum destinados a mim, oriundos do tempo antes de ele me conhecer, cerca de quinze grandes cadernos) encontram-se comigo e estão a sua disposição, caso o senhor precise

⁴⁰ Kafka conheceu Milena no outono de 1919, quando ela entrou em contato com ele, com o objetivo de traduzir *Der Heizer*. (Cf. T2: 203 ss.)

⁴¹ Ao entregar os cadernos à Milena, Kafka, que ainda não havia completado o último, arrancou as doze primeiras folhas do 12º caderno, passando a utilizá-lo de trás para frente nas folhas remanescentes e que será o seu último diário. (Cf. T1: 48 e 109) Mais tarde, quando da publicação dos diários por Brod, esses registros integraram um suposto 13º caderno, (Cf. Brod 1962: 598; Binder 1979: 548) que foi incluído no 12º pela edição crítica.

⁴² No último capítulo, é possível acessar o conteúdo integral desses documentos.

deles. De acordo com o seu desejo, me pediu para não mostrar a ninguém além do senhor e só depois da sua morte. Talvez o senhor já os conheça parcialmente. [...]

Abraço. Milena Polak (Brod 1963: 253; não datada)⁴³

Este é o trecho de carta enviada por Milena a Brod pouco depois da morte de Kafka e que possibilitou a recuperação também dos doze cadernos *in-quarto*. As folhas restantes do 12º (para Brod, o 13º) e os cadernos *in-oitavo* foram encontrados por ele no quarto do amigo junto à casa de seus pais.⁴⁴ Contrariando os testamentos e de posse dos manuscritos, Brod deu início às negociações junto a editoras para a publicação do que foi preservado. Quanto aos diários, antes de sua publicação “completa”, alguns trechos foram a público já na década de 1920, (Cf. Binder 1979: 548) de maneira dispersa e não sistemática. Essa publicação “precoce”, ao selecionar especialmente notas em que o diarista tecia comentários acerca do judaísmo, serviu usualmente ao propósito de Brod de legitimar a conhecida interpretação místico-religiosa que intentou atribuir ao amigo e à sua literatura.

A problemática que envolve a gestão editorial conduzida por Brod é conhecida. A publicação integral de diários íntimos de autor ainda pouco difundido e cuja morte deu-se no período entreguerras não se mostrava nem viável nem rentável. Não obstante, Brod logrou organizar a publicação da *Gesammelte Schriften*, cujo sexto volume apresentava os diários e algumas cartas pouco mais de uma década mais tarde, (1937) não sendo coincidência que também redija e publique neste mesmo ano a primeira biografia dedicada ao amigo, sob o título *Franz Kafka, eine Biographie*, pela Editora Heinrich Mercy Sohn. Antes, porém, essas notas precisaram ser organizadas, o que exigiu de Brod alguns comprometimentos. Diante da papelada em seu poder – a íntima e a literária –, precisou adotar estratégias editoriais que foram criticadas por sua seletividade, seus ajustes, seus cortes etc. e que foram admitidas por ele. Foi usando o trabalho feito por Wladimir Tschertkow como modelo que Brod (1962: 597 ss.) informa que cortes foram necessários devido ao caráter extremamente fragmentado das entradas, além da necessidade de abreviações e reestruturações.⁴⁵ Com isso, ele próprio antecipa a reprovação de seu trabalho editorial e esboça uma tentativa de defesa, a qual não convenceu grande parte da crítica. Essas intervenções afetaram, de fato, a estrutura e o conteúdo dos diários, mas também atendiam à exigência de preservar a imagem de pessoas citadas nessas

⁴³ Nesta mesma carta, Milena pede a Brod que se certifique de que as cartas enviadas por ela a Kafka fossem queimadas. O pedido não foi atendido, e as cartas à Milena foram publicadas na década de 1950, alguns anos após a sua morte em um campo de concentração alemão.

⁴⁴ Os diários de viagem do ano de 1911, por sua vez, já se encontravam em sua posse desde a época em que ambos trabalhavam no texto *Richard und Samuel*. (Cf. Binder 1979: 548)

⁴⁵ Wladimir Tschertkow foi amigo de Tolstói e responsável pela editoração póstuma dos seus diários.

notas e que se encontravam vivas no ano de sua publicação. Outra crítica que pode ser feita a essa gestão é o fato de que, como administrador do espólio, Brod nem sempre adotou o cuidado que o material requeria, chegando a assinalar algumas páginas dos originais de vermelho e até a dar alguns de presente. Em 1935, por exemplo, presenteou Stefan Zweig com uma página do manuscrito de *Der Verschollene* [*O desaparecido*].⁴⁶ (Cf. Stach 2017b: 43 e 626)

Levados a público pela primeira vez em 1937, os diários não foram, portanto, apresentados em sua integralidade, e o método de supressão, reorganização e ajustes resultou em um texto organizado cronologicamente (o que difere substancialmente dos originais) e significativamente reduzido. Foi apenas muito mais tarde que essas distorções foram identificadas e “corrigidas” pela edição crítica nos anos 1990 realizada por Hans-Gerd Koch, Michael Müller e Malcolm Pasley e que teve como base os manuscritos originais que, desde 1961, encontram-se arquivados na Bodleian Library, em Oxford.⁴⁷ Será, portanto, a edição crítica a tornar disponível a leitores e pesquisadores um texto mais fiel ao original, e o acesso a edições anteriores a esta – inclusive em alemão – pode não apenas provocar equívocos na avaliação como também prejudicar uma apreensão cuidadosa da prática do diarista.⁴⁸

A possibilidade de acessar os fac-símiles dos manuscritos nas últimas décadas é, segundo Stach, (2017a: 539) uma boa oportunidade para reconhecer o notável trabalho editorial realizado por Brod não obstante a condição caótica da papelada deixada. Para além do estado de completa desorganização desses escritos, é ainda preciso considerar que não só as decisões de Brod atenderam, como bem lembra Dusini, (1995: 172) a uma “compreensão editorial de seu tempo” como também o fato de que, apesar do esforço de Brod, Kafka ainda era um autor parcialmente desconhecido à época de sua morte, o que significa dizer que a sua apresentação na década de 1930 visava a um público leitor não-especializado e não-acadêmico. Por tudo isso, os “prejuízos” que as intervenções de Brod supostamente trouxeram a esses textos devem ser relativizados e os esforços para organizar os papéis do amigo, reconhecidos.

⁴⁶ Outra consequência da gestão editorial de Brod é um equívoco em relação aos títulos de muitos de seus textos literários. Devido ao aspecto fragmentado e inacabado de grande parte desses textos, Kafka não chegou a intitulá-los, o que foi feito mais tarde por Brod (inventados/criados), quando da sua publicação póstuma. Renato Faria (2011: 10) adverte inclusive que foram vários os críticos que usaram, inadvertidamente, esses títulos inventados por Brod ora como ponto de partida, ora como referência importante em suas análises e interpretações, como, por exemplo, Günther Anders e Walter Benjamin.

⁴⁷ Por razões evidentes, o acesso a esses manuscritos passa por uma criteriosa avaliação da equipe responsável pela sua conservação, sendo, porém, possível obter cópias digitalizadas de algumas páginas dos manuscritos (limitação no número de páginas).

⁴⁸ Além disso, uma versão dos manuscritos já pode ser parcialmente consultada no trabalho que vem sendo realizado por Roland Reuß e Peter Staengle desde 2001, em uma edição histórico-crítica.

1.2.1.1. As traduções em língua portuguesa

Após sua morte, levariam ainda mais de duas décadas para que um texto de Kafka fosse introduzido no Brasil. Em mar.1946, *Erstes Leid* [*Um artista do trapézio*] chega a público em uma revista semanal da época, mas será apenas na década de 1960 que as traduções assinadas por Torrieri Guimarães pela Editora Livraria Exposição do Livro (mais tarde, Hemus) permitem que sua literatura tenha maior circulação.⁴⁹ Da primeira tradução para o português no Brasil (1946) até os anos 1980, a obra de Kafka nos chegou como tradução de segunda mão, advinda de versões do espanhol, do inglês e, algumas poucas vezes, do francês.⁵⁰ Ressalvado o meio acadêmico, não é exagero afirmar que, ainda hoje, o nome do seu primeiro e principal tradutor, Torrieri Guimarães, encontra-se indiscutivelmente associado a ele, cujo peso para a recepção da sua obra não deve ser subestimado. Nos anos 1960, 10 volumes dedicados à quase totalidade dos escritos preservados foi por ele traduzida, (Cf. Bottmann 2014: 220 ss.) e apenas duas décadas mais tarde (1983) surgem traduções feitas diretamente do texto original alemão de alguns textos curtos como *Kleine Fabel*, *Der Geier*, *Gibs auf!* e *Vor dem Gesetz*, em grande medida sob responsabilidade de Modesto Carone. (Cf. Sousa 2005: 228) Tendo em vista a problemática editorial que já abordamos e tendo como objeto os diários íntimos, a tradução integral e diretamente do alemão é bastante recente, seja no Brasil, seja em Portugal. Até poucos anos atrás, as traduções desses textos para o português no Brasil eram precárias, tendo sido frequentemente feitas de outras línguas e baseadas na edição elaborada por Brod. Isso equivale a dizer que, por mais de 50 anos, a grande maioria de leitores e críticos no nosso país acessou um texto significativamente divergente dos manuscritos, não apenas parcial e reestruturado, mas também traduzido do texto não original.⁵¹

Paralelamente às traduções sistematizadas dos textos ficcionais nos anos 1960, a editora Exposição do Livro publica os *Diários* já em 1964, incluindo partes das notas de viagem. Quando da tradução, Torrieri Guimarães utilizou uma versão espanhola baseada na edição de Brod, não surpreendendo, portanto, que também no Brasil a recepção de sua obra tenha sido enviesada marcadamente pela sua biografia, impulsionando trabalhos como, por

⁴⁹ Para maiores detalhes acerca da recepção dos textos de Kafka no Brasil, em especial os ficcionais, consultar Sousa; Brito; Santos (2005) e Bottmann (2014).

⁵⁰ Da sua introdução até os dias de hoje, muitos foram aqueles que se dedicaram a traduzir seus textos: do espanhol, Aurélio Buarque de Hollanda e Torrieri Guimarães; do francês, Geir Campos e Leandro Konder; do inglês, Brenno Silveira e Osvaldo da Purificação; do alemão, Flávio Kothe, Modesto Carone, Marcelo Backes, Susana Kampff Lages, dentre outros.

⁵¹ Se toda tradução envolve interpretação, a tradução de uma tradução multiplica o trabalho interpretativo, afastando-se cada vez mais da ideia original constante no texto.

exemplo, o de Leandro Konder, *Kafka, vida e obra*, já em de 1966 (Ed. José Álvaro).⁵² Antes disso, houve apenas a tradução de alguns trechos e entradas na Revista *Joaquim*, n. 14, em out.1947, no texto intitulado *O só em Kafka* de Georges Wilhelm. (Cf. Bottmann 2014: 229) Uma década mais tarde, (1970) a editora Nova Época também traduz os diários, dessa vez sem incluir quaisquer notas de viagem e sem indicar os anos a que os registros correspondiam, agora de uma versão em inglês e assinada por Osvaldo da Purificação. Comparado à tradução já existente de Torrieri, *O diário íntimo de Kafka* traz um texto ainda mais reduzido, tendo passado por uma discricionária seleção de menos de metade do até então disponível, e toda essa “ingerência” da editora e do tradutor não é informada ao leitor nem em prefácio nem em outro paratexto. Após essas duas edições, o interesse pela tradução desses cadernos íntimos estagna-se por décadas.⁵³ Foi só muito recentemente, (2019) que a L&PM publicou os quatro primeiros anos dos diários – *Diários 1909-1912* – com tradução de Renato Zwick que usa, pela primeira vez, o texto original em alemão.⁵⁴

Também em Portugal, a tradução completa para o português dos diários levou um tempo considerável. A primeira tradução data de 1961 e, como o próprio título indica, *Antologia de páginas íntimas*, consiste na seleção de alguns poucos trechos dos diários – integrando ainda a carta ao pai e reflexões esparsas como os aforismos – e foi traduzida por Alfredo Margarido (Ed. Guimarães Editores). Uma nova tradução foi realizada em 1986, agora por Maria Adélia Silva Melo, pela Editora Difel, mais uma vez tendo a edição de Brod como referência e não trazendo o texto em sua integralidade. É apenas em 2014 que surge a primeira tradução sistemática desses textos, agora com base na edição crítica disponível desde os anos 1990. Sob o título *Diários*, Isabel de Castro Silva traduz os textos completos, incluindo os diários de viagem, e essa edição publicada pela editora Relógio D’Água foi, até pouco tempo, o exemplar mais confiável e, até o momento, o mais completo disponível em língua portuguesa.

⁵² Acerca da polêmica se Torrieri Guimarães traduzia do francês, tal como atestado por ele, ou do espanhol, cf. Bottmann (2014: 217 ss.) e Cruz (2007: 201). Ademais, Bottmann (2014: 220 e 234) lembra que a Livraria Exposição do Livro não possuía autorização para publicar a obra do autor no Brasil, de onde adviria “a mirabolante história narrada por Torrieri Guimarães sobre a suposta licença gratuita, oralmente concedida por Max Brod ao proprietário da editora, Eli Behar”. Tendo em vista que os direitos editoriais sobre a obra de Kafka já se encontravam em poder da Schocken desde 1934, (que seriam transferidos para a S. Fischer em 1951) a história de Torrieri Guimarães careceria de fundamento.

⁵³ Exceção feita apenas para o 10º volume da Coleção Obras de Franz Kafka, *Diários*, realizada em 2000 pela Editora Itatiaia, cuja tradução é também assinada por Torrieri Guimarães. Neste exemplar, o texto é ainda mais reduzido que o traduzido por ele mesmo nos anos 1960 (cerca de 30% apenas), o que também não é informado ao leitor.

⁵⁴ Não há, porém, previsão para a publicação dos anos restantes. (1913-1923) Em 3.jun.2017, o jornal *O estado de São Paulo* noticiou que uma tradução com base na edição crítica estava sendo feita por Sérgio Tellaroli, pela Editora Todavia, porém não foi possível confirmar essa informação. Cf. <https://cultura.estadao.com.br/blogs/direto-da-fonte/vontade-de-dancar/>. Acesso em: jan.2019.

1.2.2. Cadernos *in-quarto*: *corpus*, estrutura e conteúdo

Compostos por 12 cadernos *in-quarto* [*Quarthefte*] e por dois maços de papéis avulsos [*Konvolut*] que somam 9 páginas, os diários íntimos têm cerca de 25 cm de altura e 20 de largura, na cor marrom – exceção aos dois primeiros, que são pretos envernizados. Os registros em caneta preta – só ocasionalmente Kafka usa caneta azul ou lápis – são separados sempre por um traço horizontal e feitos em cadernos originalmente com cerca de 60 folhas não pautadas.⁵⁵ É possível encontrar anotações com caráter similar às notas desses diários dispersas em alguns dos 8 pequenos cadernos azuis que Kafka manteve por algum tempo a partir de 1916 (*Blaue Oktavhefte*) assim como nos diários de viagem, mas são precisamente os 12 cadernos *in-quarto* – junto das 9 folhas soltas – que compõem o *corpus* da nossa investigação. (Cf. T1: 7, 8 e 42)

1.2.2.1. Primeiros registros e particularidades da prática

28.dez.1895, Paris. Primeira exibição pública do filme *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat* [A chegada de um trem na estação La Ciotat] dos irmãos Auguste e Louis Lumière. (Cf. Bernardet 2006: 12) 24./25.mai.1909, Praga. Apresentação do Ballet russo de Petersburgo pela segunda vez na cidade. (Cf. T2: 11) Madrugada de 19.mai.1910, Praga. Aparição do Cometa Halley. (Cf. T2: 13) Eis três eventos que se destacam pela leitura das páginas iniciais do primeiro dos 12 cadernos *in-quarto* mantidos por Kafka: a exibição de um filme na tela do cinema, a apresentação de uma dança no palco e a aparição do cometa. Em comum, possuem a presença de um espectador e a exigência de silêncio que requer um espetáculo.

“Os espectadores detêm-se hirtos, quando o trem passa.” (D 11) | “*Die Zuschauer erstarren, wenn der Zug vorbeifährt.*” (T3: 9) Esta curta frase é o primeiro registro feito no diário, sem indicação da data. (Cf. Manuscrito 1 do Anexo 3) Não é possível precisar quando o filme que deu origem à história do cinema foi exibido em Praga, mas a frase que inaugura o caderno soa como uma reminiscência sua.⁵⁶

Não consigo nunca esquecer aquela obra de gênio criada no século passado, o filme que foi o começo de tudo [...]. O espetáculo, que só dura meio minuto, mostra um trecho da plataforma ferroviária banhada pela luz do sol, damas e cavalheiros caminhando por ali, e o trem que surge do fundo do quadro e avança em direção à câmera. À medida que o trem se aproximava, instaurava-

⁵⁵ O número de páginas é variável, pois Kafka tinha o hábito de arrancar algumas para fins distintos. O diário mais completo é o 1º, com 58 das prováveis 60, e os mais incompletos são o 9º e o 10º, conservados com 18 e 20 folhas respectivamente. Para uma descrição mais detalhada dos cadernos, consultar T1: 18-21.

⁵⁶ Caso Kafka tenha assistido a essa curta película, é provável que o tenha feito depois de set.1907, ano da inauguração do primeiro cinema permanente na sua cidade natal. (Cf. Stach 2015: 373) De 14 a 18.mai.1908, também ocorreu em Praga a Exposição do Aniversário Nacional, com uma vasta exibição técnica-industrial e um grande programa de entretenimento. Nessa ocasião, foram exibidos aparatos tecnológicos, como gramofones, câmeras, técnicas fotográficas etc. Havia ainda um cinema, onde foram mostradas novas técnicas cinematográficas. (Cf. Stach 2017c: 79)

se o pânico na sala de projeção, e as pessoas saíam correndo. Foi neste momento que nasceu o cinema. (Tarkovski 1998: 70)

Já há muito afeiçoado à técnica da cinematografia, o cineasta Andrei Tarkovski lembra com entusiasmo o impacto desse brevíssimo filme que estremeceu o público. A invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière concebia, na virada do século XIX, um aparato que não apenas apresentava uma nova técnica, a de colocar uma imagem em movimento, mas, antes de tudo, uma nova maneira de reproduzir e representar o mundo. Portanto, uma anotação pertinente para se iniciar uma empreitada que Kafka assumiu para si em seus diários: a representação de *seu* mundo. A essa curta nota seguem outras nas quais não há nenhum engajamento pessoal do diarista, sendo apenas na sexta que surge a primeira manifestação do pronome que domina a prática – eu [*ich*] – e, ainda assim, tão somente para relatar um sonho com uma bailarina russa. A ausência de apontamentos temporais e de referências concretas a acontecimentos externos e internos nos dois primeiros cadernos *in-quarto* (até 6.nov.1910) impediria, segundo Binder, (1976: 41 e 1979: 540) que eles fossem considerados um “diário genuíno” [*echtes Tagebuch*].

De fato, a não indicação da data nas primeiras páginas desses cadernos pode ser um indício de que Kafka inicialmente não tivesse a intenção de fazer deles um diário. Entre a entrada inaugural até a primeira menção da data, (mai.1910) os registros são ocasionais e, mesmo depois do apontamento temporal – que permanece esporádico até o 2º caderno (nov.1910) –, não são contínuos, sendo apenas em ago.1911 que alguma regularidade é constatada. Como vimos, para ser considerado diário é imprescindível a submissão à lógica do calendário e, se considerarmos, tal como adverte a edição crítica, que as anotações tiveram início na primavera de 1909, isso só se dá cerca de um ano mais tarde e após pouco mais de uma dúzia de registros. Além disso, a leitura dessas primeiras páginas revela muito pouco sobre sua vida cotidiana, que não é o foco de textualização. Dele presume-se apenas – e até então – que é um atento observador, atributo pessoal que se perpetua por toda a prática.

As treze primeiras entradas oscilam assim entre observações do mundo que o cerca, o uso de recursos literários em descrições estranhas e atípicas de objetos e situações, o relato de um sonho e a menção a escritores, sendo apenas na 14ª entrada, também não datada, que o mote daquilo que determinará toda a sua existência aparece de forma explícita: a escrita [*Schreiben*]. É, porém, com o primeiro apontamento da data que o diarista menciona, pela primeira vez, uma pessoa que participa de seu círculo social, Franz Blei, ao mencionar a noite em que observaram

o cometa Halley.⁵⁷ (Cf. D 16) Nessa ocasião, uma outra característica desses diários aparece: Kafka não é diligente com as demarcações temporais, em que ora não há nenhuma indicação, ora ela é equivocada, ora não se sabe se a data corresponde ao dia do registro ou do evento relatado. O cometa foi visto em Praga na madrugada de 18 para 19.mai.1910, entre 4h e 5h da manhã, e não em 17/18.mai como apontado no diário. (T2: 13) Usualmente escrito em ordem cronológica, esse é também um aspecto frustrado, pois, com certa frequência, o diarista deixa um caderno de lado e abre um novo, retomando o antigo mais tarde, o que resulta em um anacronismo que exige do leitor desses textos algum cuidado. Esse anacronismo cronológico é uma marca dos diários, mas afetam especialmente os cadernos 1, 2, 7, 8 e 9.

Outro aspecto relevante na consideração desse *corpus* é o seu conteúdo. O diarista não oferece ajuda significativa no decifrar de suas notas, cuja escrita faz dele, nas palavras de Hocke, (1978: 398) um “gênio da cifra”. O “ofuscamento” semântico a que as suas anotações estão sujeitas é de natureza diferente do daqueles que se valeram de codificações para proteger seus segredos, como é o caso de E.T.A. Hoffmann, Constant e Pepys, pois decorrente da sua peculiar maneira de pensar e observar o mundo, denunciadas na ambivalência que permeia tanto a sua escrita íntima quanto a literária. Vinculado a essa ambivalência semântica que reflete a peculiaridade a que está submetida à percepção de mundo do diarista está a assunção de muitos de que esses diários não seriam aptos a fornecer elementos biográficos, pois não documentariam de fato a sua vida e, portanto, não deveriam ser lidos como uma escrita puramente autobiográfica. (Cf. Rother 2007: 10; Bennholdt-Thomsen 2008: 21) A nosso ver, há certo exagero em afirmações desse tipo. De fato, elementos biográficos não são nem sistematizados nem o tema central desses diários, mas neles é possível recuperar elementos valiosos sobre sua vida, ainda que o *leitmotiv* que conduza sua prática seja o próprio ato de escrever, em que, não raro, o sujeito de “carne e osso”, para usarmos a expressão de Lejeune, (2008) é eclipsado pelo que ele entende como sua tarefa literária. Por fim, a primazia da escrita como mote da prática é – como veremos – a principal característica desses diários e poderia conduzir o leitor a algum tipo de frustração, uma vez que, à primeira vista, não corresponderia a uma expectativa vinculada ao gênero de acessar o caráter e a intimidade do diarista,⁵⁸ mas é preciso ter em mente que Kafka encontrou na escrita e na literatura a única forma de expressar os seus mundos que,

⁵⁷ Franz Blei foi um escritor que Kafka conheceu por intermédio de seu amigo Brod e que foi responsável pela publicação de seus 8 textos na Revista *Hyperion* em 25.mar.1908, sob o título *Betrachtung* e, em mai.1909, de 2 outros textos curtos – *Gespräch mit dem Beter* e *Gespräch mit dem Betrunknenen*. (Cf. T2: 13) Os 8 textos publicados em 1908 foram: *Der Kaufmann*, *Zerstreutes Hinausschaun*, *Der Nachhauseweg*, *Die Vorüberlaufenden*, *Kleider*, *Der Fahrgast*, *Die Abweisung*, *Die Bäume*.

⁵⁸ Essa é, por exemplo, a opinião de Theisohn. (2010: 380 ss.)

voltados a ele, cumprem a expectativa dele próprio, e é apenas por meio dessa fusão entre vida e escrita que a história dessa vida poderia ter sido manifestada.

1.2.2.2. Os doze cadernos *in-quarto*: um panorama

Tendo como base especialmente o teor das notas, o lapso temporal de 14 anos durante os quais os cadernos *in-quarto* foram mantidos pode ser dividido em cinco fases: (1) primeira nota até mai.1910, quando da primeira demarcação cronológica e conversão formal do caderno em diário; (2) de mai.1910 até set.1912, quando se dá o efetivo “nascimento” de Kafka como escritor; (3) de set.1912 a set.1917, quando da inflexão nas notas justificado pelo diagnóstico da doença; (4) de set.1917 a out.1921, com o quase abandono da prática; e (5) de out.1921 a jun.1923, com a retomada do último diário e a subjetivação interiorizada dos registros dos anos que antecederam a morte do diarista.⁵⁹

Pelos doze cadernos transitam muitos temas, sendo o seu conteúdo bastante variável: descrições detalhadas de sonhos e gestualidades; inquições sobre o corpo; rascunho de cartas; relatos sobre suas experiências em conferências e teatros; círculos de leituras; preparação de resenhas críticas; lembranças da infância e juventude; citações; reflexões sobre livros, escritores e outros diaristas, mas, dentre tantos assuntos, é a *escrita* a assumir inquestionável protagonismo. Neles são inseridos mais de 150 esboços, narrativas e fragmentos, e raras são as vezes em que é possível identificar pequenos indícios que diferenciem o que é real do que é ficcional – estrutura do texto, presença de diálogos diretos, atribuição de título. Assim, trechos ou esboços ficcionais não são anunciados, sendo antecidos ou sucedidos por parágrafos demarcados pelo “eu” do diarista, e o uso recorrente do pronome pessoal *ich* (eu) tanto nos relatos da vida íntima quanto nos fragmentos é mais um elemento que dificulta a diferenciação entre excertos ficcionais e descrições literarizadas de percepções e experiências cotidianas. Isso é muito evidente, por exemplo, no texto relativamente longo que inaugura o 2º caderno, levando um tempo até que se perceba, no curso da leitura, não se tratar de relato sobre o próprio diarista, quando aparecem diálogos bem demarcados e indícios de caracterização de personagens.⁶⁰ (Cf. D 70; s/d) A essa narrativa sucede a retomada de uma novela antiga, cuja primeira redação data ainda de 1904, (Cf. Stach 2017c: 61) *Beschreibung eines Kampfes* [Descrição de uma luta],

⁵⁹ Binder (1976: 98) sugere uma divisão semelhante a essa, também dividindo o diário em cinco fases: (1) até 1910; (2) até outono de 1917; (3) o período de distanciamento de si com as notas generalizantes de Zürau; (4) o curto interlúdio na vida de 1919/1920; e (5) o último diário, cuja ótica se voltaria eminentemente ao passado.

⁶⁰ Em certo momento, um dos personagens diz: “[...] *O meu nome é assim e assim*, vivo no terceiro andar, no quarto n.º 11.” (D 70) | “*Ich heiße so und so, wohne im dritten Stock in Zimmer Nummer 11.*” (T3: 108; destaque nosso), evidenciando que o nome do personagem ainda não tinha sido definido.

(também conhecida como *Du sagte ich*) que continua a confundir pelo conteúdo e lugar onde é registrada.⁶¹

Vale a pena ainda mencionar os desenhos que aparecerem em meio aos registros. Pouco conhecido pelas suas incursões em outras artes que não na prosa, foram conservados algumas dezenas de desenhos esboçados por Kafka, sendo os seis “homenzinhos-palito” [*Strichmännchen*] os mais conhecidos deles – não são estes, porém, os esboçados nos diários. Do conjunto de desenhos preservados, 9 encontram-se espalhados nos cadernos íntimos e de viagem, e o 1º aparece logo nas primeiras notas (10ª), quando, com tinta marrom escura, uma provável representação gráfica da bailarina Eduardova e de seus violinistas foi esboçada e, logo na sequência, o 2º desenho já aparece. (Cf. D 13 e D 14)

Desenho 1

Desenho 2

A tradução de suas percepções em imagens não deixava de atuar como cúmplice do ato comunicacional a que se presta comumente a escrita, aperfeiçoando a compreensão dos seus mundos, em que esses esboços visavam esclarecer, tornar visível o abstrato e fornecer maior grau de objetividade à mensagem, recurso também usado nas cartas. (Cf. carta à Felice de 11/12.fev.1913; carta à Milena de set./out.1920) De todo modo, esboçados esses dois desenhos, eles voltam a aparecer muito esporadicamente, e o último consta na entrada de 14.jul.1916, a partir da qual é dada primazia exclusiva à escrita.⁶² Feita essa breve introdução e com o objetivo de exhibir um panorama acerca desses diários e suas particularidades, optamos por apresentá-los em 4 seções, cada uma contendo 3 dos cadernos *in-quarto*.

⁶¹ Em dado momento, é dito: “eu, por exemplo, sou agora ocultado pelo meu emprego, pelos meus sofrimentos reais ou imaginários, por inclinações literárias e assim por diante” (D 73) | “ich z.B. bin jetzt verdeckt von meinem Beruf, von meinen eingebildeten oder wirklichen Leiden, von literarischen Neigungen u.s.w.” (T3: 114) Essa novela será retomada nos diários em 1910 e retrabalhada em diversas entradas: 7.nov.10; 27.nov.10; 20.dez.10; 3.jan.11; 6.jan.11; 7.jan.11; 19.fev.11; 28.mar.11; 20.ago.11. Brod lembra no posfácio que escreve para a publicação póstuma de *Beschreibung eines Kampfes* que foi o primeiro texto literário que Kafka leu para ele. Este texto, que o autor chama de “novela”, é o único, segundo Stach, (2015: 315) onde Kafka nomeia ruas, praças e pontes que têm correspondência com a realidade, havendo dele duas versões (versão A e B) que foram objeto de exame por vários estudiosos da literatura alemã.

⁶² Para uma compilação detalhada desses desenhos, consultar: Bokhove, Niels; van Dorst, Marijke (Hrsg.). *Einmal ein großer Zeichner. Franz Kafka als bildender Künstler*. Prag: Vitalis, 2006.

1.2.2.1.1. Os primeiro, segundo e terceiro cadernos

O 1º caderno foi mantido entre 1909 e out.1911 e a leitura das notas inaugurais não permite identificar relação com a realidade do diarista. Curtos e não datados, esses primeiros registros são, muitas das vezes, desconexos entre si e iniciam reflexões suspensas. Nele há relatos de sonhos, descrições literarizadas de situações que viveu, anotação das seis variações de *Der kleine Ruinenbewohner* [*O pequeno habitante das ruínas*], além da retomada de *Beschreibung eines Kampfes*. A redação de *Der kleine Ruinenbewohner* é, até então, a maior investida de esboçar um texto literário diretamente no diário. Neste excerto, Kafka se vale da primeira pessoa e de componentes claramente biográficos para abordar o tema da educação prejudicial dos pais. Uma leitura desavisada, em especial por leitor não familiarizado com sua biografia, poderia concluir por incoerência naquele que escreve, mas, para os familiarizados, a quinta variação contém claros sinais de distanciamento que apontam para um texto ficcional e não estritamente íntimo.

O fragmento do morador de ruínas foi inscrito em 19.jun.1910 (Cf. D 16 ss.) e, na sequência, o caderno foi deixado de lado com folhas ainda inutilizadas – segundo Binder, (1976: 41) as folhas em branco serviriam provavelmente para retrabalhar a narrativa. A partir daqui, passa a usar o 2º caderno, e o 1º é retomado meses mais tarde, (19.fev.1911) quando menciona conferências às quais compareceu, pessoas com quem esteve ou conheceu, (como Alfred Kubin) suas leituras, oscilando, assim, entre introspecção e sociabilização. Em out.1911, dá início aos registros acerca da trupe de atores judeus (teatro iídiche) que tanto despertou seu interesse e o influenciou, tomando parte considerável das entradas registradas nessa época. Entre 5 a 14.out.1911, o diarista ocupa-se com a descrição de peças teatrais, reflexão acerca da atuação dos atores, incluindo a investigação da linguagem corporal dos artistas, sendo algumas dessas entradas demasiado longas, cuja leitura exige razoável esforço.⁶³ Já nesse 1º diário são apresentadas figuras que transitarão pelos primeiros cinco cadernos, como o casal Klug, Tschisik e aquele que veio a se tornar bastante próximo dele, Jizchak Löwy, e de quem inclusive chega a ler os diários.⁶⁴ (Cf. D 123; 27.out.1911)

⁶³ A companhia de teatro iídiche de Lemberg apresentou-se em Praga de 24.set.1911 a 21.jan.1912, primeiro no Hotel Central na Hibernergasse, depois no *Herrmanns Café Savoy* em Ziegenplatz, e teve Kafka como espectador assíduo. (Cf. T2: 27)

⁶⁴ Muitos anos mais tarde, Löwy será um importante coadjuvante na celebrada *Brief an den Vater* [*Carta ao pai*], escrita em 1919. Ele anota no diário em 3.nov.1911: “Löwy – O meu pai sobre ele: Quem se deita com cães acorda com pulgas.” (D 137 ss.) | “*Löwy – Mein Vater über ihn: Wer sich mit Hunden zu Bett legt steht mit Wanzen auf.*” (T3: 223) Uma anotação de poucos dias antes traz uma informação semelhante, que parece reverberar a suposta afirmação do pai a respeito do amigo: “L. [Löwy] confessou que tinha gonorreia; depois o meu cabelo tocou no dele, quando me inclinei na direção da sua cabeça, e tive medo de apanhar piolhos” (D 60; 20.out.1911: 60) Na carta ao pai, Kafka parece retomar a anotação do diário feita quase uma década antes: “e, como muitas vezes em relação a pessoas que me eram caras, você automaticamente tinha à mão o ditado sobre cães e pulgas.” (CP 17)

Também sem datação, o 2º caderno inicia-se com a redação de uma narrativa ficcional em primeira pessoa, mais tarde publicada sob o título de *Unglücklichsein* [Ser infeliz] em seu primeiro livro, *Betrachtung*.⁶⁵ (1913) Quatro registros relativamente longos são feitos até a primeira indicação temporal (6.nov.1910),⁶⁶ e neles constam, além de *Unglücklichsein*, uma nova retomada de *Beschreibung eines Kampfes* assim como figuras que mais tarde encontramos, de alguma forma, na sua obra literária – inseto [*Ungeziefer*; D 117]; trapezista [*Trapezkünstler*; D 118] –, sugerindo que, assim como o primeiro, também este caderno foi aberto muito provavelmente com propósitos literários. É, porém, com o apontamento da data que um ato corriqueiro e vinculado ao diarista é mencionado: a participação como ouvinte em uma conferência, (Cf. D 76) com o que as notas reassumem propriamente a feição de um diário íntimo. Nele também são relatadas conferências, leituras, e a tematização da escrita torna-se cada vez mais frequente. A esses registros pessoais e factuais continuam a ser intercalados esboços e fragmentos ficcionais, dentre os quais se destacam *Die städtische Welt* [O mundo urbano], um esboço de *Richard und Samuel* [Ricardo e Samuel], além das inúmeras retomadas da segunda versão de *Beschreibung eines Kampfes*. Data dessa época (1910), inclusive, a leitura dos diários de Goethe, que serão objeto de repetidas citações, quando o diarista parece então buscar no poeta-diarista instrução de como conduzir a própria prática.

Iniciado com um texto literário, dois longos esboços ficcionais encerram esse 2º caderno: o primeiro muito provavelmente relacionado à narrativa *Richard und Samuel* na época em que o personagem Richard ainda se chamava Robert, (Cf. D 101; 26.mar.1911) e parte de *Der Heizer* [O fogueiro] que, mais tarde, integraria o seu romance inacabado *Der Verschollene*.⁶⁷ Por tudo isso, é comum atribuir aos dois primeiros cadernos *in-quarto* um caráter de exercícios, sendo inclusive neles que Rother (2007: 45) vai dizer que Kafka desenvolveu o estilo pessoal da sua prática. Semelhante ao que ocorre com o 1º, aquilo que inicialmente poderia ser visto como uma caderneta de experimentos literários logo é atravessado por manifestações do eu-diarista, instalando uma das dificuldades que qualquer leitor desses diários encontra e que, como já sugerimos antes, é uma de suas marcas: discernir se se trata de manifestação (factual) do indivíduo ou do literato.

⁶⁵ *Unglücklichsein* não foi redigido integralmente nos diários, faltando a parte final. (Cf. T2: 37) Quanto à *Betrachtung*, não confundir com a publicação de 1908, com o mesmo título, que foi feita não em formato de *livro*, mas de *revista*.

⁶⁶ De acordo com Binder, (1979: 540) aqui ter-se-ia o começo efetivo do diário.

⁶⁷ Trata-se da continuação do texto que consta do 6º caderno e que será publicado em mai.1913 pela Editora Kurt Wolff. (Cf. T2: 51 ss.)

Comparativamente, há muitas convergências entre ambos os cadernos – até mesmo pelo fato de terem sido usados alternativamente (não simultaneamente).⁶⁸ Pela ausência (inicial) de demarcação temporal, a presença frequente de textos ficcionais e a pouca textualização da vida biográfica nas primeiras notas, poderiam ser suscitadas dúvidas se se tratariam de diários em sentido estrito. No final de uma das tantas descrições literarizadas, por exemplo, o diarista menciona uma mulher que observou em um café e conclui: “Por um momento, a sua robustez física a traz de volta à consciência e ela afasta-se um pouco da mesa.” (D 29; 24.ago.1911) | “*Ein Augenblick bringt ihr ihre Körperfülle zum Bewussten und sie rückt ein wenig vom Tisch weg.*” (T3: 39) No manuscrito, Kafka havia redigido uma sentença logo na sequência – “Mas então ela se esquece disso e bebe cerveja.” | “*Dann aber vergisst sie daran [sic] und trinkt Bier.*” – que é tornada parcialmente ilegível devido a um tracejado denso sobre a frase. (Cf. Manuscrito 2 do Anexo 3 e T1: 172) A interposição de textos ficcionais e apontamentos da vida cotidiana somado ao procedimento de redigir, revisar, apagar, riscar e corrigir as entradas é o que faz emergir a suspeita de que quem estaria escrevendo não seria propriamente um diarista, mas um aspirante a escritor. (Cf., por ex., Stach 2015: 418 ss.) Por um lado, não há como negar que o diário atua como instrumento ideal na busca do diarista pela sua constituição literária; por outro, são precisamente os apontamentos cotidianos a afastarem a conclusão de que seria para uso exclusivamente literário. Ademais, é antes de tudo necessário atentar para o fato de que foi o próprio Kafka a batizar essas notas de “diário” [*Tagebuch*] já no ano de 1910, no 2º caderno. (Cf. D 82; 16.dez.1910) Como leitor de si mesmo, Kafka tem um panorama dos seus registros e, vendo nisso a manifestação da sua subjetividade, dá a eles esse nome. Qualquer excepcionalidade que circunde esses textos não significa, portanto, uma não-correspondência ao gênero, antes o único diário possível de ser escrito por ele para quem a vida e o fazer literário eram tão intimamente fundidos que não surpreende que um caderno aberto para anotações literárias não tardasse em tornar-se aporte para manifestações íntimas e vice-versa.

O 3º caderno é aberto na sequência do último, e suas folhas são preenchidas em menos de 1 mês. (26.out.1911 a 24.nov.1911) Nele continuam as notas acerca do teatro, dos atores e, em especial, do ator – agora seu amigo – Löwy. A intensa atividade se deve, em parte, a seu envolvimento com a trupe, de onde retira os elementos para a descrição das suas idas ao teatro,

⁶⁸ Comentadores e estudiosos dos diários usualmente afirmam que o 1º e o 2º cadernos foram utilizados simultaneamente. (Cf. Theisohn 2010: 378; T3: 85 e Rother 2007: 37) Isso é um equívoco. Kafka iniciou o 1º caderno e nele fez anotações até 19.jun.1910, data em que é deixado de lado. Passados 4 meses, em nov.1910, ele retoma a atividade, mas em um novo caderno, o 2º. Este, por sua vez, será usado de nov.1910 até mar.1911, época em que retoma o 1º. Há, de fato, uma anotação no 2º após a retomada do 1º (26.mar.1911), mas esse único registro não nos parece suficiente para caracterizar um revezamento entre eles. Algo semelhante ocorre no uso do 7º, 8º e 9º diários. (Cf. Anexo 1)

das peças a que assistiu, além de analisar o trabalho dos dramaturgos. Talvez por influência desses atores, dois aspectos se destacam: passagens sobre o judaísmo e o Talmude, além de um projeto – não concretizado – de escrever uma peça de teatro. A isso somam-se reflexões acerca de artistas, como Alfons Maria Mucha e Kleist, conferências a que assistiu, lembranças antigas, impressões sobre o próprio corpo e relatos de sonhos.

1.2.2.1.2. Os quarto, quinto e sexto cadernos

O período entre out.-dez.1911 é de intensa regularidade da escrita, exigindo o uso de três cadernos: o 1º, o 3º e o 4º, utilizados sequencialmente. (Cf. Anexo 1) Essa é a razão de o 4º caderno ser completado em pouco mais de 1 mês, no qual o diarista continua a refletir a proximidade com a trupe de teatro, que deve ser, em parte e mais uma vez, a responsável pelas breves e poucas menções ao Talmude. Ao longo do período em que é mantido, (25.nov.1911 a 3.jan.1912) chama a atenção uma certa vivacidade social, em que o diarista vê relevância em registrar encontros com amigos e eventos sociais como, por exemplo, o comparecimento a leituras públicas que, por sinal, lhe eram muito caras. Da leitura dessas notas fica evidente que o ano de 1911 é particularmente fértil para reflexões sobre arte, quando Kafka registra seu interesse por música, teatro, pintura, literatura, assim como por artistas como Goethe, Mörike, Dickens, Kleist, Moses Mendelssohn, Hamsun. Outro aspecto que se sobressai neste caderno é a declaração do desejo de escrever uma autobiografia. É lendo as autobiografias de Karl Stauffer e Eduard Mörike e relendo páginas dos diários mais antigos que procurará dar forma a esse propósito, chegando a esboçar o que poderia vir a ser o início da sua empreitada autobiográfica, em um parágrafo no qual nomeia a si mesmo: “Em hebreu chamo-me Anshel...” (D 195; 25.dez.1911) | “*Ich heiße hebräisch Anshel...*”.⁶⁹ (T3: 318) O excerto, todavia, é abandonado e, no dia seguinte, são transcritas passagens da autobiografia de Goethe – *Dichtung und Wahrheit* – dando a entender que procurava também no autobiógrafo Goethe um útil modelo.⁷⁰ Ao lado de apontamentos pessoais, como sua aparência física, o nascimento do seu primeiro sobrinho ou sua aversão ao trabalho na fábrica do cunhado e no escritório, o diarista torna-se cada vez mais enfático a falar de um destino literário que passa a atuar como verdadeiro pano de fundo da sua existência, além de registrar impressões sobre literatura e trabalhar novamente em *Richard und Samuel*.

Mantido por 4 meses, (jan. a abr.1912) o 5º diário atesta a leitura de autobiografias,

⁶⁹ Para uma análise detalhada dessa investida autobiográfica, cf. Russo 2019.

⁷⁰ Não deve ser coincidência que uma das únicas ocasiões em que Kafka teve a intenção – ainda que não concretizada – de dar seus diários a ler tenha acontecido menos de uma semana depois do esboço desse parágrafo autobiográfico. (Cf. D 202 ss.; 31.dez.1911)

como a de Goethe e do pintor Albrecht Adam, além da leitura de outros autores e obras, com destaque a Grillparzer, Flaubert e, em especial, Goethe, a quem muitas das notas do período foram dedicadas. Apenas uma narrativa literária consta deste caderno, *Der plötzliche Spaziergang* [*O passeio repentino*], publicada no final de 1912 em seu primeiro livro (*Betrachtung*) após pouquíssimas alterações. O seu judaísmo continua a ser despertado pelo envolvimento com a trupe de teatro, cujos atores ainda fazem parte do seu círculo social, e este será um período em que o diarista oscila entre sociabilidade e isolamento: as idas ao teatro, a conferências e a leituras públicas, (em uma, chega a ouvir Hofmannsthal; cf. D 233; 25.fev.1912) o convívio com a família, os passeios e as visitas a amigos contrastam com o sentimento de segregação do diarista. (Cf. D 220; 7.jan.1912) É neste diário que Kafka dá início, de maneira mais consciente, a um retraimento social, aspecto fundamental para compreender a constituição da sua identidade e, especialmente, o seu lugar nos últimos anos de sua vida. Nessa época, o sobrinho parece ocupar paulatinamente o lugar de atenção no meio familiar e, fora dele, sente-se cada vez mais incompreendido, apartado: “Eu não pude confessar o meu estado, já que M.{Max} nunca o reconhece corretamente. Por isso tive de ser insincero” (D 220; 7.jan.1912) | “*Zugeben konnte ich meinem Zustand nicht, da M.{Max} das niemals richtig anerkennt. Ich mußte daher unaufrichtig sein*”. (T3: 357) Essa conjuntura talvez justifique as cinco menções da figura do canapé [*Kanapee*] de seu quarto no curto período de 4 meses, reafirmando o lugar que lhe cabe na configuração social, e é esse o contexto no qual ele promove um movimento cada vez mais explícito na reafirmação da sua existência como escritor, em que a família, a fábrica, o escritório e os ruídos incômodos da casa configuravam nisso apenas obstáculos. Data também desse período os primeiros indícios registrados nos diários da sua descrença na medicina tradicional e, conseqüentemente, suas inclinações para a naturopatia. (Cf. D 243; 5.mar.1912)

“6 de maio de 1912 11h00 pela primeira vez desde há algum tempo, completo fracasso junto à escrita. O sentimento de um homem posto à prova.” (D 259) | “*6 Mai 1912 11 Uhr zum erstenmal seit einiger Zeit vollständiges Mißlingen beim Schreiben. Das Gefühl eines geprüften Mannes.*” (T3: 419) Apenas 1 mês separa o 5º do 6º caderno, e o tema com o qual este é aberto é o da escrita. Pelas notas transitam também a família, o seu círculo social, assim como rascunhos de cartas e eventos dos quais participou; o teatro deixa de ter protagonismo e, em seu lugar, assume uma introspecção ainda maior, com o registro de estados emocionais, como aborrecimento, infelicidade, incômodos. Nessa época, lê as cartas de Flaubert, que passa a figurar, ao lado de Goethe, como seu principal modelo – em especial junto aos diários de viagem –, mas são dois os motivos que fazem deste 6º caderno especialmente importante: a primeira

menção à Felice Bauer e o seu nascimento como escritor.

Em 13.ago.1912, Kafka conheceu Felice na casa de Brod, e a primeira menção ao nome dela é feito dois dias mais tarde: “Pensei muito em – o embaraço antes de escrever o nome – Felice Bauer.” (D 266; 15.ago.1912) | “*Viel an – was für eine Verlegenheit vor dem Aufschreiben von Namen – Felice Bauer gedacht.*” (T3: 430) É precisamente depois de conhecer e começar a se comunicar com ela via cartas que ele deu forma a sua primeira história [*Geschichte*], tal como ele entendia.⁷¹ Entre a leitura de autores “ideais” como Grillparzer, a releitura de coisas antigas – incluindo os próprios diários – para serem publicadas no seu primeiro livro, uma tentativa de escrever um poema (Cf. D 271; 15.set.1912) e a tematização cada vez mais frequente da própria escrita, deu-se o seu efetivo “nascimento como escritor” [*Geburt als Schriftsteller*].⁷² Essa metáfora do nascimento é engendradora por ele próprio, ao comparar a escrita de *Das Urteil* [*O veredicto*] diretamente nos diários na noite do dia 22 para 23 de setembro a um “autêntico parto” [*regelrechte Geburt*].⁷³ (Cf. D 274-283 e D 301; 11.fev.1913) A isso segue-se uma fase de intensa produtividade com a concretização de projetos literários, de que são exemplos outras duas narrativas surgidas neste mesmo diário: a história inconclusa de Gustav Blenkelt e *Der Heizer*, que não apenas encerra o 6º caderno como ocupa as folhas deixadas em branco do 2º para a sua continuação. Esse “surto produtivo” testemunhado por esse diário será mantido nos próximos.

1.2.2.1.3. Os sétimo, oitavo e nono cadernos (e papéis avulsos)

Após a redação de *Der Heizer*, uma pausa de 4 meses é feita antes da abertura de um novo caderno em fev.1913. No 7º diário são registradas três entradas (11, 12 e 28.fev.) – a correção e a interpretação de *Das Urteil*; sobre uma leitura em voz alta na casa do pai de Felix Weltsch; e, por último, um novo fragmento ficcional, *Ernst-Liman* – e ele então é deixado de lado por um ano. Nesse ínterim, usa um novo caderno – o 8º – e trabalha paralelamente nos diários de viagem; o 7º será retomado após a conclusão do 8º, sendo ambos usados intercaladamente (não simultaneamente). Ao retomar as folhas deixadas em branco no 7º diário, ele anota nelas tanto elementos biográficos quanto “rascunhos” de fragmentos ficcionais. O pedido de casamento à Felice data dessa época (abr.1914) e a cerimônia foi marcada para

⁷¹ Felice vivia em Berlim, e os dois se relacionaram por anos à distância.

⁷² Apesar de a expressão ser bastante comum, sendo inclusive reutilizada por diversos estudiosos de Kafka, Blanchot (1958: 195) nos parece o primeiro a empregá-la: “Em muitos aspectos, Kafka foi, até 1912, como qualquer jovem em quem o desejo de escrever é despertado, que reconhece ali sua vocação, onde também reconhece certas exigências, mas que não tem nenhuma prova de que ele será bom o bastante. [...] Essa conquista, essa prova, veio a ele durante a noite de 22 de setembro de 1912, a noite em que ele escreveu *O veredicto* de uma sentada.”

⁷³ Publicado por Brod em jun.1913 em *Arkadia. Ein Jahrbuch für Dichtkunst*. (Cf. T2: 125)

setembro, (Cf. T2: 129) mas nada a respeito foi explicitamente registrado neste diário (ou em qualquer outro). Registrados constantemente foram os estados de infelicidade e desesperança, suas dúvidas sobre o matrimônio, as insônias causadas por essas dúvidas, as reflexões sobre sua atual situação, a dependência da vida compartilhada com os pais, sua vida de funcionário e celibatário, passando a ser cada vez mais comum recorrer à estratégia do autodiálogo [*Selbstgespräch*] para refletir sobre sua atual conjuntura e fazendo balanços acerca da sua existência. (Cf. D 308; 9.mar.1914 e D 333; 6.ago.1914)

Utilizado especialmente no ano de 1914, o tom introspectivo do diarista ganha maiores proporções, quando ele pondera constantemente sobre o seu ser-social. Desapontado com sua habilidade para comungar de um senso comunitário, do que seu emprego e sua incapacidade para constituir uma família são os maiores exemplos, nele é provocado um desejo de evasão: “O que queres então fazer? Sair de Praga.” (D 310; 9.mar.1914) | “*Was willst Du also tun? Von Prag weggehen.*” (T3: 507) Sair de Praga rumo a Berlim servia a dois propósitos: escapar às obrigações sociais comuns e tornar possível a sua almejada outra vida, aproveitando melhor as suas “habilidades de escritor” [*schriftstellerische Fähigkeiten*]. (D 310; 9.mar.1914) Reflexo de um momento em que parece adquirir maior autoconfiança, inúmeros e frequentes são os excertos ficcionais – não intitulados e logo abandonados – que aparecem em meio às entradas nas quais o diarista reflete sua situação. Paralelamente à manutenção desse diário, (fev.1913 a ago.1914) trabalhou também em projetos literários como *Der Prozess* [*O processo*] e *Der Verschollene*. A tematização da escrita permanece uma constante, considerada por ele imprescindível para fazer “soltar o pulso” [*das Gelenk zu lockern*] (D 319; 27.mai.1914) e, na entrada que encerra esta 7ª caderneta, ele chega a uma interessante conclusão a respeito da sua escrita: “Não me sinto perfeitamente protegido e enroscado no meu trabalho como acontecia há dois anos” (D 335; 15.ago.1914) | “*So ganz geschützt und in die Arbeit eingekrochen, wie ich es vor 2 Jahren war, bin ich heute nicht*”. (T3: 548 ss.) Referindo-se muito provavelmente ao surto criativo do final de 1912, o diarista tenta corrigir a negligência constatada, anotando na sequência a primeira parte do que mais tarde viria a ser *Erinnerungen an die Kaldabahn* [*Recordações da estrada de ferro de Kalda*] (intitulada apenas na entrada de 31.dez.1914) e que será finalizada nos conhecidos *Konvolut* [papéis avulsos]. (Cf. D 422-427)

“Tornou-se urgente manter outra vez um diário.” (D 341; 2.mai.1913) | “*Es ist sehr notwendig geworden wieder ein Tagebuch zu führen.*” (T3: 557) Após uma pausa de 2 meses, Kafka retoma a prática e dá início ao caderno de número 8, que será mantido por quase um ano (mai.1913 a fev.1914). A razão da urgência apontada na entrada inaugural do diário é esclarecida por ele mesmo: sua cabeça incerta, Felice, o escritório, a debilidade física que o

impedia de escrever e uma necessidade interior. No período em que este caderno foi mantido, a prática do diarista parece conduzida por uma questão registrada em 30.ago.1913: “Onde encontrarei salvação?” (D 357) | “*Wo finde ich Rettung?*” (T3: 581) Essa resposta ele encontra na escrita: mais de 30 fragmentos encontram-se espalhados nesse diário, e muitas das entradas gravitam entorno do ato de escrever e da sua vocação literária. Comparando-se a Kierkegaard, (Cf. D 355; 21.ago.1913) ele vê na literatura o seu único destino possível e, dentre suas leituras, ainda autobiografias, Goethe, além de um interesse especial por Dostoiévski e Napoleão. Em meio à dedicação à escrita e à leitura, a sua vida social refletida no diário resume-se a poucas idas ao teatro, ao cinema e a algumas conferências, e poucos amigos são mencionados. Os contatos físicos e presenciais parecem ceder lugar paulatinamente a relações epistolares, tornando a menção a elas cada vez mais recorrente. Nessa conjuntura, aguça nele o interesse pelo ascetismo, refletido, por exemplo, na sua repulsa ao sexo e em seus hábitos vegetarianos.

Os anos de 1913 e 1914 são particularmente importantes para balanços. Sobre o casamento, ele enumera pontos a favor e contra, sendo o saldo negativo; (Cf. D 349 ss.; 21.jul.1913 e D 390; 10.fev.1914) sentindo-se enfermo, elabora também uma lista com aquilo que acomete sua saúde física e psíquica. (Cf. 344; 4.mai.1913) Da balancete contábil conclui pela necessidade de solidão para cumprir seu destino literário e inclusive colocar à prova textos já concluídos. Ao receber os exemplares da publicação de *Der Heizer* enviados pela Editora Kurt Wolff, lê em voz alta a narrativa diante dos pais e, meses mais tarde, relê *Die Verwandlung* [A metamorfose] escrito no ano anterior e o avalia negativamente.⁷⁴ (Cf. D 344; 24.mai.1913 e D 360; 20.out.1913) Paulatinamente, o diário assume um tom cada vez mais introspectivo, refletido em entradas que abordam os temas da loucura, da morte, da humanidade, da guerra, além de muitos relatos de sonhos. Junto dessa introspecção, o estado de negatividade do diarista intensifica-se, impregnando todo este diário, com menções frequentes à doença, ao cansaço, à angústia, a dúvidas sobre o casamento, à aversão ao emprego, a pensamentos suicidas – as dúvidas recaem inclusive sobre a manutenção de um diário. (Cf. D 360; 20.out.1913) Essas dúvidas e essa negatividade somadas ao que o diarista entendia como o seu destino literário recrudesce seu movimento de evasão testemunhado pelo menos desde o 5º caderno.⁷⁵ A última entrada do 8º diário faz parte da dinâmica contábil do período e reflete uma fase de

⁷⁴ Em jan.1914, Kafka revisava de *Die Verwandlung* para uma possível publicação na Kurt Wolff. (Cf. D 385; 23.jan.1914) A primeira impressão dessa narrativa data apenas de out.1915 em *Die weissen Blätter*. (Cf. T2: 158)

⁷⁵ “Ele [Max] torna-se para mim cada vez mais estranho, como já muitas vezes aconteceu, mas agora também eu me torno um estranho para ele.” (D 367; 24.nov.1913) | “*Er wird immer fremder, mir war er es schon oft, nun werde ich es auch ihm.*” (T3: 597) Ou: “as dores e as alegrias dos meus parentes aborrecem-me até ao fundo da alma.” (D 349; 21.jul.1913) | “*Leiden und Freuden meiner Verwandten langweilen mich in die Seele hinein.*” (T3: 569)

completa paralisia criativa: durante a sua manutenção não houve a concepção de nenhum texto literário – apesar de seus esforços e dos fragmentos inconclusos em meio às entradas.

Análogo aos 1º e 2º cadernos, o 9º também se inicia sem datação. Nas três primeiras notas não-datadas, (a data aparece a partir da quarta) o diarista realiza experimentos literários e, mesmo após o apontamento cronológico, continua a fazê-los, de modo que a presença de fragmentos ficcionais – a grande maioria em primeira pessoa – é uma marca de todo este diário. Mantido entre jun.-jul.1914, é provável que essa profusão de exercícios literários seja consequência da conturbada fase que culminou no fim do noivado com Felice.⁷⁶ Nesse contexto e no mesmo tom negativo, ele segue na busca pela “salvação” [*Rettung*] mencionada quase um ano antes, e é na escrita que ele encontra, mais uma vez, saída: “Se não me salvar trabalhando, estou perdido.” (D 409; 28.jul.1914) | “*Wenn ich mich nicht in einer Arbeit rette, bin ich verloren.*” (T3: 663) Conjugadas, escrita e literatura convertem-se em alternativa de proteção, permitindo a ele escapar do mundo externo e confortar-se nas suas histórias. É pouco depois de relatar o episódio do rompimento do noivado, chamado por ele de “O tribunal no hotel” [*Der Gerichtshof im Hotel*], que nasce o que viria a ser o protagonista de *Der Prozess*, Josef K. (Cf. D 411; 29.jul.1914) Mais da metade das folhas faltam neste caderno, parte das quais foi usada inclusive para a redação do romance, (Cf. T1: 43) e é provável que as demais tenham tido destino semelhante, pois foi de grande produtividade o período subsequente ao qual o 9º caderno foi mantido: *Der Prozess*, *Erinnerungen an die Kaldabahn*, *In der Strafkolonie*, *Vor dem Gesetz* e *Der Dorfschullehrer (Der Riesenmaulwurf)* originam-se entre ago.-dez.1914. É desenvolvendo histórias entorno de temas como calúnia e acusação que este diário é encerrado tal como se iniciou, ou seja, com um fragmento ficcional.

Os *Konvolut I e II* [papéis avulsos] totalizam 9 folhas nas quais Kafka tomou notas entre ago.-nov.1914 e que consistem quase exclusivamente em reflexões sobre sua literatura, seus processos criativos, seus avanços e bloqueios junto à escrita, mas, ainda que parcos, há nesses papéis apontamentos sobre ele próprio: estado de saúde, sensações corpóreas, pensamentos, sentimentos, Felice. Para dedicar-se ao trabalho literário, traça planos e estratégias. É reconhecendo a distração que as cartas causam que rompe, por exemplo, contato com Grete Bloch e Felice até jan.1915, concentrando-se em *Der Prozess*, *Der Verschollene*, *Erinnerungen an die Kaldabahn* e *In der Strafkolonie*. (Cf. D 418; 13.set.1914)⁷⁷ De um modo geral, essas folhas avulsas refletem a avaliação artística do trabalho já realizado e o a realizar.

⁷⁶ Kafka vai para Berlim em 11.jul.1914, onde o noivado (1º) foi desfeito no dia seguinte. (Cf. Stach 2017c: 284)

⁷⁷ Grete Bloch foi amiga de Felice e com quem Kafka manteve uma extensa troca de correspondência.

1.2.2.1.4. Os décimo, décimo primeiro e décimo segundo cadernos

O lapso que cobre o 10º caderno reflete uma fase hipocondríaca na qual o diarista registra, com grande frequência, dores de cabeça, cardíacas, nos joelhos, insônias, intolerância a ruídos. É um período em que o mundo externo – corpo e a interação deste corpo com o mundo – colabora ainda mais para o seu processo de alheamento. “Afetivamente afastado” [*gefühlsmäßig abgetrennt*] das pessoas próximas tal qual “do resto do mundo” [*von der ganzen Welt*], ele cria metáforas visuais sobre o seu isolamento, o qual ele, após reler os seus diários, admite ser uma “construção” [*Konstruktion*] antiga: (Cf. D 435; 5.dez.1914)

A evolução foi simples. Quando ainda vivia satisfeito, queria viver insatisfeito e lancei-me à insatisfação com todos os meios que os tempos e a tradição me ofereciam, momento em que desejei poder voltar atrás. Vivía, assim, sempre insatisfeito, mesmo com a minha satisfação. É notável como a comédia, quando se é metódico, se pode tornar realidade. [...] Se é possível forçar assim a infelicidade, deveria ser possível forçar a existência de qualquer coisa. (D 553 ss.; 24.jan.1922)

Die Entwicklung war einfach. Als ich noch zufrieden war, wollte ich unzufrieden sein und stieß mich mit allen Mitteln der Zeit und der Tradition, die mir zugänglich waren, in die Unzufriedenheit, nun wollte ich zurückkehren können. Ich war also immer unzufrieden, auch mit meiner Zufriedenheit. Merkwürdig, daß aus Komödie bei genügender Systematik Wirklichkeit werden kann. [...] Wenn es möglich ist auf diese Weise das Unglück herbeizuzwingen, sollte alles herbeizwingbar sein. (T3: 889)

Em meio a esse processo introspectivo, não apenas Felice, as leituras em voz alta e as considerações acerca do judaísmo voltam a ter lugar de destaque como também os assuntos relacionados à guerra. “Incapaz de viver, incapaz de falar com as pessoas” (D 453; 27.abr.1915) | “*Unfähig mit Menschen zu leben, zu reden*” (T3: 734), é, mais uma vez, do seu canapé [*Kanapee*] que ele se volta a projetos literários. A fim de avançar em suas histórias, não apenas estipula rotinas escriturárias – com aferição contábil da sua produtividade –, como chega a alugar um novo apartamento, tendo como modelo ideal de escrita o texto que promoveu o seu nascimento como escritor em set.1912. (Cf. D 439; 19.dez.1914)

Três meses sem manter um diário (última entrada datava de 27.mai.1915) e três meses sem produzir literatura (último trabalho havia sido o fragmento de *Monderry* em mai.1915), inaugura o seu penúltimo caderno *in-quarto* – o 11º: “um novo diário. Não é agora tão necessário como já foi” (D 465; 13.set.1915) | “*neues Tagebuch. Es ist nicht so notwendig wie sonst*”. (T3: 751) Esse comentário inaugural sucede um período de intensa criatividade, (ago.1914 a mai.1915) no qual trabalhou em cerca de uma dezena de textos ficcionais. Mantido por quase de dois anos, (set.1915 a ago.1917) o diário é usado de modo bastante intermitente e nele chamam atenção as reflexões que resultam da leitura que fez da bíblia durante a sua

permanência em Marienbad acompanhadas de ponderações sobre o judaísmo. (Cf. Br2: 138; a Brod, 9.jul.1916) Além da bíblia, lê Shakespeare, seus próprios diários e Napoleão, cujas técnicas de guerra analisa, transcrevendo inúmeros trechos dos livros que lê. Um tom ainda mais reflexivo evidencia-se, e o diarista trava diversos autodiálogos, oscilando entre a primeira e a segunda pessoas gramaticais, quando dirige a si mesmo muitas perguntas, sem que uma resposta seja dada. (Cf. D 489; 4.jul.1916; D 490; 6.jul.1916; D 496; 27.ago.1916) A postura hipocondríaca permanece – incluindo uma hipersensibilidade a ruídos –, e a possibilidade de reatar o noivado com Felice traz à tona temas como mulheres, a vida a dois e as dúvidas, estas talvez as responsáveis pela sua intensa vontade declarada de aderir às frentes de combate na I Guerra. Muitos são os fragmentos ficcionais anotados também neste caderno, incluindo *Der Jäger Gracchus* e *In der Strafkolonie*, que ocupam diversas entradas, além de muitos dos registros serem dúbios quanto a tratar-se de ficção ou relato factual. Registradas várias narrativas, finaliza o diário em tom desesperançado: “É sempre o mesmo, sempre o mesmo” (D 512; 10.ago.1917) | “*Es ist immer wieder der Gleiche, immer wieder der Gleiche*”. (T3: 828)

“Tens a possibilidade, na medida em que essa possibilidade existe, de começar. Não a desperdices.” (D 515; 15.set.1917) | “*Du hast soweit diese Möglichkeit überhaupt besteht, die Möglichkeit einen Anfang zu machen. Verschwende sie nicht.*” (T3: 831) Iniciado com uma advertência a si mesmo, o 12º e último diário é aberto durante a estadia do diarista em Zürau após o diagnóstico da doença e foi o de mais longa duração, englobando quase 6 anos (set.1917 a jun.1923) durante os quais a escrita não foi regular, sendo entremeada por longos intervalos de inatividade.⁷⁸ A tuberculose é o que desencadeia na entrada inaugural uma esperança-mitigada, determinado uma inflexão bastante significativa no teor das notas a partir dessa época. O tom reflexivo domina todo este último caderno, cujos temas são tão variados quanto o tempo pelo qual foi mantido. Junto a essa reflexividade um olhar retrospectivo é agregado, refletido nos balanços que o diarista faz sobre o conjunto de sua vida. (Cf. D 520; 25.set.1917) Apenas 2 meses após a abertura, o diário é deixado de lado por um ano e meio, ínterim no qual ocasionalmente fez anotações nos *Oktavhefte* – ao menos até fev.1918 –, e o diário só foi retomado em jun.1919, motivado, segundo Binder, (1976: 86) pelo novo relacionamento com sua segunda “noiva”, Julie Wohryzek.⁷⁹ De acordo com o próprio diarista, a razão para um novo diário seria a mera leitura dos últimos registros: “novo diário, na verdade apenas porque li o antigo. Agora, quinze para meia-noite, já não é possível discernir algumas razões e intenções.”

⁷⁸ Dos quase 6 anos, os meses de dedicação a este caderno somam praticamente 2 anos, (26 meses) fazendo dele o que apresenta os maiores lapsos documentais.

⁷⁹ Kafka conhece Julie no inverno de 1918/1919 em Schelesen, cidade onde redigiu a famosa carta ao pai.

(D 524; 27.jun.1919) | “*neues Tagebuch, eigentlich nur weil ich im alten gelesen habe. Einige Gründe und Absichten, jetzt, ¾ 12, nicht mehr festzustellen.*” (T3: 845) Após poucos registros, recorre a uma nova estratégia: por cerca de 2 meses, (6.jan.1920 a 29.fev.1920) o pronome “eu” desaparece e, em seu lugar, assume o “ele”. Essas notas reflexivas e cifradas ficaram conhecidas como *Er-Reihe* [série-Ele] e antecedem uma nova e longa pausa, durante a qual Kafka não toma nota por quase 2 anos.⁸⁰

É precisamente a entrega de todos os 12 diários à Milena no início de out.1921 que provoca tanto a retomada da prática quanto a do pronome “eu” invés do “ele”. A partir desse episódio, ele vai perguntar a si mesmo que tipo de diário seria possível manter após entregar-se ao olhar alheio: “Serei ainda capaz de manter uma espécie de diário? Em todo caso, será diferente”. (D 546; 15.out.1921) | “*Ob ich noch fähig bin eine Art Tagebuch zu führen? Es wird jedenfalls anders sein.*” (T3: 863) Aqui temos o único rompimento com a destinação exclusiva do diário, quando ele então reconhece que a consequência disso seria a manutenção de uma prática diferente. Para Rother, (2007: 192) a partir daqui os diários passariam a assumir uma “autoestilização e uma configuração literária” – o que ela também não deixa de atribuir a todos os demais diários. De fato, este é o diário mais reflexivo, o que leva Binder (1979: 546 ss.) a compará-lo, em termos de forma e conteúdo, aos cadernos *in-oitavo*, pois nele o diarista também gravita entorno de reflexões morais, vícios, virtudes, culpa, medo do futuro e da morte, e o tema da loucura assume maior protagonismo.

A piora contínua de seu estado de saúde aproxima-o de assuntos espirituais, e agora Deus, que praticamente não têm lugar nesses cadernos, integra suas reflexões através de um “Deus da dor” [*Gott des Schmerzes*] e um “Deus da asfixia” [*Gott des Erstickens*]. (Cf. D 560; 1º.fev.1922) Na tentativa de gerir o desespero com sua situação, ele continua encenando autodiálogos e, nos últimos anos, tornam-se mais frequentes as citações bíblicas. Segundo Stach, (2017b: 464) os registros não mais visariam a um “alívio de curto prazo” [*kurzfristig Entlastung*], sendo substituído por uma espécie de “revisão autobiográfica” [*autobiographische Revision*]. Outra característica que marca este último diário é uma maior economicidade nas notas, especialmente em 1922, quando as sentenças são significativamente reduzidas: “Esperanças?” (D 565; 19.fev.1922); “Nas velas. Um pensamento” (D 565; 22.fev.1922); “37,4°C” (D 568; 17.mar.1922); ou apenas “Triste”. (D 574; 17.mai.1922) Vida e literatura tendem a fundir-se com maior intensidade ainda e é também neste caderno que a materialização do seu afastamento da sociedade e do mundo se consagra, quando então o diarista insiste em

⁸⁰ Neste ínterim, (29.fev.1920 a 15.out.1921) ele aparentemente não manteve nenhum diário. (Cf. T2: 109)

sua extraterritorialidade, ao sugerir não ser da espécie humana. (Cf. D 541; 29.out.1921 e D 542; 30.out.1921) No período de quase 6 anos em que foi mantido, é possível identificar um único fragmento ficcional, o que atesta a inflexão provocada pelo diagnóstico da doença e, conseqüentemente, o caráter distinto que este caderno assume especialmente quando comparado com os anteriores. De jun.1922 até a última entrada, a atividade é muito esporádica com apenas 5 entradas, o que é justificado pela evolução progressiva da doença. A última entrada data de 12.jun.1923 e não há nenhuma evidência de que Kafka tenha mantido um diário depois disso.⁸¹ Não fossem as poucas cartas e os esforços empreendidos pelos seus biógrafos, o ano que transcorre até a sua morte (3.jun.1924) nos seria, de fato, inacessível, já que os diários não mais podem preencher essa lacuna.

1.2.3. Diário a-histórico?

“A Alemanha declarou guerra à Rússia. – À tarde, natação” (D 332; 2.ago.1914) | “*Deutschland hat Rußland den Krieg erklärt. – Nachmittag Schwimmschule*”. (T3: 543) Esta é talvez a entrada mais comentada dos diários e que gera controvérsias sobre uma suposta “alienação” de Kafka em relação a sua historicidade. Essa é, por exemplo, a opinião de Unseld, (1983: 115) e Gräser, (1955: 68) quando este afirma: “A autocompreensão de Kafka não se orienta por meio de eventos empíricos. Logo, a natureza, correntes políticas, econômicas ou sociais desempenham na sua obra nenhum ou apenas um secundário papel.” Supor uma indiferença baseado em parca ou na não-documentação de eventos contemporâneos ao diarista não encontra amparo nem nos diários nem nas cartas e tampouco nos documentos conservados junto ao Instituto onde trabalhava.⁸² Por isso mesmo, opiniões desse tipo devem ser relativizadas, estando essa suposição entre os tantos equívocos que permeiam sua pessoa e obra.

De fato, alguns episódios históricos – como o colapso do Império Austro-Húngaro ou a autonomia da Tchecoslováquia em 1918 – são omitidos, o que não equivale a dizer que ele se manteve à margem de eventos contemporâneos a ele. Ainda que não seja nem central nem predominante, não se pode deixar de notar que ele registra muitos dos movimentos em voga à época, como o sionismo, a psicanálise, a naturopatia, a antroposofia. Em relação à guerra, Kafka realmente não é explícito no levantamento de bandeiras nem declara adesão a uma das partes

⁸¹ Não há evidências conclusivas acerca da existência de diários após esta entrada, mas Dora Diamant, (1995: 184) sua última companheira e com quem Kafka viveu em Berlim, alega a existência de um diário mantido nos meses que antecederam a sua morte e que teria sido apreendido – juntamente com as cartas – pela Gestapo.

⁸² Admitido como oficial assistente na Agência de Seguros para Acidentes de Trabalho do Reino da Boêmia [*Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt für das Königreich Böhmen*] aos 25 anos, no dia 10.jul.1908, ele atuará neste instituto profissionalmente durante toda a vida até sua aposentadoria em 1º.jul.1922. (Cf. Stach 2015: 551 e *ibid.* 2017b: 491)

envolvidas, como o fez, por exemplo, Thomas Mann, porém, independentemente de sua posição diante desse evento, é um erro afirmar que a guerra não tenha afetado a sua existência.⁸³

Com os cunhados e muitos dos amigos sendo recrutados, muitas foram as suas tentativas para alistar-se e juntar-se às frentes de combate. Tornar-se soldado seria para ele uma felicidade, (Cf. BrF 718; prov. 3.mai.1915) e esse desejo é registrado também nos diários, quando cogita inclusive pedir demissão junto ao Instituto. (Cf. D 485; 11.mai.1916 e D 497; 27.ago.1916) Não obstante a sua esperança em ser recrutado, ele foi continuamente dispensado do serviço militar, fosse por interferência do Instituto, fosse pelo seu estado de saúde, restando a ele ficar em Praga e atuar como “recrutado para serviço sem armas” [*Rekrutierter zum Dienst ohne Waffen*]. (Cf. T2: 136 e 194) Impedido de assumir a linha de frente, a sua contribuição será feita no próprio Instituto, onde, a partir de 1916, prestará horas extras para resolver problemas de soldados assegurados, que incluía desde danos físicos até pensões a que teriam direito. Ainda no cumprimento de suas funções, redigiu textos exortando a população a assistir os soldados que regressavam do fronte e angariou doações em dinheiro;⁸⁴ para gerenciar esses fundos foi criada uma associação, que contou com sua ativa atuação, e esse seu engajamento pessoal resultou inclusive na sua indicação pelo Instituto para uma condecoração no fim da I Guerra como agradecimento por suas contribuições. (Cf. Stach 2017b: 75, 86 e 95 ss.) Retomando a célebre frase acerca da guerra, Alt (2005: 384) ainda chama a atenção para o uso do “hífen”, que separaria duas esferas da realidade: pública e privada. A diferenciação entre essas instâncias, por si só, indicaria a seriedade com que o tema pode ter sido mencionado.

Kafka, portanto, envolveu-se diretamente com a situação bélica e defender o desinteresse do autor neste campo não se sustenta, ainda que ele não tenha entendido o diário como o local apropriado para atuar. Gräser (1955: 69 e 122) exagera ao creditar o suposto autismo-histórico de Kafka ao seu interesse excessivo por si mesmo, pelo seu “puro-ser”, “puro-eu”, mas tem razão ao dizer que um “autor [de diário] só incorpora o mundo exterior como historicidade quando ele é necessário para compreender a si mesmo.” É bastante natural que a inclusão do tempo-histórico só ocorra quando há com ele conflito ou crise, e um parco ou nulo peso de aspectos históricos não deve significar necessariamente desprezo pelos temas. No caso de Kafka, a mera menção ao evento já é, em si, postura de não-indiferença.

Se, por um lado, Kafka envolveu-se diretamente com a pauta da guerra, por outro, é inegável que ele parte dessa configuração e promove um recorte entorno de si mesmo: “eu luto

⁸³ A sentença com a qual abrimos esta seção sequer é a única alusão à I Guerra. (Cf. também D 331; 31.jul.1914; D 334; 6.ago.1914; D 444; 19.jan.1915)

⁸⁴ Dois destes textos podem ser consultados em Stach: 2017b: 82 e 85 ss.

apenas contra mim mesmo” | “*ich kämpfe nur gegen mich selbst*”. (BrF 632; 4.abr.1915) Ainda que seja necessário não superestimar declarações desse tipo, uma vez que trazem consigo um propósito de causar efeito naquele que recebe a mensagem, esse recuo para dentro de si tem respaldo em muitas de suas notas e vai ganhando uma forma cada vez mais bem definida no decorrer da prática. Dividido entre dois mundos, o externo e o interno, o diarista amplifica o último, que é no qual ele aparentemente tem maior capacidade de ingerência. Diagnosticado com tuberculose, volta a mencionar a dimensão histórica de sua própria existência, projetando os feitos napoleônicos na luta existencial incluída na sua “história mundial privada” [*meiner privaten Weltgeschichte*]. (Cf. BrOF 40; à Ottla, 29.ago.1917)

Paulatinamente e de forma não excludente, a história do diarista de fato entrincheira-se entorno do seu mundo interior, em um notável refúgio em si mesmo: “Três dias de cama. Pequeno grupo reunido diante da cama. Retirada. Fuga. Derrota total. *Sempre a História Mundial trancada em quartos*” (D 566; 5.mar.1922) | “*Drei Tage im Bett. Kleine Gesellschaft vor dem Bett. Umschwung. Flucht. Vollständige Niederlage. Immer die in Zimmern eingesperrte Weltgeschichte*”, (T3: 909; destaques nossos) restringindo a batalha no âmbito privado. Esta nota é uma ponderação feita já nas últimas páginas do último caderno, portanto, em uma época em que o afastamento do mundo externo já estava bastante avançado, refletindo claramente o movimento de reclusão que o diarista percorreu nos últimos anos. Indícios dessa tendência são antigos e sugerem uma luta interna da qual o diarista seria participante: “Quero escrever com um tremor na testa. Estou sentado no meu quarto, o quartel-general do ruído da casa inteira.” (D 139; 5.nov.1911) | “*Ich will schreiben mit einem ständigen Zittern auf der Stirn. Ich sitze in meinem Zimmer im Hauptquartier des Lärms der ganzen Wohnung.*” (T3: 225) Sendo o diário o lugar adequado para perscrutar sua existência, o foco assenta-se na sondagem de si, do que se deduz ser razoável que faltem elementos externos a isso, o que não significa, reiteramos, nem rejeição da história contemporânea nem indiferença frente ao ambiente.⁸⁵

1.2.4. O judaísmo nos diários

O judaísmo não é tema dos diários até o ano de 1911, e uma primeira menção a “questões judaicas” [*Judenfragen*] é impulsionada por uma resenha crítica que Kafka escrevia

⁸⁵ Sobre a relação de Kafka e a história, sugerimos: Stach (2017a: 250-256; e 507-535) assim como Faria (2011) que, em sua tese, alerta para a necessidade de não apagar a dimensão histórica da obra literária de Kafka, com ênfase nas matrizes histórico-políticas. Ademais, ainda que não compartilhemos integralmente da sua opinião, Löwy (2005: 12) também avalia os aspectos históricos que envolvem sua vida e obra, colocando em evidência o que ele chama junto ao autor de “a dimensão formidavelmente crítica e subversiva [...] tantas vezes ocultada”.

para o romance de Brod, *Jüdinnen* [*Mulheres judias*]. (Cf. D 100; 26.mar.1911) É, porém, só a partir de outubro deste ano que a temática se torna recorrente e muito em razão do já mencionado envolvimento com a trupe de teatro iídiche, que parece a responsável por lembrá-lo de seu próprio judaísmo. (Cf. D 34; 1.out.1911) Descrevendo a sua experiência como espectador de uma das peças, registra, de forma mais explícita, a sua “identidade” judaica: “Algumas canções, [...] a visão desta mulher em cima do palco, que, por ser judia, nos atrai para si, pois também *nós*, o público, *somos judeus*” (D 41; 5.out.1911) | “*Bei manchen Liedern, [...] manchem Anblick dieser Frau, die auf dem Podium, weil sie Jüdin ist uns Zuhörer weil wir Juden sind an sich zieht*”. (T3: 59; destaques nossos) Passada a fase de envolvimento com esses atores, o judaísmo passa então a ser mencionado muito esporadicamente e, em algumas ocasiões, mesmo a “identidade” declarada na entrada de 5.out.1911 é questionada: “O que tenho eu em comum com os judeus?” (D 383; 8.jan.1914) | “*Was habe ich mit Juden gemeinsam?*” (T3: 622) Outro aspecto curioso é a consulta que teve com o famoso fundador da antroposofia, Dr. Rudolf Steiner: mesmo tão envolvido com o tema em 1911, dentre as identidades que potencialmente o impediriam de uma possível adesão à teosofia – funcionário público e escritor – não está o judaísmo, que sequer é mencionado. (Cf. D 25 ss.; 28.mar.1911) O interesse pelo assunto volta todavia a ter força nos anos que antecederam a sua morte, e isso pode ser atestado tanto nos diários quanto nas cartas. Não obstante, concordamos com Stach (2017b: 524) quando ele diz que, diferentemente de Brod, escrever literatura para Kafka era irreconciliável com quaisquer propagandismos, razão pela qual o termo “judeu” nunca aparece em seu trabalho literário.

Há, evidentemente, tantas evidências que permitem – e até constroem – uma leitura da sua vida e obra intimamente enviesada pelo viés do judaísmo. Para além da origem judaica, ele chegou a planejar em 1912 uma viagem à Palestina; mais tarde, dedicou-se ao estudo do hebraico, (Stach 2017b: 257 ss.) mas é preciso lembrar que o judaísmo praticado mesmo pela família não era de cunho ortodoxo; nem todos os rituais judaicos eram respeitados, o sábado não era guardado e não comiam comida kosher, por exemplo. (Cf. Stach 2015: 167 ss.) Ele próprio vai afirmar não ter sido criado pela “mão do cristianismo” [*Hand des Christentums*] como Kierkegaard nem estar vinculado ao “manto da oração judaica” [*jüdischen Gebetmantels*] como os sionistas (H 121) e é assim que a relação com o seu judaísmo permanece sempre dúbia, definido por ele mesmo como um judaísmo “não sionista” [*nichtzionistisch*] e “não crente” [*nichtgläubig*]. (Cf. BrF 663; à Bloch, 11.jun.1914) Na Sinagoga, entedia-se; (CP 46 e BrF 792; 16.set.1916) em um congresso sionista, sente-se completamente estranho. (Br2: 120; a Brod, 16.set.1913) É, porém, sustentado principalmente pelo conteúdo dos aforismos de 1917 que

Brod vai definir o amigo como um “autor judeu”, refletido, por exemplo, no paralelo que faz entre a história judia e o enredo de *Das Schloss* [*O castelo*]. Referindo-se ao protagonista K., ele vai dizer: “É o sentimento especial do judeu que quer se enraizar em um ambiente estranho, que anseia com todas as forças da sua alma aproximar-se dos estranhos, tornar-se completamente como eles – e que não consegue esta fusão.” (Brod 1963: 197) Em direção semelhante foram Walter Benjamin e Gershom Scholem, cuja troca de correspondências revela a discussão de ambos acerca da relação de Kafka e a tradição judaica.⁸⁶ (Stach 2017b: 255 ss.) Enquanto uns optam pela vinculação absoluta, outros são mais relutantes. Seu próprio amigo Felix Weltsch (*apud* Robert 1960: 268) teria dito:

Ele não era um pensador no sentido sistemático, mas muito menos de natureza religiosa no sentido positivo; ele era tudo isso como poeta; “escrever” era sua paixão, a criação literária continha apenas a sua única possibilidade de felicidade. O problema religioso encontrava expressão para ele somente de forma poética.

Rother, (2007: 181) estudiosa de seus diários, vê na sua ligação com o judaísmo um interesse primordialmente pelos elementos místicos vinculados à tradição. Mais razão nos parece ter Schramm, (2002: 221 ss.) ao assinalar que mesmo a sua preocupação com o misticismo judaico e com questões filosóficas estariam sempre relacionadas a sua tentativa de ancorar filosófica e metafisicamente a sua existência individual junto a questões de liberdade e predestinação a que uma vida se sujeitaria, ou melhor, uma espécie de “solução intelectual” para o que ele via como problemático na sua vida. Não obstante o “ser judeu” integre indubitavelmente parte da sua identidade, da leitura dos 12 diários infere-se que ele nem é cristão nem judeu praticante e ainda que o judaísmo em Kafka possa servir de iluminação para algumas questões em sua prática, não é interesse desta tese adentrar nas suas nuances junto ao diarista, em especial por ser sabido que o *seu* judaísmo gera controvérsia entre os seus leitores e pesquisadores e que muito a respeito já foi discutido.⁸⁷

1.2.5. Cadernos *in-quarto* e funções

20 de setembro de 1864

Por que razão continuar este diário? Porque eu sou sozinho. É o meu diálogo, minha sociedade, meu companheiro, meu confidente. É também o meu

⁸⁶ Além deles, muitos são os críticos a quem interessam a sua relação com a tradição judaica; é o caso, por exemplo, de Maurice Blanchot, Martin Buber, Heinz Politzer.

⁸⁷ Por ser bastante controverso e não fundamental para o nosso argumento, optamos por abordar esse tema apenas brevemente e na medida do que nos fosse exigido. A quem o tema do judaísmo em Kafka interesse, pode consultar textos como o de Giuliano Baioni, *Kafka: Literatur und Judentum*; ou o de Marthe Robert, *Einsam wie Franz Kafka* (1985: 173-185); ou ainda o de Gerhard Lauer, constante do *Kafka-Handbuch* editado por Auerochs e Engel, *Judentum/Zionismus*, pp. 50-58.

consolo, minha memória, meu bode expiatório, meu eco, o reservatório das minhas experiências íntimas, meu itinerário psicológico, minha proteção contra a atrofia do pensamento, meu pretexto para viver. (Amiel 1987: 74 ss.)

Já falamos que muitas são as funções que a escrita diária e personalíssima pode desempenhar e que é preciso aproximar-se de cada diarista para tentar apreender quais as que se sobressaem. “Eu também acredito na utilidade de semelhantes notas especialmente para o escritor que eu pretendo me tornar”, (21.set.1898; *apud* Lejeune; Bogaert 2003: 81) registra o poeta francês Jehan-Rictus (1867-1933) na entrada inaugural do seu diário, cujos diários são ainda mais volumosos que os de Amiel.⁸⁸ Nesta entrada, o poeta dá à sua nova prática uma função muito clara: tornar-se o escritor que pretende. Junto a Kafka, um primeiro obstáculo na identificação dessas possíveis funções reside no fato de os seus registros não serem de fácil apreensão. Dotado de uma maneira não comum de pensar, ele teria registrado, segundo Hocke (1978: 397), por meio de um “eu-metafísico”, sua sensibilidade existencial, dia após dia, na tentativa de tornar visível uma “subjetividade opaca”, expressando, portanto, um “conceito artístico tanto filosófico-existencial quanto literário”. Essa “parafilosofia diarística” partiria de um “ponto zero da existência”, de onde adviria um novo apogeu da experiência existencial. Uma segunda dificuldade advém do volume das notas e do lapso temporal durante o qual a prática foi exercida, do que decorre que seja natural que esses cadernos tenham desempenhado muitas e distintas funções que, em nível de importância, poderiam ser classificadas como primárias e secundárias. No curso de mais de uma década, não apenas as funções variam como o comprometimento com a prática se altera significativamente: do total de 14 anos, os 10 primeiros cadernos cobrem o período de 1909 até 1915; os 2 últimos diários, por sua vez, um lapso bem maior: final de 1915 a 1923. Proporcionalmente, temos uma relação de 10 cadernos para 7 anos; (10:7) e 2 para 9 (2:9) e, como veremos mais adiante, essa desproporcionalidade se relaciona especialmente com as funções que a atividade cumpre junto do diarista.

Da leitura do conjunto de diários e apesar dos embaraços semânticos e das variações temporais, é possível concluir que Kafka recorreu a eles para diversos fins: possibilidade de libertar-se; encenação de embate interno; espaço para autorreflexão; compreensão da sua existência; constituição de uma identidade e, especialmente, o reconhecimento dessa identidade neles formatada, sendo essas duas últimas as que atravessam, de alguma maneira, toda a prática. Diferentemente de Rictus e Amiel, porém, nosso diarista não é explícito quanto às funções que permearam a sua prática, exigindo, para tanto, uma cuidadosa leitura de cada diário. É por volta

⁸⁸ Rictus manteve seus diários ao longo de 35 anos, deixando 153 cadernos com um total de 34 862 páginas, (Cf. Lejeune; Bogaert 2003: 81) contrastando com as cerca de 17 000 páginas deixadas pelo diarista suíço.

de seu vigésimo sexto aniversário que ele inaugura o primeiro dos 12 cadernos que hoje compõem os seus diários, cabendo-nos então perguntar o porquê da decisão de manter agora um diário.

1.2.5.1. Diário e apreensão de si mesmo

“O que és tu?”, (D 489) | “*Was bist Du?*” (T3: 791) pergunta a si mesmo o diarista em jul.1916. É ressoando o preceito agostiniano que o “conhecer a si mesmo completamente” [*Vollständiges Erkennen seiner selbst*] se manifesta como uma das funções mais importantes assumidas pela prática de Kafka. (D 256; 8{6}.abr.1912) “Quem sou eu, afinal?”, (D 362; 26.out.1913) | “*Wer bin ich denn?*” (T3: 589) é, assim, a questão-condutora essencial de todos os cadernos, que têm como princípio a autoinvestigação, e a escrita – nos diários ou fora deles – é o instrumento epistemológico eleito para lhe revelar uma verdade *subjética*, um conhecimento acerca de si próprio que “só deve”, segundo ele, “ser definitivamente fixado pela escrita quando tal possa acontecer com perfeita minúcia” (D 90; 12.jan.1911) | “*denn endgültig durch Aufschreiben fixiert, dürfte eine Selbsterkenntnis nur dann werden, wenn dies in größter Vollständigkeit [...] geschehen könnte.*” (T3: 143) Toda escrita consiste em um desdobramento da constante pesquisa acerca de si mesmo e do mundo que o cerca. Se, por um lado, a escrita íntima no diário contribui significativamente para esse processo de descortinamento de si, por outro, é a escrita ficcional a agregar uma dimensão libertadora – do que falaremos mais adiante.

O diário foi, sem dúvida, uma importante instância onde lhe foi assegurada a organização da sua existência e pôde envolver-se efetivamente com ela, criando estratégias na apreensão do seu “eu”: “Eu vou tentar gradualmente reunir tudo o que em mim é indubitável, mais tarde o que é verossímil, depois o que é possível e assim por diante.” (D 149; 11.nov.1911) | “*Ich werde versuchen, allmählich alles Zweifellose an mir zusammenzustellen, später das Glaubwürdige, dann das Möglich u.s.w.*” (T3: 243) Colabora para esse plano a frequente encenação de diálogos travados consigo mesmo, lembrando o método socrático, a fim de alcançar discernimento. Já nas primeiras entradas (10^a), o diarista recorre a uma nova pessoa gramatical (*Du*) e encena um curto diálogo, dirigindo-se o seguinte questionamento:

Estás desesperado?
Sim? Estás desesperado?
Foges? Queres esconder-se? (D 13)
Bist Du verzweifelt?
Ja? du bist verzweifelt?
Laufst [sic] weg? Willst Dich verstecken? (T3:13)

Nenhuma resposta é dada, mas, ao simular um interlocutor que interroga, permite-se atuar como um observador de si mesmo, sob duas perspectivas: o “você-interlocutor-

inquiridor” e o “eu-diarista-inquirido”; ainda que não-respondida ou irrespondível, a mera formulação de perguntas tem a prerrogativa de conduzi-lo nesse processo de elucidação necessária, pois exige dele uma organização de ideias. Esse procedimento é um válido recurso em momentos de crise e explorado ao longo de toda a prática: é recorrendo a uma pessoa diferente da perspectiva personalíssima do “eu” que um monólogo interno se converte em diálogo interno, e o diarista passa a observar-se de fora com uma certa imparcialidade através da perspectiva de uma segunda pessoa. Por meio desses solilóquios internos, observa-se também a grande versatilidade do gênero. Elementos do drama passam a figurar nessas notas íntimas, uma espécie de “discurso patético” [*pathetische Rede*] ou “discurso problemático” [*problematische Rede*], termos cunhados por Gräser (1955: 110) ao refletir sobre a tangibilidade entre o diário, a lírica, o drama e a épica. Por meio da “montagem” desse cenário, o diarista molda, por meio de palavras, as incertezas da sua existência. E é esse jogo pronominal que se mostrará particularmente útil a ele na virada de 1919 para 1920, quando a estratégia é adotada de modo ainda mais drástico:

11 XII {1919}

Quinta-feira. Frio. Com J. no Parque Rieger em silêncio. Sedução no Graben. Tudo isso é demasiado difícil. *Eu* não estou suficientemente preparado. [...]

6 I 20 Tudo o que *ele* faz *lhe* parece extraordinariamente novo. Se não tivesse esta frescura da vida, se fosse julgado pelo seu valor intrínseco, e *ele* sabe-o, seria inevitavelmente qualquer coisa saída do velho inferno pantanoso. Mas esta frescura ilude-o, deixa-o esquecer ou aceitar com ligeireza ou talvez perceber, mas de modo indolor. [...] (D 525)

11 XII {1919}

Donnerstag. Kälte. Schweigend mit J. im Riegerpark. Verführung auf dem Graben. Das alles ist zu schwer. Ich bin nicht genug vorbereitet. [...]

6 I 20 Alles was er tut, kommt ihm außerordentlich neu vor. Hätte es nicht dieses Frische des Lebens, so wäre es dem Selbstwert nach, das weiß er, unvermeidlich etwas aus dem alten Höllensumpf. Aber diese Frische täuscht ihn läßt es ihn vergessen oder leichtnehmen oder zwar durchschauen, aber schmerzlos. [...] (T3: 846 ss.; destaques nossos)

Registradas sequencialmente, cerca de 1 mês separa essas duas entradas, e a passagem do “eu” [*ich*] para “ele” [*er*] dá-se quando “tudo isso é demasiado difícil”. A partir daqui, serão quase 2 meses sem que o diarista use o pronome “eu”, estratégia que deu origem à série-Ele, à qual ele recorreu depois de muito tempo de pausa na prática.⁸⁹ Pouco antes dessa “radical”

⁸⁹ Estratégia semelhante já havia sido utilizada em carta à Felice, na qual Kafka mescla três pessoas gramaticais – “*ich*”, “*er*” e “*Du*” – para referir-se a si mesmo. (Cf. BrF 723 ss.; 9.ago.1915) Ressalta-se que a série-Ele não foi incluída na edição dos diários realizada por Brod e, anos mais tarde, foi objeto de muitas interpretações fora de seu contexto original.

transição pronominal, ele afirma: “*Eu* não estou suficientemente preparado.” | “*Ich bin nicht genug vorbereitet.*” Quatro notas depois, a ideia se repete de uma nova perspectiva: “Em nenhuma ocasião *ele* está suficientemente preparado” (D 526; 10.jan.1920) | “*Er ist bei keinem Anlaß genügend vorbereitet.*” (T3: 848; destaques nossos) Enquanto o “você” [*Du*] permite a condução reflexiva, por meio do jogo inquiridor-inquirido, o “ele” tem a vantagem de assumir o lugar daquele que já refletiu e, concomitantemente, garante um distanciamento conveniente, vantagem oferecida também pela ficção.

Quase 18 meses sem tomar notas no diário, o que rompe com o silêncio em dez.1919 são dois fatores: a possibilidade de transvestir-se em um outro – “ele”; e a ida à Schelesen em 4.nov.1919, onde redigiu a famosa carta ao pai. (Cf. Stach 2017c: 437) É precisamente nessa época que elimina o “eu” e, em seu lugar, emprega o “ele”. Tematicamente, há muitas afinidades entre essa série-Ele e os aforismos escritos três anos antes: reflexões sobre liberdade, aprisionamento, adversários, pecado, exclusão e alheamento. Dada essa afinidade de tom e conteúdo, Binder (1976: 87) sugere que ambos – aforismos e série-Ele – resultam de um sentimento exacerbado de isolamento.⁹⁰ Jurgensen (1979: 144) vai ver nesse movimento a oportunidade que o diarista encontrou para distanciar-se de si mesmo com maior segurança e, assim, expressar seu mundo interior e apreender a si nesse “processo de conhecimento”.⁹¹ É desse modo que o diário auxilia o diarista na apreensão de si mesmo, assim como a literatura, ponto que será retomado em outras ocasiões.

1.2.5.2. Diário e doença

O meu pavilhão auricular parecia fresco, rude, frio e seivoso ao toque como uma folha.

Escrevo isto, sem dúvida, por desespero com o meu corpo e com o futuro com este corpo. (D 13; 10ª entrada)

Meine Ohrmuschel fühlte sich frisch rauh kühl saftig an wie ein Blatt.

Ich schreibe das ganz bestimmt aus Verzweiflung über meinen Körper und über die Zukunft mit diesem Körper. (T3: 12)

Essa auto-observação é uma das primeiras entradas do 1º diário. Comparando um elemento físico – parte de sua orelha – a uma sensação presente na natureza – o toque de uma folha –, ele responde a uma pergunta implícita: Por que escrevo isso? Três tempos verbais são aqui articulados: uma lembrança passada, o desespero atual corpóreo e a projeção futura desse

⁹⁰ No primeiro caso, provocado pelo rompimento do noivado com Felice e, no segundo, com Julie Wohryzek.

⁹¹ Para maiores informações sobre os textos incluídos no *Er-Reihe*, sugerimos: Engel, Manfred. *Das späte Werk* (ab September 1917). Zürcher Aphorismen. In *Kafka-Handbuch*. Hrsg. von Bernd Auerochs und Manfred Engel. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2010. pp. 282-292; e Binder, Hartmut. *Kafka-Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater*. München: Winkler: 1976. pp. 417-422.

desespero. Trata-se apenas da primeira manifestação explícita do diarista sobre sua fragilidade física e psíquica e que permeia todos os diários. Kafka admite suas tendências hipocondríacas (Cf. BrF 44; 5.nov.1912) e, no diário, credita frequentemente o impedimento de seu progresso à condição débil do seu corpo.⁹² A debilidade física e psíquica é um tema constante e uma preocupação muito antiga, mas é especialmente a partir do diagnóstico que os diários passam a assumir uma função essencialmente terapêutica.⁹³

Em meados de ago.1917, uma hemorragia às 5h da manhã leva Kafka a consultar diversos médicos, época em que se constata que ambos os pulmões já se encontravam afetados pela tuberculose. (Cf. BrF 855; e Stach 2017b: 207) Refletindo sobre o diagnóstico, ele não apenas vai definir sua tuberculose como “doença mental” [*geistigen Krankheit*], (Cf. BrOF 39 ss.) assumindo toda a responsabilidade pela derrocada da sua saúde,⁹⁴ como vai interpretá-lo como uma “possibilidade de começar”, de ter um novo início. É precisamente o que ele anota ao inaugurar o último caderno *in-quarto* logo após o diagnóstico, vendo na lesão pulmonar um “símbolo” ao qual deveria agarrar-se. (D 515; 15.set.1917) Atribuindo à doença um caráter simbólico, ele dirige a si advertências e torna ainda mais evidente a função terapêutica da prática. A partir daqui, tornam-se mais frequentes registros sobre dores de cabeça [*Kopfschmerz*]; doença [*Krankheit*]; desespero [*Verzweiflung*]; medo [*Furcht*]; pneumonia [*Lungenentzündung*]; pulmão [*Lunge*]; colapso [*Zusammenbruch*]. Maar (2013) sugere que, ao registrar graficamente cada um dos termos, ele busca livrar-se desses estados ou, ao menos, mitigar os seus efeitos: “O que é primeiramente apreendido em palavras perde um pouco do seu incômodo e da sua inquietação. Quando se sofre de uma doença, já se encontra metade do consolo assim que ela tem um nome.” Fixar esses estados no papel tem, portanto, efeito medicinal, pois “nomear” (*benennen*) é também forma de “banir” (*bannen*), de expurgar.

A escrita colabora com o seu “grande desejo” [*großes Verlangen*] de tirar de si mesmo, “por escrito”, [*herauszuschreiben*] todo o seu “estado de ansiedade” [*banger Zustand*]: “Não se trata de um desejo artístico” | “*Das ist kein künstlerisches Verlangen*”. (D 176; 8.dez.1911; T3: 286) Doente e isolado – especialmente em Zürau –, a atividade escriturária é mantida, agora

⁹² Ele chega a afirmar que, ser portador de uma doença, uma “doença pequena” [*kleine Krankheit*], seria, desde a sua infância, algo pelo que sempre ansiou, e isso porque uma doença dessa natureza lhe permitiria alcançar um “pequeno renascimento” [*kleine Wiedergeburt*]. (BrF 234; 7.jan.1913)

⁹³ Para tratamentos, frequentou inúmeros sanatórios ao longo de sua vida. Já aos 22 anos, (ago.1905) os pais financiaram sua internação em um sanatório, para tratar provavelmente de problemas nervosos e insônia e para onde retornou no ano seguinte. (jul. 1906) (Cf. Stach 2017c: 64 e 68)

⁹⁴ “Caso eu morra no futuro próximo ou fique completamente incapaz de viver – esta possibilidade é grande já que nas últimas duas noites cuspi uma forte quantidade de sangue – eu posso dizer que eu mesmo me dilacerei.” | “*Falls ich in nächster Zeit sterben oder gänzlich lebensunfähig werden sollte – diese Möglichkeit ist groß da ich in den letzten zwei Nächten starken Bluthusten hatte – so darf ich sagen, daß ich mich selbst zerrissen habe.*” (H 131; ago./set.1917)

nos cadernos *in-oitavo* assim como nas cartas, e atua no abrandamento e no alívio da sobrecarga psíquica.⁹⁵ Após a estadia em Zürau e de volta à Praga, retorna a casa dos pais, e sua situação piora em out.1918: ele é infectado pela gripe espanhola (H1N1) que se agrava para uma pneumonia (Cf. Stach 2017c: 418) e a sua saúde não mais será restabelecida, com apenas curtos momentos de estabilidade, o que pode ser acompanhado pelas notas que seguem o diagnóstico de 1917.

Ainda que a doença seja também usada para provocar impulsos criativos, ela desperta nele um movimento de inflexão no teor dos seus registros, quando então a escrita auxilia-o particularmente na organização e na compreensão da sua nova situação. Essa inflexão pós-diagnóstico pode ser atribuída àquilo que determina, segundo Lejeune e Bogaert, (2003: 176) a prática de prisioneiros e enfermos: “Tanto a prisão quanto a doença separa você de tudo e coloca você cara a cara com o essencial.” Paulatinamente, a prática manifesta maior grau de afastamento do mundo e de solidão e, conseqüentemente, um aguçamento da evasão para a interioridade, refletidas nas entradas cujo conteúdo mescla reflexões metafísicas, alusões a trechos bíblicos e uma noção de um outro mundo, do qual agora se via cidadão. Diante do essencial e “pronto para morrer a qualquer momento” (D 253; 18.mar.1912) | “*ich [war] jeden Augenblick zu sterben bereit*”, (T3: 411) o diário não só ajuda o diarista no processo de entendimento da vida como também da morte.

1.2.5.3. Diário e sonho

Sonhei que pedia à bailarina Eduardova que dançasse mais uma vez a czarda. Ela tinha uma tira larga de luz ou de sombra no centro do rosto, entre a linha inferior da testa e o centro do queixo. Nesse mesmo momento aproximou-se alguém, com os gestos repulsivos do intrometido involuntário, para lhe dizer que o trem estava prestes a partir. Pelo modo como ela ouvia a informação, tornou-se para mim terrivelmente claro que ela não mais dançaria. “Sou uma mulher má e cruel, não acha?”, disse ela. “Oh”, disse eu, “não, nada disso”, e *virei-me numa direção qualquer para sair dali.* (D 11 ss.)

Ich bat im Traum die Tänzerin Eduardowa, sie möchte doch den Czardas noch einmal tanzen. Sie hatte einen breiten Streifen Schatten oder Licht mitten im Gesicht zwischen dem untern Stirnrand und der Mitte des Kinns. Gerade kam jemand mit den ekelhaften Bewegungen des unbewußten Intriganten, um ihr zu sagen, der Zug fahre gleich. Durch die Art wie sie die Meldung anhörte, wurde mir schrecklich klar, daß sie nicht mehr tanzen werde. ‘Ich bin ein böses schlechtes Weib nicht wahr?’ sagte sie. Oh nein sagte ich das nicht und

⁹⁵ Data dessa época o fim do segundo noivado com Felice, e o contato entre ambos é definitivamente rompido, (Cf. Stach: 396 ss.) e as cartas não enviadas à Felice têm agora outros destinatários: Elsa e Max Brod, Oskar Baum, Felix Weltsch e até mesmo o seu editor Kurt Wolff. Kafka havia reatado o noivado com Felice em jul.1917. O primeiro noivado foi celebrado oficialmente em Berlim em 1º.jun.1914 e rompido logo em seguida. (Cf. T2: 131 e 198)

wandte mich in eine beliebige Richtung zum Gehn.⁹⁶ (T3: 10; destaques nossos)

O relato desse sonho que o diarista teve com a bailarina Eduardova (1882-1960) consta já da 6ª entrada do diário, em cuja descrição se pode notar grande riqueza de detalhes:⁹⁷ o feixe de luminosidade refletido em uma área precisa do rosto; a reação da bailarina ao recado recebido; a consequência do recado. A precisão dos gestos e o apontamento de cores e formas bastariam para fazer do relato uma narrativa coerente – prerrogativa não muito comum junto a experiências oníricas –, mas o que mais chama a atenção é a alteração que o diarista faz na última sentença. No manuscrito, observa-se que o relato tinha conclusão distinta: “‘Oh’, disse eu, ‘não, nada disso’, e *concluí o sonho*.” | “*Oh nein sagte ich das nicht und schloss den Traum*.” (destaque nosso) Anotado o desfecho, ele reconsidera e então reformula-o, agregando ao sonho uma nova ação: a de retirar-se da cena antes de o sonho findar-se. (Cf. Manuscrito 3 do Anexo 3) Procedendo dessa forma, o diarista opera ativamente sobre o sonho como se tivesse total ingerência em relação ao que acontece do mesmo modo que o escritor em relação a uma narrativa sua. A inclusão do novo gesto de retirar-se da cena pode ser entendida como uma intenção “estetizante” da própria experiência onírica e que pode ser atestada ao longo de toda a prática.⁹⁸ No total, somam-se mais de 30 sonhos, concentrados especialmente no ano de 1911 (cerca de 1/3). Essas descrições pormenorizadas e frequentes levam alguns autores inclusive a chamar esses cadernos de “livro de sonhos” [*Träumebuch*] (Hocke 1978: 32; Gräser 1955: 72) ou “livros noturnos” [*Nachtbücher*]. (Bennholdt-Thomsen 2008: 16) De todo modo, o relato de sonhos nos diários pode servir a diversos fins. A esse respeito, Hocke (1978: 33) lembra a recomendação feita por Sinésio de Cirene, por volta de 406 d.C., em um texto autobiográfico:

[...] a interpretação dos sonhos é um meio de educar a alma. A constituição individual de uma alma é expressa por meio desses sonhos. Por essa razão, todos devem coletar em cadernos diários e noturnos essas experiências oníricas, para fazer delas objetos de exercício artístico.

⁹⁶ Há ocasiões em que o diarista pontua – ou deixa de pontuar – sentenças de modo não convencional, o que também ocorre junto à grafia de algumas palavras. Por essa razão, fomos particularmente atentos na transcrição dos trechos, a fim de ser fiel ao texto original.

⁹⁷ O *Zarenballett* se apresentou em Praga, pela segunda vez, em 24 e 25.mai.1909. Quatro anos mais tarde, em nova apresentação na cidade, (jan.1913) Kafka relata o evento à Felice, quando afirma já tê-lo visto antes e que teria passado meses inteiros sonhando com Eduardova. (Cf. BrF 256; 17/18.jan.1913) Apesar da não precisão de datas, esse pode ser mais um indício de que as primeiras anotações do diário sejam concomitantes ou anteriores à apresentação do ballet em mai.1909. (Cf. T2:11)

⁹⁸ Essa estratégia “estetizante” não ocorre apenas nos trechos sobre sonhos, sendo também atestada nas inúmeras passagens nas quais o diarista recorre a uma espécie de “literarização”. O constante uso de recursos literários e efeitos linguísticos dá às notas dos diários um valor efetivamente literário, sugerindo uma literarização da vida, o que não deve ser confundido com “ficcionalização” dessa vida, ponto ao qual retornaremos mais adiante.

Arelado à função de apreender a si mesmo, essa anotação regular assume primeiramente um caráter pedagógico.⁹⁹ Por meio do hábito de anotar suas experiências oníricas, Kafka teria gerado, segundo Jurgensen, (1979: 142 ss.) uma fonte de conhecimento por meio da qual não apenas pôde promover uma “superação patológica e existencial” como também registrar esteticamente os seus problemas existenciais. Além de meio de compreensão e instrução, é também forma de romper com o bloqueio da escrita (Cf. D 259; 6.mai.1912) assim como oportunidade para exercer e aperfeiçoar sua habilidade descritiva. Ademais, sendo a manifestação onírica um elemento constituinte da essência do indivíduo, apropriar-se dela pode servir para dar vazão ao processo criativo, chegando Kafka inclusive a inventar objetos em seu estado sonâmbulo. (Cf. D 348; 21.jul.1913) Talvez isso justifique a natureza estranha dos sonhos registrados por ele: a terrível imagem de uma criança cega; (Cf. D 35 ss.; 2.out.1911) ou um burro-cão com pés humanos; (Cf. D 127; 29.out.1911) ou o torso de uma mulher de cera com a cara voltada para trás. (Cf. D 154; 16.nov.1911) A transcrição gráfica dessas ocorrências permitiu a ele agregar detalhes, descrever gestos e imprimir cores, soltando-se da experiência vivida e sonhada. É assim que o relato de sonhos nesses cadernos tem a enorme vantagem de possibilitar vários processos: a apreensão do sonhado, o desencadeamento de associações, a estetização de experiências prévias e o próprio exercício da escrita.

1.2.5.4. Diário e material literário

Certa vez, no Verão, ao cair do dia, cheguei a uma aldeia onde nunca estivera antes. (D 398; 21.jun.1914)

Ich kam einmal im Sommer gegen Abend in ein Dorf in dem ich noch nie gewesen war. (T3: 643)

Era tarde da noite quando K. chegou. A aldeia jazia em neve profunda.

Es war spät abends, als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. (C 5)

A primeira sentença dá início a um longo registro, cujos elementos apontam para a tentativa do diarista de compor uma narrativa ficcional e que apresenta afinidades com o seu último romance, *Das Schloss*, redigido quase uma década depois: ambos os personagens são estrangeiros e chegam a uma aldeia onde procuram um lugar para passar a noite e enfrentam a atitude pouco hospitaleira dos aldeões. Distintos são especialmente dois aspectos: a pessoa gramatical e a estação do ano.¹⁰⁰ Algumas entradas mais tarde, deparamo-nos com o que poderia vir a ser a convergência dos seus três romances inacabados:

Depois de uma grande discussão com o pai – o pai, um comerciante rico, atirara-lhe à cara a sua vida ridícula e exigira uma mudança imediata – Josef

⁹⁹ Essa é a opinião também de Neumann. (2004: 154)

¹⁰⁰ Lembremos, todavia, que a escrita inicial do romance *Das Schloss* também recorreu à primeira pessoa do singular (“*ich*”) e é só na cena erótica do 3º capítulo que foi feita a alteração para a terceira (“*er*”), obrigando o autor a retomar o texto do início e riscar todos os pronomes pessoais “eu” e substituí-los por “ele” e seus correspondentes. (Cf. Stach 2017b: 462) Além disso, Kafka chega em Spindelmühle, no interior da República Tcheca, em pleno inverno tcheco, (27.jan.1922) dando início ao seu romance neste mesmo dia, coincidindo assim as estações com aquelas que vigoravam no momento da origem dos textos. Chama atenção também o fato de os textos se aproximarem não obstante Kafka já ter entregado todos os diários à Milena quando da redação do romance em 1922.

K. dirigiu-se certa noite, sem um propósito determinado, apenas com um profundo cansaço e insegurança, para a Casa do Comércio, um edifício isolado perto do porto. (D 411; 29.jul.1914)

Josef K., der Sohn eines reichen Kaufmanns, ging eines abends nach einem großen Streit den er mit seinem Vater gehabt hatte – der Vater hatte ihm sein liederliches Leben vorgeworfen und dessen sofortige Einstellung verlangt – ohne eine bestimmte Absicht nur in vollständiger Unsicherheit und Müdigkeit in das Haus der Kaufmannschaft, das von allen Seiten frei in der Nähe des Hafens stand. (T3: 666 ss.)

Neste trecho, parecem reunir-se: o nome “de batismo” do protagonista de *Der Prozess* (Josef K.); o(s) pai(s) em *Der Verschollene* que exige(m) do filho o desterro, que se vê obrigado a desembarcar no porto americano; e a trajetória aleatória de um personagem cansado e sem rumo, como o de K., em *Das Schloss* – ao que ainda se poderia acrescentar a calorosa discussão entre pai e filho em *Das Urteil*. Esses exemplos atestam mais uma função, talvez indireta, desses cadernos: o de guardião da (e na) memória para escritas futuras. Como antecipamos em seções anteriores, não se pode subestimar as vicissitudes a que o diário de um escritor está sujeito, diferindo em forma e conteúdo do mantido pelo diarista “comum”. Oportunidade para conjecturar narrativas e personagens e, não poucas vezes, para despertar o escritor de um estado de letargia criativa, o diário “é para o escritor o que o caderno de croqui é para o pintor.” (Didier 1991: 191) Pelo ofício que executa, o diarista-escritor é aquele que tem na linguagem seu instrumento basilar de trabalho que faz dele manejador da língua e do que advém a dificuldade em separar as instâncias da arte e da vida.

Muitos dos temas que serão desenvolvidos em sua literatura originam-se nas entradas, ao longo das quais material literário vai sendo acumulado. Os mais de 150 esboços literários constantes nesses diários levam pesquisadores, com frequência, a verem neles um caráter marcadamente de exercício [*Übungscharakter*], que teriam servido ao diarista como uma espécie de “oficina literária”. Essa é a opinião, por exemplo, de Sophie von Glinski (2004: 208) e Rother, (2007: 37) especialmente em relação aos dois primeiros cadernos *in-quarto*. Sem dúvida, essa é uma das particularidades da sua prática, que com razoável regularidade registra paralelamente notas de teor pessoal e experimentos literários, mas, mais do que narrativas e fragmentos ficcionais, interessa a ele o tema da escrita em si, que assume o evidente protagonismo em todos os cadernos – com relativa exceção para o 12º. A importância da tematização da escrita pode ser observada por meio das representações gráficas abaixo:¹⁰¹

¹⁰¹ Foram consideradas “tematização da escrita” apenas as entradas onde constam: esboços ficcionais, ponderações sobre o gênero “diário” e reflexões sobre literatura, o fazer literário e o próprio ato da escrita. Excluídos foram quaisquer descrições potencialmente literarizadas.

Representação gráfica 1

Representação gráfica 2

Graficamente vê-se que o tema atravessa *toda* a manifestação biográfica do diarista que, de fato, viveu em nome da “escrita”, estabelecendo já nas primeiras notas (16^a) o seu compromisso inadiável com ela: “Quantos dias passaram outra vez em silêncio; hoje é dia 29 de maio. Não terei sequer a força de vontade para segurar na mão todos os dias esta caneta, este pedaço de madeira?” (D 16; 29.mai.1910) | “Wieviel Tage sind wieder stumm vorüber; heute ist der 29. Mai. Habe ich nicht einmal die Entschlossenheit, diesen Federhalter, dieses Stück Holz täglich in die Hand zu nehmen.” (T3: 16 ss.) Caso se opte por considerar os registros cronologicamente, nota-se que o tema é dominante pelo menos até 1917, quando então perde significativamente seu peso – o que coincide com a abertura do último diário.¹⁰² Tendo os

¹⁰² O maior número de entradas no 12º caderno justifica-se especialmente por cobrir um grande período de 6 anos, entre 1917 a 1923.

cadernos como referência, ela domina porcentagem significativa de todos eles, com exceção isolada do 12º – a perda de protagonismo neste caderno já foi antes apontada e vincula-se em grande parte à inflexão pós-diagnóstico. Em ambos os casos, seja sob a perspectiva dos anos, seja dos cadernos, é surpreendente o espaço destinado à escrita em si como tema e a frequência com que é tematizada, o que nos leva a percebê-la como fundamental no processo identitário experimentado pelo diarista – sobre o qual falaremos em detalhes no capítulo seguinte –, não sendo mero acaso que seja nesses diários (6º) que se dá o seu real “nascimento” como escritor.

1.2.5.5. Diário e comunicação

[...] Escreva-me logo uma outra carta! Não se esforce, uma carta causa incômodo, assim que se olha para ela. Escreva-me um pequeno diário, que exige menos e oferece mais. Naturalmente a senhorita deve escrever nele mais do que seria necessário para si mesma, já que eu de modo algum a conheço. Portanto a senhorita deve também registrar a que horas chega no escritório, o que comeu no café da manhã, para onde dá a vista da sua janela no escritório, que tipo de trabalho se faz por lá, como os amigos e as amigas da senhorita se chamam, porque lhe dão presentes, quem quer danificar a sua saúde com guloseimas e as milhares de coisas cuja existência e potencialidade eu desconheço em absoluto.

[...] *Schreiben Sie mir doch bald wieder einen [Brief]! Nehmen Sie sich keine Mühe, ein Brief macht Mühe, wie man es auch anschaut; schreiben Sie mir doch ein kleines Tagebuch, das ist weniger verlangt und mehr gegeben. Natürlich müssen Sie mehr hinein schreiben, als für Sie allein nötig wäre, denn ich kenne Sie doch gar nicht. Sie müssen also einmal auch eintragen, wann Sie ins Bureau kommen, was Sie gefrühstückt haben, wohin die Aussicht aus Ihrem Bureaufenster geht, was das dort für eine Arbeit ist, wie Ihre Freunde und Freundinnen heißen, warum man Ihnen Geschenke macht, wer Ihrer Gesundheit mit Konfektgeschenken schaden will und die tausend Dinge von deren Dasein und Möglichkeit ich gar nicht weiß.* (BrF 10; 28.set.1912)

Pouco mais de 1 mês após conhecer Felice e já na segunda carta enviada a ela, Kafka sugeria que ela escrevesse um diário destinado a ele. A expressão de ordem (*Schreiben Sie mir...!*) recai sobre a escrita, meio de comunicação que mediou o relacionamento entre ambos por cerca de cinco anos. (1912-1917) É por escrito que exige conhecê-la, não por meio de uma mera *carta* e sim por meio de um *diário*, dando precisas instruções de como isso deveria acontecer. No trecho, três aspectos chamam a atenção: a contraposição entre dois (sub)gêneros; a natureza do pedido feito a uma pessoa que o remetente havia visto apenas uma vez e com quem havia trocado apenas uma correspondência; (a primeira data de uma semana antes, em 20.set.1912) e, por fim, o tipo de diário sugerido. Ao fazer tal proposta, ele não apenas retira do diário uma de suas principais particularidades – a de destinar-se única e exclusivamente a seu proprietário – como “cria” um novo subgênero, a carta-diário. Com isso ele amplia as suas funções, com o que espera fortalecer o ato comunicacional e, conseqüentemente, estreitar os

laços entre ele e Felice. Não é, certamente, um diário autêntico que pede, nem mesmo um semelhante ao que ele próprio mantinha – dada a natureza marcadamente objetiva e pragmática do tipo de diário solicitado –, mas dele tenta emprestar a fluidez e a prolixidade à forma comunicacional disponível aos dois. Não é possível saber a reação de Felice diante do pedido, porém, é bastante provável que ela tenha ignorado, o que pode ser deduzido da insistência de Kafka nas correspondências seguintes. (Cf. BrF 15; 23.out.1912; 110; 26.nov.1912; 186; 20/21.dez.1912; 273; 24./25.jan.1913)

Kafka cultivava peculiar interesse pela leitura de diários não apenas de suas personalidades preferidas como também de pessoas de seu círculo social mais imediato. Prova disso é a abordagem do assunto na troca de correspondência com Felix Weltsch, Brod e sua esposa, Elsa Taussig. (Cf. Br2: 104 de 18.set.1912; 20.set.1912 e 113 de 12.fev.1913) Isso ocorre, porque ele vê no gênero a prerrogativa de estabelecer algum tipo de diálogo – não por acaso ele retira passagens e trechos dos diários e os inclui *ipsis litteris* em cartas redigidas algum tempo depois. (Cf., por ex., D 668; 6.set.1913 e BrF 499; 10.set.1913) No âmbito privado, o diário serve para comunicar consigo mesmo, pois, como aponta Gusdorf, (1991: 389) ainda que destinado ao próprio diarista, o texto acaba por instituir um diálogo entre o “eu-sujeito” e o “eu-objeto”. Da (re)leitura de seus registros, ele avalia sua vida pretérita, presente e futura, o que permite organizar sua existência:¹⁰³ “Estive a folhear o diário. Fiquei com uma ideia acerca do modo como uma vida desse tipo se organiza.” (D 420; 21.out.1914) | “*Das Tagebuch ein wenig durchgeblättert. Eine Art Ahnung der Organisation eines solchen Lebens bekommen.*” (T3: 681) No público, o diário é também instância válida para aproximar, ouvir, ser ouvido, compreender, ser compreendido e, assim, interna e externamente, o gênero é, na sua concepção, apto a participar do fenômeno comunicacional que, como veremos, enviesa toda a sua atividade escriturária.

¹⁰³ Segundo Didier, (1991: 118) a (re)leitura de páginas pretéritas do diário quadriplicaria a perspectiva do diarista, onde se chocariam: o eu (atual) que escreve; o eu-no-presente-que-lê; o eu-que-escreveu; e finalmente o eu-que-foi-o-objeto dessa nota antiga. Ademais e com razão, Kremer (1989: 120) lembra que, ao lado da verbalização, a escrita é um dos artifícios do projeto moderno da autorreflexão psicológica utilizado para o autoconhecimento.

1.2.6. Apensos: os diários de viagem e os cadernos *in-oitavo*

1.2.6.1. Diários de viagem

Simultaneamente aos 1º, 6º e 8º cadernos, Kafka dedica-se também aos diários de viagem, cuja origem já foi tratada em seção anterior.¹⁰⁴ A manutenção desses diários abarca um período de 3 anos e neles foram descritas 4 viagens:

- a. a Friedland e Reichenberg; (jan. a fev.1911)
- b. a Lugano-Paris-Erlenbach; (26.ago. a 13.set.1911)
- c. de Weimar a Jungborn; (28.jun. a 29.jul.1912) e
- d. a Viena. (6 a 10.set.1913)

Um primeiro aspecto que chama a atenção nesses diários é o fato de, dentre as quatro viagens objeto desses registros, Kafka ocupar-se principalmente com aquela que realizou junto com o amigo Brod, em set.1911, cujas notas preenchem cerca de 60% das páginas. É possível que essa desproporcionalidade se ampare no incentivo do próprio companheiro de viagem em utilizar os registros dessas impressões para desencadear impulsos criativos. Comparativamente, as notas de viagem, especialmente as do primeiro ano, (1911) diferem substancialmente dos 12 cadernos *in-quarto*, predominando nas impressões de viagem maior objetividade. Muitas anotações apenas capturam laconicamente os eventos, de forma protocolar e enumerativa, por meio do uso de frases nominais e abreviações:

Florestas nacionais. Linha férrea construída em 1875, confirmar no número antigo Über Land und Meer. Solo historicamente inglês, os ingleses ainda passaram por aqui, vestidos de xadrez e com patilhas. Telescópio.” (D 600 ss; 28.ago.1911)

Heimatliche Wälder. Bahn 75 erbaut, nachschauen im alten über Land und Meer. Historischer engl. Boden, hier gingen sie noch karriert und mit Favoris. Fernrohr. (T3: 954)

Adolescentes com a bandeira suíça. Estância no Lago de Lucerna. Casal. Colete salva-vidas. Passeantes na Axenstrasse. [...] Pescadores com vestidos brancos e amarelos. Entrada na linha ferroviária de Gotthard. Reuß. Á água leitosa dos nossos rios. A flor húngara. Os lábios carnudos. (D 601 29.ago.1911)

Jungen mit Schweizer Fahne. Seebad im Vierwaldstätter See. Ehepaar. Rettungsring. Spaziergänger auf der Axenstrasse. [...] Fischerinnen in weißgelbem Kleid. Einsteigen in die Gotthardbahn. Reuß. Milchgemischtes Wasser unserer Flüsse. Die ungarische Blume. Die dicken Lippen. (T3: 955 ss.)

¹⁰⁴ Rodlauer-Wenko (1985: 51 ss.) acrescenta que a sugestão de Brod de manterem em paralelo um diário de viagem tem em Flaubert o seu modelo: Kafka e Brod teriam conhecido um estudo de René Dumesnil, onde teriam tido acesso às notas conjuntas dos amigos Flaubert e Maxime du Camp sobre uma viagem feita ao Oriente entre 1849 e 1851.

A economia descritiva é justificada pelo caráter rascunhar inerente ao subgênero. Durante trajetos, passeios e experiências, a anotação em forma de tópicos, com a mera indicação de palavras-chave, serve a uma reformulação posterior, momento no qual o diarista-viajante reserva maior tempo para elaborar o texto que, em regra, é concebido visando a uma publicação. Essa é inclusive a maior marca de distinção entre os dois subgêneros: o íntimo e o de viagem. Enquanto aquele destina-se, em regra, ao seu autor, o de viagem, a um público em potencial. No caso de Kafka, essa publicação não foi concretizada em vida; ainda assim, as notas tinham um destinatário que não ele:

Meu querido Max, aqui está o meu diário. Como você vai ver, eu menti um pouco, já que ele não foi destinado apenas a mim, eu não consigo evitar, de qualquer forma um tal falseamento não é nem minimamente intencional, antes vem da minha natureza mais intrínseca e no fundo eu deveria olhar isso com respeito.

*Mein lieber Max, hier ist mein Tagebuch. Wie Du sehen wirst, habe ich, weil es eben nicht nur für mich bestimmt war, ein wenig geschwindelt, ich kann mir nicht helfen, jedenfalls ist bei einem solchen Schwindel nicht die geringste Absicht, vielmehr kommt es aus meiner innersten Natur und ich sollte eigentlich mit Respekt da hinunterschaun.*¹⁰⁵ (Br2: 95; a Brod, 9.jul.1912)

A destinação das notas a um outro que não o próprio diarista já traz em si algumas consequências que valem a pena ser apontadas. Ao enviar o diário ao amigo, Kafka admite explicitamente desvios no texto em razão de visar a um leitor que não ele próprio. Em seguida, acrescenta uma justificativa que praticamente anula a sua admissão anterior: uma eventual distorção do relatado tem origem na sua essência, do que se deduz que um propósito artístico é inerente a sua natureza, aspecto incontestável mesmo em seus diários pessoais. Ainda contrastando os dois subgêneros, tem-se que o diário de viagem usufrui de maior dinamicidade temporal assim como uma demarcação espacial mais intensa. Durante o trajeto, a monotonia dos dias ordinários cede lugar a uma agenda com maior vivacidade, enquanto o espaço é determinante para a circunscrição dos registros, de onde o diarista oferece o seu testemunho. No quesito espacial, chama também atenção Kafka negligenciar paisagens e aspectos da natureza, o que é comum junto ao subgênero, que tem como foco primário os percursos e os cenários. Assim como nos diários íntimos, o interesse do nosso diarista recai especialmente em pessoas, nos seus gestos e nas suas formas, revelando com isso a principal função também dessa prática de viajante: impulsionar a escrita, manter seu fluxo e, consequentemente, favorecer seu

¹⁰⁵ Para se ter uma ideia da troca entre as páginas desses diários entre Kafka e Brod, cf. Br2: 95, 9.jul.1912; 97, 13.jul.1912 e 101; 22.jul.1912.

projeto literário, possibilitando o aperfeiçoamento de duas habilidades essenciais: de observação e descritiva.

Não publicados em vida, esses diários, porém, são também fonte de material para a composição dos mundos que aparecem na sua literatura – ainda que apenas 1 narrativa surja neles.¹⁰⁶ Nas notas de Jungborn, por exemplo, Canetti (1988: 12) identifica estreita relação com o seu romance *Der Verschollene* e é também nesses diários que tem origem *Richard und Samuel*. Foi durante a viagem a Paris em 1911 que Kafka e Brod decidiram escrever uma novela baseada nas viagens que faziam juntos, cujo material poderia ser retirado das notas de viagem que ambos mantinham, mas logo “manifestam-se as profundas divergências de caráter de ambos os escritores, as polaridades existentes entre seus temperamentos de artista”.¹⁰⁷ (Unsel 1983: 31) A ideia dessa escrita conjunta pode ter tido origem na edição que os dois amigos tiveram acesso de *Par les Champs et par les Grèves*, surgida em 1885 e reeditada em 1910. Este texto foi fruto de um trabalho colaborativo entre Flaubert e Maxime du Camp, que tiveram a ideia de relatar a viagem que fizeram juntos ao longo de 3 meses, pelo Vale do Loire até a Normandia em 1847, em doze capítulos, dos quais Flaubert escreveria os ímpares, e Du Camp, os pares.¹⁰⁸ Do projeto inicial de Kafka e Brod, apenas o 1º capítulo foi concluído e posteriormente publicado sob o título *Die erste lange Eisenbahnfahrt* [*O primeiro longo passeio de trem*] em mai.1912 no *Herder-Blätter*, uma revista de Praga que Willy Haas fundou em 1911¹⁰⁹ – cerca de 2 anos mais tarde, em carta à Felice, ele se refere a essa publicação como “totalmente intolerável” [*ganz unerträgliche*]. (Cf. T2: 51 e BrF: 612; 20.abr.1914) Em uma das últimas notas desses diários, ao refletir sobre o próprio gênero, Kafka anota entre parênteses: “(Sinto-me muito inquieto e por isso também pouco fiável, e tudo porque não estou a escrever só para mim)” (D 668; 7.set.1913) | “(*Ich bin sehr unruhig und infolgedessen auch ein wenig unwahr und das, weil ich dieses nicht für mich allein schreibe*)”. (T3: 1063) No dia seguinte à declaração do constrangimento diante da possibilidade do olhar do outro, o diário de viagem é fechado e nunca mais retomado.

¹⁰⁶ Trata-se do relato de um acidente de automóvel registrado em 11.set.1911, mencionada no 3º caderno *in-quarto* como “a minha pequena história sobre o automóvel”. (D 139; 5.nov.1911)

¹⁰⁷ Também fracassou outro projeto pensado em conjunto: a elaboração de um dicionário de viagem de preço acessível com léxicos úteis a turistas e que se chamaria *Billig*.

¹⁰⁸ Rodlauer-Wenko (1985) faz uma interessante comparação entre *Par les Champs et par les Grèves* e *Richard e Samuel*, atribuindo também a Flaubert o modelo que influenciou a relação literária entre Kafka e Max desde a decisão de manterem os diários de viagem até a de escreverem uma narrativa ficcional em conjunto.

¹⁰⁹ Muitas décadas mais tarde, Willy Haas será também o responsável pela publicação das cartas que Kafka enviou à Milena.

1.2.6.2. Cadernos *in-oitavo*

Com o agravamento do seu estado de saúde, Kafka recorre à escrita com o objetivo claro de gerir suas dificuldades internas e debilidades corpóreas, para o que manteve, além dos diários, os famosos 8 cadernos azuis em formato oitavo [*acht blauen Oktavhefte*].¹¹⁰ De material mais modesto e significativamente menores que os cadernos *in-quarto*, os cadernos *in-oitavo* eram de mais fácil transporte e manuseio, mantidos por menos de 2 anos, (nov.1916 a fev.1918) porém, compartilham com os cadernos íntimos (especialmente o 12º) o seu tom e conteúdo:¹¹¹ registros sobre o cotidiano, pensamentos suspensos, tom reflexivo das notas, rascunho de cartas e presença de esboços literários, nos quais também é difícil a diferenciação entre o que é ficcional e factual. Nos últimos cadernos, (G-H) as notas assumem um caráter marcadamente mais reflexivo, onde Kafka investe em temas filosóficos e religiosos. É neles que estão espalhados os 240 textos de difícil apreensão escritos no período de permanência em Zúrau, precisamente entre 19.out.1917 e final de fev.1918 e que ficaram conhecidos como seus aforismos. (Cf. Engel; Auerochs 2010: 281) Menos conhecidos que a obra ficcional, foi o próprio Kafka que os enumerou, dando a essas reflexões uma forma aforística – apesar de ele não ter se referido assim a elas. O conteúdo “sofisticado” desses axiomas, ao refletirem a sua forma de perceber o mundo, é também incorporado a sua comunicação. Três anos após a escrita, um de seus aforismos aparece reformulado – não em forma de citação – em uma carta ao amigo:

Teoricamente existe uma chance de felicidade plena: acreditar no que há de indestrutível em si próprio e não ter de lutar para alcançá-lo. (A 74)

Theoretisch gibt es eine vollkommene Glücksmöglichkeit: An das Unzerstörbare in sich glauben und nicht zu ihm streben.

Talvez se chegue o mais próximo da sua concepção, quando se diz: existe teoricamente uma chance de felicidade plena e terrena, isto é, acreditar no decisivamente divino e não ter de lutar para alcançá-lo.

Am nächsten kommt man vielleicht Deiner Auffassung, wenn man sagt: Es gibt theoretisch eine vollkommene irdische Glücksmöglichkeit, nämlich an das entscheidend Göttliche glauben und nicht zu ihm streben. (Br2: 279 ss.; a Brod, 7.ago.1920)

Ao citar a si mesmo, poucos ajustes são feitos, e a ponderação de cunho filosófico-existencial é comunicada ao outro. Nesse caso, a reformulação incide no objeto de “fé”: antes, a crença recaía no que havia de “indestrutível em si próprio”; agora, na dicotomia terreno-

¹¹⁰ No total, são 12 cadernos em *Oktavformat*. Destes, 4 foram usados apenas para estudos de hebraico. (Cf. Rother 2007: 170)

¹¹¹ Os cerca de 16x10cm dos cadernos *in-oitavo* contrastam com os 25x20cm dos caderno *in-quarto*.

celestial, representada linguisticamente pelo “decisivamente divino”.¹¹² Em seu conjunto, tiveram origem nesses pequenos cadernos diversas curtas narrativas como *Auf der Galerie*, *Die Brücke*, *Der Kübelreiter*, *Jäger Gracchus*, *Schakale und Araber*, *Das Schweigen der Sirenen*, *Prometheus*, além de sua única incursão na dramaturgia, *Der Gruftwächter*. Não obstante a semelhança entre eles, Brod não os incluiu no *corpus* dos diários quando da publicação de 1937, tendo sido esses cadernos editados em volume diverso (Band VIII do *Gesamtausgabe*) e classificados com números ordinais (1-8).¹¹³ O motivo para essa não inclusão é esclarecida por ele mesmo: (Brod 1962: 601) além do formato diferente, constariam nos cadernos *in-oitavo* quase que apenas incursões poéticas, fragmentos e aforismos, sem referência ao ambiente cotidiano. Ademais, entendia que as datações esporádicas não eram suficientes para caracterizá-los como genuínos diários. Os responsáveis pela edição crítica, por sua vez, reconhecem a semelhança, mas, por terem sido registrados fora dos cadernos *in-quarto*, optaram por mantê-los fora do *corpus* dos diários, passando a classificá-los com letras alfabéticas (A-H).¹¹⁴ (Cf. T3: 8) Dentre os que discordam dessa distinção feita tanto pelo seu primeiro editor quanto pela edição crítica estão Gräser (1955: 64) e Rother (2007: 175), e Binder (1976: 79 e 90) vai em direção similar, vendo-os como muito próximos, em termos de forma e conteúdo, do caderno *in-quarto* n. 12 e, por isso mesmo, chega a chamá-los de “os diários de Zürau”.¹¹⁵

De todo modo, o próprio Kafka dá indícios de que foram abertos para outros propósitos. Primeiramente, o apontamento de datação nessas notas é bastante ocasional. Em segundo lugar, o fato de alguns deles – E, F e G – serem utilizados concomitantemente com os 11º e 12º cadernos *in-quarto*, quando então registra: “[...] eu ainda fluo em dois braços” (D 523; 10.nov.1917) “[...] *ich fließe noch in zwei Armen*”, (T3: 843) fazendo muito provavelmente uma alusão a essa escrita paralela.¹¹⁶ Em terceiro lugar, se a natureza desses cadernos fosse correlata, ele não teria entendido como necessário, por exemplo, transcrever alguns dos aforismos

¹¹² Para maiores detalhes acerca desses cadernos, sugerimos consultar: Schütterle, Annette. *Franz Kafkas Oktavhefte. Ein Schreibprozeß als System des Teilbaues*. Freiburg: Rombach Verlag KG, 2002.

¹¹³ Parte das notas dos cadernos *in-oitavo* foram publicadas por Brod já em 1931 sob o título *Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg* [Reflexões sobre pecado, sofrimento, esperança e o caminho verdadeiro]. (Cf. Stach 2017b: 255)

¹¹⁴ Apesar disso, a edição crítica lista todas as notas de natureza diarística que foram anotadas nos cadernos *in-oitavo*. (Cf. T3: 75 ss.) Datas prováveis da manutenção dos cadernos em oitavo: A - nov./dez.1916; B - jan./fev. 1917; C - fev./mar.1917; D - mar./ab.1917; E - ago./set.1917; F - set./out. 1917; G - out.1917 a jan.1918; H - jan./fev.1918. (Cf. Engel; Auerochs 2010)

¹¹⁵ Após o diagnóstico, Kafka obteve licença de 3 meses – prorrogada para 8 – para tratamento de sua saúde e passou uma temporada junto a sua irmã caçula Ottla em Zürau. (12.set.1917 a 30.abr.1918) Lembremos, todavia, que o 1º caderno *in-oitavo* foi iniciado bem antes desse período (nov.1916) – é apenas a partir do caderno “E” que as notas são registradas em Zürau.

¹¹⁶ Mantidos paralelamente em meses pontuais, a troca entre os cadernos representaria, segundo Binder, (1976: 81) “uma transição para uma nova forma de autorrepresentação”, com anotações mais curtas e concisas, ponderações de teor mais filosófico e observações teóricas.

constantes dos cadernos *in-oitavo* no 12º diário. Por fim, – e essa é, a nosso ver, a maior evidência de que o próprio diarista não os considerava diários pessoais – quando da entrega de todos os seus diários à Milena em out.1921, nenhum dos pequenos cadernos azuis foi enviado a ela. Apreendidos os diários e a escrita que de alguma forma com eles se relacionou, podemos então abordar especificamente o tema da escrita junto tanto de sua prática quanto de sua obra, e esse é o propósito essencial do segundo capítulo.

Segundo capítulo

Escrita, diário e obra

O que é isso, literatura? De onde isso vem? Quais utilidades traz? Que coisas questionáveis!

Was ist das, Literatur? Woher kommt es? Welchen Nutzen bringt es? Was für fragwürdige Dinge! (H 276)

2.1.

Diário, vida e obra

2.1.1. Vida e obra

Um tema bastante recorrente quando se trata de Kafka – assim como de seus diários – é a simbiose entre vida e obra, tendo sido a associação imediata entre a sua pessoa e a sua literatura a regra durante anos: “[...] no caso de um escritor como Kafka, uma *parte da obra* – aqui o diário – só pode ser compreendida e corretamente interpretada através do conhecimento da *obra completa*, sobretudo porque suas declarações são *todas* autodeclarações”. (Gräser 1955: 64; destaques nossos) Entendida a obra apenas como “autorrepresentação” [*Selbstdarstellung*] ou “autointerpretação” [*Selbstausslegung*], que funcionaria como “uma espécie de diário oculto”, (*ibid.* 67) não impressiona a estreita conexão entre ambas as instâncias. Esse entrelaçamento é exagerado a ponto de os cadernos pessoais serem vistos “como substituto das histórias que, temporariamente, não podiam ser escritas”.¹¹⁷ (Hoffmann 1989: 494) De um modo geral, acredita-se que, não obstante o tom impessoal e objetivo, “é apenas dele, dele em primeiro lugar que Kafka fala em seus livros” (Robert 1960: 64) e que jamais escreveu “nada além de si mesmo”. (Kremer 1989: 127) Muito disso poderia ser creditado ao trabalho editorial de Brod: quando levada a público, a carta ao pai, por exemplo, foi publicada em um volume de ficção, o que teria colaborado, segundo Preece, (2002: 117) para edificar “o poderoso componente do mito Kafka”, qual seja o da sua submissão no sentido clássico freudiano a uma figura paterna autoritária e que se reverbera até hoje. Topos comum, também no Brasil e antes mesmo de os diários serem aqui recepcionados, a tentativa de

¹¹⁷ Cf. também Heller (1976: 17) e Sokel. (1964: 540)

compreender a sua literatura já se submetia, em grande medida, à relação entre vida e obra. Exemplo disso é o ensaio de Valdomiro Autran Dourado, datado de 1949 e publicado no jornal *Folha de São Paulo*, onde comentários a algumas das principais obras do autor são feitos com base em sua biografia. (Cf. Sousa 2005: 242) Anterior às discussões pós-estruturalistas, é natural e compreensível que assim se dê a recepção da sua obra, pois ocorreu em contexto no qual ainda havia resquícios dos postulados de Sainte-Beuve, que via nos traços e no caráter do criador orientadores essenciais no fornecimento da chave para a leitura de determinada obra. (Cf. Dosse 2009: 84)

É, portanto, bastante comum encontrar opiniões que sustentem uma estreita relação entre a biografia do diarista e sua obra literária, em que ele teria buscado material na sua própria vida para compor o que hoje conhecemos como seu trabalho. Exemplos disso não faltam na literatura secundária: Schärf (2000: 48) sugere que nas 6 versões anotadas no 1º caderno *in-quarto*, o diarista teria encenado o seu “duplo” e o protagonista de *Der kleine Ruinenbewohner* poderia assim ser substituído pela sua “própria pessoa biográfica”; Robert (1960: 74) vai em direção semelhante, para quem os seus personagens poderiam ser intercambiados pelo próprio autor, “uma vez que as histórias escritas por ele seriam uma autobiografia”; tanto Stach (2017a: 353 ss.) quanto Canetti (1988: 68) aproximam a trama de *Der Prozess* e o episódio de rompimento do noivado com Felice ocorrido no Hotel Askanischer Hof em jul.1914 e a trama de *Der Prozess*;¹¹⁸ Binder (2004: 118) faz coincidir o cenário de *Die Verwandlung* e a casa do diarista, ao comparar a planta de ambos e, na década de 1970, escreve quase 100 páginas tentando demonstrar a verossimilhança entre a vida biográfica do autor e passagens de *Das Schloss*.¹¹⁹ Brod, (1963: 208) Unseld (1983: 223) e Stach (2017b: 567) relacionam a narrativa *Eine kleine Frau* à proprietária do apartamento onde Kafka morou em Berlim, Frau Hermann.

Não se pode ignorar que parte do próprio autor essa sedutora aproximação entre vida e obra, quando ele faz declarações como: “O romance sou eu, minhas histórias sou eu” | “*Der Roman bin ich, meine Geschichten sind ich*” (BrF 223; 2./3.jan.1913) ou “Meu romance! [...] provavelmente eu não escrevo nada que seja completamente desconectado comigo”¹²⁰ | “*Mein Roman! [...] ich schreibe wohl nichts, was ganz außer Zusammenhang mit mir wäre*”, (BrF 275; 26.jan.1913) ou ainda quando faz buscas nos seus diários com o propósito de encontrar algo

¹¹⁸ Stach (2017b: 172 e 640) faz diversas insinuações nesse sentido: em *Die Verwandlung* e *Der Heizer* haveria a inclusão de “experiências fortemente pessoais”; o príncipe inexperiente de *Der Grufwächter* estaria representando Karl I, que assumiu o trono em 1916 pouco antes da dissolução do Império Austro-Húngaro.

¹¹⁹ Cf. Binder, Hartmut. *Kafka-Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater*. München: Winkler, 1976.

¹²⁰ Muito provavelmente se referindo a *Der Verschollene*, texto no qual estava trabalhando no fim de 1912.

para publicar, selecionando entradas pessoais para tanto.¹²¹ Da chegada ao Hotel Krone em Spindelmühle, local onde deu início a seu último romance, registra o seguinte episódio:

Ainda que eu tenha escrito o meu nome com clareza ao hotel, ainda que eles já me tenham escrito duas vezes usando o meu nome corretamente, lá embaixo, na mesa, lê-se “Josef K.”. Deverei eu esclarecer a eles ou esperar que eles me esclareçam? (D 556; 27.jan.1922)

Trotzdem ich dem Hotel deutlich meinen Namen geschrieben habe, trotzdem auch sie mir zweimal schon richtig geschrieben haben, steht doch unten auf der Tafel Josef K. Soll ich sie aufklären oder soll ich mich von ihnen aufklären lassen? (T3: 893)

Declarações como essas entusiasma vários de seus intérpretes e abrem espaço para a discussão de coincidências onomásticas, em que o nome de seus dois célebres protagonistas – Josef K. e K. – são frequentes objetos de especulação. Restringindo-se apenas ao nome do autor, Stach (2015: 32 e 2017b: 175) traz fatos que corroboram para a ligação entre o seu nome próprio e o de seu popular personagem: não apenas o seu bisavô se chamava Josef Kafka como os pais o teriam batizado em homenagem ao Kaiser Franz Josef.¹²² Essa identificação foi reforçada nos manuscritos do seu romance inacabado quando, no episódio em que Josef K. é atingido por uma faca no coração, a distância narrativa foi deixada de lado, e ele escreveu “eu” invés de “ele”. (Cf. *ibid.* 2017a: 543)

Flaubert (2005: 82; à Colet, 22.nov.1852) está correto ao afirmar ser “difícil exprimir bem o que nunca se sentiu”, e estabelecer alguma conexão entre os documentos pessoais do diarista e seus textos literários não exige muito, uma vez que estes são reflexos das suas próprias experiências e da sua compreensão de mundo. Isso não significa, porém, que se está diante de textos de cunho autobiográfico.¹²³ Da sua escrivania, ele tem a oportunidade de (re)conciliar-se com um mundo que é representado linguisticamente; não raro, esse mesmo mundo integra-se ao seu trabalho literário, o que não deve, todavia, ser confundido com o mundo real do sujeito que escreve. Partindo de parcelas da realidade, uma nova configuração é articulada, da qual resulta a literatura. Apesar de sedutoras, essas especulações sobre vida-obra nos são arbitrarias

¹²¹ Em 1912, em Leipzig, Brod apresenta Kafka a Ernst Rowohlt, que acabou se interessando pela publicação de um livro seu: (Cf. T2: 120) “Voltei a ler diários antigos [...]. Mas é tudo culpa da edição das trinta e uma páginas”. (D 266; 15.ago.1912) | “*Alte Tagebücher wieder gelesen [...]. An allem aber ist die Herausgabe der 31 Seiten schuld.*” (T3: 430)

¹²² Inúmeras são as especulações acerca dessas “coincidências” onomásticas: sobre o personagem Rense, (Cf. D 307; 9.mar.1914) por exemplo, Jurgensen (1979: 178) vai dizer que Rense e Kafka compartilham o mesmo número de letras e que a letra “e” encontra-se nos mesmos lugares da letra “a” no nome de seu autor. Ou novamente Stach (2017a: 429) que aproxima os nomes do personagem Gracchio e a gralha (*kavka*). Fato é que o próprio diarista dá ensejo para esse tipo de especulação. (Cf. D 301 ss.; 11.fev.1913 e BrF 416; 3.jun.1913)

¹²³ As correspondências de Flaubert encontram-se disponíveis para consulta *online*, incluindo a imagem dos manuscritos originais, em: <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/>.

e contraproducentes, não sendo interesse desta tese investigar, de maneira aprofundada, de que forma essas duas instâncias interagem junto ao diarista, mesmo porque escrever bem, na sua concepção, é desenvolver a capacidade de desprender-se da vida: “Escrevi mal, sem chegar à liberdade da descrição real que solta da experiência vivida” (D 57; 20.out.1911) | “*Schlecht geschrieben ohne eigentlich in das Freie der eigentlichen Beschreibung zu kommen, die einem den Fuß vom Erlebnis löst*”. (T3: 87) A “descrição real” equivale a se soltar “da experiência vivida” e é nisso que colabora a sua atividade de escritor, atuando ambas as escritas – íntima e ficcional – no mesmo fenômeno de iluminação-comunicação da sua existência. Não obstante, entendemos adequado traçar nas seções seguintes considerações acerca de aspectos correlatos a esse debate e que interferem comumente na leitura dos doze diários.

2.1.2. Os doze cadernos *in-quarto* e a ficção

Desde a sua publicação póstuma em 1937, os diários de Kafka sujeitaram-se a todo tipo de apropriação, em especial, como vimos, a abordagens interpretativas que vinculam obra ficcional e vida biográfica e que tiveram significativo impacto na recepção da sua literatura. A presença de inúmeras narrativas ao longo das entradas, as rasuras e as correções feitas pelo diarista colaboram para que esses cadernos sejam comumente descreditados como fonte biográfica legítima, opinião compartilhada por estudiosos que se dedicaram a compreender ora o gênero, ora especificamente esses cadernos. (Cf., por ex., Lejeune; Bogaert 2003: 9) Valendo-se da sua categorização que distingue os diários como sendo de três tipos – pseudo-diário literário; diário fictício; e diário legítimo – e sobre a qual falamos no capítulo anterior, Hocke (1978: 32) avalia a prática de Kafka como sendo legítima, não obstante o seu caráter marcadamente literário, amparado no fato de que ele não tinha a intenção de publicar suas notas. Gräser, (1955: 105) por sua vez, entende que ele manteve um “diário literário” [*literarische Tagebuch*], pois, no seu entendimento, para que um diário desse tipo tenha lugar bastaria que seu mantenedor fosse um poeta [*Dichter*], um criador que traduzisse a realidade em palavras e, portanto, diários como os de Kierkegaard, Tolstoi, Kafka e Gide se enquadrariam nisso.

Literário ou legítimo, fato é que a surpreendente correspondência entre existência, escrita e literatura refletida nos 12 cadernos *in-quarto* poderia sugerir algum desvio dos propósitos que usualmente envolvem o gênero – o de servir para anotações de foro íntimo e personalíssimo –, sendo muitas das vezes vistos como “cadernos de trabalho” [*Arbeitsheft*]; (Binder 1979: 540) “laboratório literário” [*ein literarisches Laboratorium*]; (Rother 2007: 12) “laboratório experimental” [*Versuchslabor*]; (Alt 2008: 160) “campo de trabalho literário” [*literarisches Arbeitsfeld*]; (Bennholdt-Thomsen 2008: 15) ou até mesmo “plataforma para a

prática do estilo”.¹²⁴ (Llovet 2010: 666) Mais do que atestar o caráter literário desses registros, há, porém, os que insistem em caracterizá-los como ficcionais. Não é incomum encontrar quem veja na atividade diarística de Kafka a manifestação de um “eu” que pouco ou nada teria a ver com a pessoa real. Rother, (2007: 20; 217 e 227) cuja pesquisa se destaca por ser uma das poucas que tem o diário como *corpus* exclusivo de investigação, fala não apenas de um “eu-literário” [*literarisches-Ich*] mas também de ficção e poetização do “eu” [*Fiktion und Poetisierung*]. Na sua concepção, o eu-real [*reales Ich*] do diarista transformar-se-ia, por meio de um processo literário [*literarischer Prozess*], em arte, em um “eu-ficcional” [*fiktionales Ich*], concluindo que “todas as anotações do diário são de fato invenções do eu [*Ich-Erfindungen*] [...] A escrita do eu-inventado resultou em uma encenação [*Inszenierung*] ambivalente de uma visão de mundo!”. (*ibid.* 189)

Junto dessas assertivas, pode-se constatar alguns recorrentes vocábulos e expressões: poético e poetização [*poetisch/Poetisierung*]; literário [*literarisch*]; encenação [*Inszenierung*]; invenções do eu [*Ich-Erfindungen*]; ficção e ficcionalizado [*Fiktion/fiktionalisiert*]. Frequentemente recorre-se a esses termos e essas expressões indiscriminadamente, dando a impressão de tratar-se de sinônimos ou terminologias correlatas. Esse é também o caso de Jurgensen: (1979: 138) “Somente na literatura [*Literatur*], na ficcionalização do próprio eu [*Fiktionalisierung des eigenen Ich*], o diário ganha seu caráter representativo”. Visando proteger a si mesmo, Kafka teria optado assim por uma “existência conscientemente fictícia” [*bewußte Scheinexistenz*], chegando mesmo a falar de um “processo de crescente estetização da sua autoficção” [*Selbstfiktion*].¹²⁵ (*ibid.* 159 e 151) Outras suposições são as de que o eu-diarista não seria idêntico com o seu autor ou ainda de que o diarista teria se valido de uma espécie de estilização egóica.¹²⁶ (Rother 2007: 13 e 228) Schärf, (2000: 17) por sua vez, chama o “eu” manifestado nos diários não diretamente de ficção, mas de um eu-substituto, “um clone literário de primeira qualidade” que quereria constantemente assumir o papel principal.

Entendemos que afirmativas como “apenas a ficcionalização [*Fiktionalisierung*] conduz à desejada existência literária” ou a de que o eu-diarista não seria idêntico com a pessoa real, mas sim “uma parte ficcionalizada de Kafka [*ein fiktionalisierter Teil Kafkas*], e não uma representação autêntica e autobiográfica!” (Rother 2007: 176 e 13) merecem problematização. Tomados, muitas das vezes, por sinônimos e atribuídos indistintamente à prática do autor, uma

¹²⁴ Unseld (*apud* Guntermann 1991: 183) também vê na luta por um melhor estilo uma das funções desses diários.

¹²⁵ Cf. também Sokel (1964: 39) e Fromm, (2010: 432) que está entre os que observam na prática diarística de Kafka o uso da imaginação para criar ficções [*Fiktionen*].

¹²⁶ Quanto a este aspecto, cf. também Gräser (1955: 63-77) e Hocke (1978: 189).

aproximação semântica dessas três categorias – ficção, literatura e poesia (e seus derivados) – permitirá investigar as nuances a que essa prática se submeteu e as estratégias adotadas pelo diarista. Sem pretender retomar uma discussão ontológica desses conceitos nem esgotar as possibilidades etimológicas e ainda sabendo que toda definição é limitante e arbitrária,¹²⁷ recorreremos tanto às definições lexicais quanto ao arcabouço disponibilizado pela teoria literária, a fim de entender de que maneira esses conceitos se aproximam e se distanciam dos 12 cadernos.

2.1.2.1. Ficcionalização, poeticidade e literarização: um breve apanhado léxico-semântico

De origem latina, ficção [*fictio*] consiste, segundo o popular Aurélio, no “ato ou efeito de fingir; simulação, fingimento”, assim como na “criação ou invenção de coisas imaginárias; fantasia”. (Ferreira 2004: 893) Essa é a acepção mais palpável do termo dada por um dicionário de língua portuguesa. Dessa definição deduz-se que o conceito diz respeito a algo fingido, inventado, encenado, fantasiado, falseado; trata-se, portanto, de um “fazer-de-conta”. (Cf. Fricke 1997: 595) Grosso modo, o verbo “ficcionalizar”, o adjetivo “ficcional” e o substantivo “ficção” integram um mesmo fenômeno [ação – qualidade – resultado] que permeia manifestações discursivas e artísticas, tais como a literatura, o cinema, o teatro etc. Nas suas duas acepções lexicais, os vocábulos remetem ora a um simulacro, ora a uma invenção ou fantasia, não atendendo, portanto, a um critério de veracidade, podendo a “falácia” recair em apenas um fato (falso, inventado) ou em um emaranhado que conforma uma história fictícia em sua integralidade. Então, o que diferencia o texto ficcional do não-ficcional?

Contrastando o texto ficcional e o não-ficcional (factual), Jean-Marie Schaeffer (2014: 179) aponta 4 definições: (a) semântica, em que a narrativa ficcional careceria de referência no mundo “real”; (b) sintática: a narrativa factual e a ficcional distinguir-se-iam por sua sintaxe lógico-linguística; (c) pragmática: a factual reivindicaria uma veracidade referencial, enquanto a ficcional não teria condições de fazê-lo; e, por fim, (d) narratológica: na factual, autor e narrador seriam a mesma pessoa, e na ficcional as instâncias entre autor (mundo real) e narrador (mundo ficcional) encontrar-se-iam em instâncias diferentes. Dentre elas, a de maior aceitação pela maioria das abordagens teóricas é a de cunho pragmático, (Cf. Galle 2018: 20) cuja categorização textual – se ficcional ou factual – residiria na reivindicação do *status* de veracidade referencial: “Desde que o discurso ficcional não reivindique nenhuma referência

¹²⁷ Além de reconhecermos que a apreensão dos conceitos varia não apenas com o transcurso do tempo como também de acordo com a abordagem teórica que se assume.

(denotação) verdadeira ou afirmativa, o seu porta-voz está isento do cumprimento de adequadas condições comunicacionais.” (Fricke 1997: 595)

Da operação de ficcionalizar espera-se assim uma construção ficcional e não-verdadeira e, na ficção, inventados poderiam ser os personagens, os objetos, os eventos, as tramas. Recortando nossa análise para o objeto textual, a diferença entre um texto ficcional e um não-ficcional recairia especialmente na referencialidade, uma vez que o objeto-situação-figura oriundo do fenômeno da ficcionalização é imaginado, não possuindo, portanto, referência no mundo real e factível. Junto a essas abordagens e na tentativa de definir as nuances que segregam textos romanescos e biográficos há ainda que fazer menção à discussão proposta por Lejeune (2008) e sua ideia de pacto. Ao contrastar ficção e autobiografia, o teórico também contrapõe texto ficcional e factual: aqui, o que determinaria se um discurso é caracterizado como sendo desta ou daquela natureza seria a presença de um pacto implícito ou explícito que o autor do texto estabeleceria com o leitor, dando à relação autor-leitor uma feição “jurídica” de contratualidade.

Fato é que, ainda hoje, persiste o embate entre os estudiosos do tema e não há consenso acerca das ferramentas disponíveis para categorizar um texto como ficcional ou factual: ora todos os textos são considerados ficcionais, já que resultados de construções verbais (*ficcionalistas* e *pan-ficcionalistas*), ora o texto ficcional, por sua própria natureza, não admitiria inserção de elementos factuais (*autonomistas*), ora a obra ficcional poderia conter concomitantemente tanto elementos factuais como ficcionais (*composicionalistas*), ora a diferença não interessaria (*pós-estruturalistas* e *construtivistas*). (Cf. Blume 2004) Independentemente de a qual posição aderir, ambas as textualidades – factual e ficcional – muitas das vezes tocam-se e confundem-se, não sendo possível advogar por um discurso puro, sem qualquer intersecção entre elementos “inventados” e “reais”.

O conceito da “poesia” [*Poesie/Dichtung*] *stricto sensu*, por sua vez, não tem grande impacto no exame proposto por nós e, por essa razão, requer apenas breve comentário. Os poemas enquanto “textos em bela ou elevada linguagem” (Braungart 2003: 96) restringem-se a uma tipologia textual bastante específica. Sendo Kafka conhecido por sua dedicação quase que exclusiva à prosa, com o poeta compartilha apenas o atributo do artista em geral: “alguém que vê as coisas de maneira diferente de outros homens e, também por isso, fala disso de uma maneira não comum”. (*ibid.* 98) Se o conceito de poesia tem pouco a contribuir para a discussão, um vocábulo vinculado a ele interessa: a poeticidade [*Poetizität*]. Neologismo do

século XX formado em analogia à literarização [*Literarizität*], a poeticidade deve ser compreendida como um subconceito desta: enquanto a literarização abrange toda a literatura, a poeticidade consiste na “especificidade do uso poético da linguagem”, vinculando-se à estética, ao artístico, sendo determinadas formas linguísticas potencialmente poéticas. De todo modo, ambos os vocábulos – poeticidade e literarização – foram tomados por sinônimos durante bastante tempo. (Cf. *ibid.* 111)

Desde Aristóteles, poética [*Poetik*] foi o nome para “um tipo de texto que trata da questão do que é poesia [*Dichtung*] e como ela poderia ser produzida”. (Simon 2018: 3) Ligada à teoria da forma e recorrendo à mimesis (imitação) e à retórica para a sua caracterização, a poética antiga tinha como paradigma a lírica. A partir da “academicização” da teoria literária no início do século XX,¹²⁸ uma nova “metodologia” tem lugar: a teoria da poeticidade [*Theorie der Poetizität*]; esta, por sua vez, recorre a recursos próprios da linguagem – o foco passa a ser a autorreferência linguística – e tem como paradigma agora a prosa. (Cf. *ibid.* 22) Para Rühling, (2008: 38) a poeticidade é característica necessária e suficiente para distinguir textos literários de não-literários; daí a simbiose semântica entre este conceito e o de literarização, sendo ainda hoje tratados como sinônimos. Isso significa que, diante de um texto literário, o leitor é capaz de identificar traços de maior ou menor grau de poeticidade, sem que com isso esteja diante da poesia em sua acepção *stricto sensu*. A poeticidade, portanto, seria inerente ao texto literário e correlato ao conceito da literarização.

E quanto à literatura? Além da poeticidade, o que caracteriza o texto literário e o que o diferencia de um texto não-literário? Quais as particularidades da literatura e da ficção? Ainda mais vago que os conceitos de “ficção” e “poeticidade” é o de “literatura”, ora por sua amplitude, ora por sua plasticidade, e uma pretensa definição sujeita-se à problemática que assola outras definições, como, por exemplo, a arte. No início do século XX, toda a concepção artística foi convulsionada com objetos como os de Marcel Duchamps, e a definição continua a se adequar às novas manifestações artísticas, como as “atuais” performances ou intervenções urbanas, por exemplo. Ainda que arbitrariedades e sectarismos afetem qualquer tentativa de definir seja a arte, seja a literatura, vale a pena buscar alguns critérios que nos aproximem minimamente de uma definição.

¹²⁸ A sistematização como ramo da ciência é, em grande parte, mérito do formalismo russo precoce no início do século XX, por meio da atuação de nomes como o de Viktor Šklovskij, Boris Ejchenbaum e Roman Jakobson.

literatura. [Do lat. *litteratura*.] S. f. 1. Arte de compor ou escrever trabalhos artísticos em prosa ou verso. 2. O conjunto de trabalhos literários dum país ou duma época. [...] 7. Qualquer dos usos estéticos da linguagem [...] 8. Fam. Irrealidade, Ficção (Ferreira 2004: 1.220)

As muitas acepções dadas pelo dicionário Aurélio não ajudam muito a responder às perguntas formuladas acima. Literatura seria não apenas a arte de escrever prosa ou verso, mas também: reunião de textos que caracterizam um tempo ou um espaço,¹²⁹ o uso estético da linguagem assim como algo tomado por irreal (ficção). Este último sentido trata ficção e literatura como sinônimos e, apesar de na linguagem comum essa equivalência ser habitual, no âmbito dos estudos literários isso deve também ser problematizado. O “dicionário” alemão de verbetes específicos de estudos literários, por sua vez, assim define “literatura” [*Literatur*]: “conjunto particular de textos, objeto dos estudos literários, em que a especialidade é apreendida explícita ou implicitamente como literarização [*Literarizität*] e os textos sob esse conceito recebem usualmente o atributo de literário [*literarisch*]”. (Braungart 2000: 443 ss.) A literarização refere-se, portanto, ao grau literário de um texto, ou seja, à presença de elementos capazes de fazer dele literatura.

Especialmente junto aos formalistas e estruturalistas, é sobre o uso da língua que recai a literarização, que incluiria o uso de figuras e recursos da linguagem característicos de textos literários (autorreferência linguística), como paralelismos, aliteraões, digressões, perspectiva narrativa, ambiguidades etc. A fim de identificar se um texto é literário ou não, os adeptos dessas abordagens – como Jakobson – costumam recorrer a um critério de contraste, distinguindo a linguagem poético-literária das demais formas de linguagem. (Cf. Winko 2009: 377) Isso equivale a dizer que, se o escritor faz uso consciente das ferramentas disponíveis na linguagem com o objetivo de dar uma feição estética ao texto, estaríamos muito provavelmente diante de “literatura” e, assim, a estrutura interna do texto seria a instância capaz de indicar se um texto é ou não literário. Para além do uso literário da linguagem, seria possível estabelecer critérios para caracterizar um texto como literário? Se se pretendesse estabelecer critérios exaustivos, a resposta seria necessariamente negativa. Ainda que falte consenso entre os críticos, é quase unânime, porém, o apontamento de pelo menos 3 características que seriam iminentes a esse tipo de texto (literário): o caráter inventivo, por “tratar de invenções”, a elaboração linguística, por ser “bem escrita” e a qualidade textual. (Cf. *ibid.* 374) Os 3 atributos – inventividade, manipulação linguística e qualidade – não deixam de ser questionáveis, pois

¹²⁹ Não por acaso, ela é também seccionada para fins didáticos de acordo com gênero, época, movimentos, nacionalidade etc.

conceder valor a um texto é tarefa também arbitrária e sempre sujeita às predileções daquele que avalia;¹³⁰ no entanto, a mais problemática dentre as três é a inventividade, pois, como apontado anteriormente, essa é uma especificidade da ficção.

Ao contrário do senso comum, a ficcionalidade não é aspecto determinante da literatura, ou seja, uma não implica a outra: é possível que um texto seja literário sem que haja nele necessariamente traços de ficcionalidade e vice-versa; assim como também nada impede que um texto literário seja factual (e não ficcional). A esse respeito e apesar de recorrer a um critério pouco técnico (qualidade do texto), Rüdiger (1973: 31) acertadamente conclui: “Nossas histórias literárias estão cheias de nomes de ‘poetas’ de terceira categoria, cuja produção, embora se reconheça nela uma relação fictícia com a realidade, não satisfaz a exigência da literatura nem histórica nem esteticamente.” Ainda que seja usual vincular literatura à ficção, ambas as instâncias são independentes e, por óbvio que isso soe, é bastante comum que os conceitos sejam associados e quase que tomados como dependentes: “A explicação da noção de ficção pode ser feita com referência a exemplos literários, mas o assunto deve ser independente do conceito de literatura – existem ficções não literárias e literatura de não ficção”. (Fricke 1997: 595) Isso significa que há textos não-literários ficcionais (pornografia é um exemplo), assim como textos não-ficcionais e literários (é frequentemente o caso de autobiografias de artistas e colunas crítico-jornalísticas). Não há, portanto, uma implicação automática e *sine qua non* entre ambas as instâncias. Por fim, é preciso ainda mencionar que a “literariedade” – enquanto conjunto de marcas linguísticas, estilísticas, semânticas e sintáticas que permitem classificar um texto como literário – não é estanque; ela está sujeita ao processo histórico e, por isso, muda ao longo do tempo.

A crítica dos anos 1970 e 1980 vai de encontro a algumas das ideias anteriores, em especial as de Jakobson. Dentre seus críticos, pode-se citar Paul Werth, que vê nas suas proposições um recorte não especificamente da linguagem literária, mas sim de uma linguagem genérica, além de criticar a negligência de Jakobson em relação à instância receptiva do texto. A seu ver, a linguagem não seria suficiente para essa caracterização, ao que deveriam ser agregadas a compreensão e a recepção do texto. Nos anos 1980, Paul de Man esteve à frente das abordagens pós-estruturalistas que se concentraram significativamente no leitor, ou seja,

¹³⁰ O conceito de literatura nos interessa aqui apenas em sua acepção classificatória e não em sua avaliadora-normativa; (Cf. Rühling 2008: 39 ss.) ou seja, interessa-nos saber se um texto pode ou não ser classificado como literatura independentemente de qualquer valoração qualitativa (se trivial, erudita, canônica etc.).

com foco na recepção textual, além de conceder grande protagonismo à retórica para se compreender a “poetização” presente em um texto. Portanto, a identificação da sua natureza literária não dependeria exclusivamente do texto, senão das muitas variáveis externas. Isso equivaleria a dizer que “qualquer texto pode ser tomado como literatura [...], dependendo de qual atitude e sob quais condições situacionais ele é lido.” (Winko 2009: 386) Na década seguinte, Gérard Genette retoma a posição orientada ao texto para refletir sobre a literarização, mesclando, de certo modo, as abordagens que o antecederam: o uso da linguagem em Jakobson e o papel determinante do leitor. (Cf. *ibid.* 389) Trazendo a discussão mais para a atualidade e contrastando textos literários, ficcionais e factuais, Lutz Rühling (2008: 25) aponta que ficcionais seriam aqueles em que são identificados figuras, objetos e eventos inventados e o factual, consequentemente, seria o seu oposto: ausência de elementos inventados. Já o texto literário (ou poético)¹³¹ – que pode caracterizar tanto o ficcional quanto o factual – pertenceria ao campo da linguagem artística [*Sprachkunst*] e da literatura [*Literatur*]. Seria, portanto, novamente a linguagem – se sofisticada, refinada, depurada – que diferenciaria um texto artístico (ou literário ou poético) do não-artístico.¹³² Winko, (2009: 387 e 392 ss.) por sua vez, afirma que decisivo para que um texto seja dado como literário seriam “as circunstâncias individuais, situacionais e convencionais da recepção”, variáveis essas que orientariam a atitude do leitor; as chamadas situações receptivas.

As muitas abordagens teóricas não cumprem (e nem poderiam) a função de pacificar as nuances que envolvem ficção e literatura. Ainda que esse debate continue em progresso, podemos, todavia, concluir do que foi discutido até aqui que estruturas e estratégias textuais podem refletir uma “intenção” poético-literária, sendo o uso que é feito da linguagem um critério palpável para avaliar se determinado texto é ou não de *natureza* literária – não necessariamente *literatura*.¹³³ Para tanto, é necessário que o uso literário da linguagem seja identificado, pois eventuais (re)elaborações da língua consistem em um importante indício de que o texto se submeteu a um processo de literarização. Durante a leitura de uma poesia, por exemplo, o leitor observa a métrica, a estrutura, a versificação, o ritmo, a simetria etc. e, com isso, pode afirmar com relativa segurança que está diante de um texto literário-poético. Esse procedimento é, à primeira vista, mais difícil diante de um texto em prosa, mas, também neste

¹³¹ Rühling (*ibid.*) toma os dois termos – literário e poético – por sinônimos.

¹³² Aqui o autor está se referindo a textos ficcionais e literários puros, sem que com isso negue a existência de textos que mesclam as duas tipologias.

¹³³ Não se deve confundir *natureza literária* de um texto com *literatura*: um texto pode gozar de tal natureza sem, contudo, consistir em literatura, já que não elaborado para publicação, ou seja, já que não publicado e circulado entre potenciais leitores.

caso, a presença de figuras estilísticas no texto – metáfora, hipérbato, perífrase, metonímia etc. – também é indicativo desse tipo de natureza. Todo esse breve panorama exposto até aqui oferece algumas pistas para responder a uma pergunta que será feita mais adiante: os 12 cadernos *in-quarto* de Franz Kafka constituem ficção(ões)? Antes porém de adentrarmos nas especificidades da natureza desses diários, é necessário esclarecer algumas características intrínsecas ao gênero e sua correspondência com a ficcionalização e a literarização (poeticidade).

2.1.2.2. O gênero diário e os fenômenos da ficcionalização e da literarização

A princípio, nem o diário nem a autobiografia se enquadrariam como ficção, especialmente se entendermos por razoável a ideia de pacto contratual proposta por Lejeune.¹³⁴ Por ser destinada a um público leitor que não o exclusivo autor, a autobiografia, porém, sujeita-se a uma certa liberdade inventiva, visando quase sempre tornar a figura do protagonista-autor atrativa, o que não equivale a dizer que o relato do autobiógrafo seja necessariamente uma invenção – para Lejeune, essa inventividade não seria tomada como ficção, e sim como mentira, engano, exagero. Quanto ao diário, em tese, o fenômeno da ficcionalização seria também possível; porém é preciso que se faça uma pergunta essencial: o diário foi escrito com intenção de ser levado a público? Esse questionamento por si já auxilia bastante na compreensão do grau de inventividade que permearia o texto.¹³⁵

Há, no entanto, quem aponte uma suposta ilusão de ótica presente na prática do diário: o indivíduo, ao verter-se no papel e ao afirmar com isso exprimir o seu “eu”, o que ele de fato estaria fazendo seria “criar, através da linguagem, através da escrita, uma unidade, uma totalidade que está a ser construída” e, também por isso, o diário seria “insincero, como toda escrita”. (Didier 1991: 112 e 117) Este ponto é, sem dúvida, interessante, mas poderíamos ir além e acrescentar que essa não é uma prerrogativa do diário, senão de qualquer narrativa textual sobre si. A textualização do “eu” tem como intermediária a linguagem que, por sua vez, não é imune a eventuais distorções ou construções, e isso porque todo discurso é mediado, e o diarista – seja ele um escritor, um marinheiro (relatos de viagem) ou um enfermo (diários de doente) – medeia suas notas. A insinceridade detectada por Didier, por sua vez, suscita uma discussão muito mais complexa que simples binarismos: verdade vs. mentira; realidade vs. fantasia, pois fato é que “[n]inguém deve ser mais sincero do que o autor de um diário”,

¹³⁴ O grau de sofisticação linguística ou de estilização não teria impacto nessa categorização, recaindo quase que exclusivamente no tipo de pacto proposto pelo autor: se “ficcional” ou “referencial”. (Cf. Lejeune 2008)

¹³⁵ Não estamos com isso afirmando que o diarista “genuíno” esteja isento de inventar histórias ou fantasiar sua vida, mas tão somente que esse ímpeto inventivo é de natureza diversa.

(Blanchot 2005: 271) sinceridade essa que pode ser relativizada, mesmo quando se está diante de si mesmo. Não por acaso, Goethe (1930: 214; destaque nosso) conclui acertadamente depois de muitos anos mantendo os seus próprios diários e um ano antes da sua morte: (19.fev.1831) “Nós todos somos afinal apenas *personagens para nós mesmos*, que julgam correta ou incorretamente segundo nossas premissas”, e isso porque, “[q]uando alguém descreve a si mesmo, ele já se tornou um outro.” (Kremer 1989: 124) De todo modo, o comprometimento com a verdade é, de fato, uma das características inerentes ao diário íntimo, no entanto, como se mensurar e avaliar uma verdade que, muitas das vezes, é de natureza essencialmente subjetiva?

Nesse mesmo contexto, Didier (1991: 116; 121 e 123) aborda a “invenção do eu” junto ao diarista que, simultaneamente sujeito e objeto de seu discurso, se bifurcaria entre o “eu” narrado e o “indivíduo real” [*l’individu réel*], reduzindo o diário a uma espécie de “teatro de máscaras” [*théâtre de masques*]. Afinal, “[...] toda a utilidade do diário não consiste ela finalmente na deleitável invenção desse mundo interior?”. A estudiosa do gênero certamente tem razão em ver na prática um caráter inventivo de um mundo interior; essa é uma premissa inclusive a que se submete processos de apreensão da vida em geral. Porém, isso não equivale a dizer que esse suposto “teatro de máscaras” seja uma estratégia previamente orquestrada e colocada em prática por aquele que se propõe a manter um diário. A distinção entre um “eu-narrado” e um “indivíduo real” também é fenômeno comum a qualquer textualização sobre si e não implica necessariamente ficção, pois independe de um processo de mascaramento consciente do diarista. Afinal, o diário (com clara exceção do escrito visando a uma publicação ou explicitamente ficcional) não é o local adequado para a criação deliberada de uma ficção acerca de si mesmo – a autobiografia sujeitar-se-ia muito mais a esse fenômeno. Por fim, ao falar de identidade pessoal e identidade narrativa, Ricoeur (1991: 138) é bastante esclarecedor ao postular que:

[...] a compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada; esse último empréstimo à história [da própria vida] tanto quanto à ficção fazendo da história de uma vida uma história fictícia ou, se preferimos, uma ficção histórica, entrecruzando o estilo historiográfico das biografias com o estilo romanesco das autobiografias imaginárias.

Não há dúvida de que a compreensão de si mesmo é fruto de um processo interpretativo que a antecede. Sem deixar de considerar que Ricoeur refere-se aqui à autobiografia, ao narrar esse processo cognitivo, é evidente que enganos e desvios são inerentes à atividade narrativa, mesmo que estejamos diante do gênero diário, pois “não existe narrativa

eticamente neutra”; (*ibid.* 139 e 167) no entanto, não há que se falar seja em uma “história fictícia”, seja em uma “ficção histórica” engendrada pelo diarista, ponto com o qual não seria possível concordar. Quanto ao fenômeno da literarização, este é possível junto aos diferentes gêneros autobiográficos, podendo se dar tanto na autobiografia quanto no diário íntimo (e nas cartas), a depender da habilidade escriturária daquele que redige.¹³⁶ Existe, porém, uma diferença crucial que deve ser levada em consideração: um diário que manifeste traços marcadamente literários não significa necessariamente se tratar de literatura. Sendo o contraste da linguagem cotidiana dita “comum” e a elaborada-sofisticada uma estratégia para identificar os traços literários de um texto ou de uma prática, fica a pergunta: isso seria suficiente para fazer desse texto ou prática literatura?

2.1.2.3. Os doze cadernos *in-quarto*: ficção?

Dado o longo tempo pelo qual os diários foram mantidos (1909-1923), selecionar qualquer trecho seu para análise, além de correr o risco de não ter grande expressão, submete-se a alguma arbitrariedade. Ainda assim, recorremos a algumas notas do diarista que podem apoiar os nossos argumentos. Entre ago.-set.1911, em uma viagem conjunta com Brod, no trem para Munique, ele e o amigo conhecem uma jovem. Desse encontro origina uma das primeiras notas no diário dessa viagem:

Uma moça, mais tarde Alice Rehberger, sobe no trem em Pilsen. [...]. De início não a consigo ver porque ela está sentada ao meu lado. Primeiro fato em comum: A caixa do chapéu dela cai para cima do Max. É assim que os chapéus entram dificilmente pelas portas do vagão e voltam a sair com ligeireza pelas grandes janelas. – O Max provavelmente destrói a possibilidade de uma descrição mais tarde [...]. (D 593; prov. 26.ago.1911)

Ein Mädchen, die spätere Alice Rehberger, steigt in Pilsen ein. [...] Zuerst kann ich sie nicht sehen weil sie neben mir sitzt. Erste gemeinschaftliche Tatsache: Ihr eingepackter Hut fliegt auf Max hinunter. So kommen Hüte schwer durch die Waggontüren herein und leicht durch die großen Fenster wieder heraus. – Max zerstört wahrscheinlich die Möglichkeit einer spätern Beschreibung [...]. (T3: 943 ss.)

Pela natureza intrínseca ao (sub)gênero diário de viagens, muitas notas apenas capturam laconicamente eventos e situações, aspecto sobre o qual já falamos antes. Neste trecho, Alice é mencionada, mas muito pouco sobre ela é informado; apenas: sua entrada no trem, sua posição, um breve episódio sobre um chapéu. A menção à Alice é suspensa e, quase

¹³⁶ Ainda que Jurgensen (1979: 9) condene a diferenciação entre diário literário e não-literário, ele admite haver uma diferença da “qualidade literária”, ou “grau de estilização consciente do eu” e “grau de autoconfiança artística” que varia de diarista para diarista. Como exemplo, vai citar os casos de Goethe e Anne Frank, onde aquele teria essa consciência, enquanto esta última não.

2 meses depois, é bastante provável que Kafka tenha folheado suas notas de viagem, pois decide retomar o episódio vivido no trem, por meio de uma descrição agora em seu diário íntimo (1º caderno):

12.X 1911. [...] Na penumbra da Rittergasse, a Rehberger no seu traje quente de outono, e nós que só a conhecíamos com a sua blusa e o casquinho fino e azul de verão, roupas com que uma moça de aparência menos do que irrepreensível ficaria pior do que nua. Nesses momentos, eram bastante visíveis o seu nariz protuberante no rosto anêmico, cujas bochechas podiam ser beliscadas por muito tempo sem que se mostrasse um rubor; a abundante penugem loira que se acumulava nas faces e sobre o lábio superior; o pó da ferrovia que se juntara entre o nariz e a bochecha; e o branco enfermício da pele no decote da blusa [...]. (D 49; 12.out.1911)

12.X 1911. [...] *Im Halbdunkel der Rittergasse die in ihrem Herbstkostüm dicke warme Rehberger, die wir nur in ihrer Sommerblouse und dem dünnen blauen Sommerjäckchen gekannt haben in denen ein Mädchen mit nicht ganz fehlerlosem Aussehn schließlich ärger als nackt ist. Da hatte man erst recht ihre starke Nase in dem blutleeren Gesicht gesehen, in dessen Wangen man lange die Hände hätte drücken können, ehe sich eine Rötung gezeigt hätte, den starken blonden Flaum, der sich auf der Wange und der Oberlippe häufte, den Eisenbahnstaub, der sich zwischen Nase und Wange verflogen hatte und das schwächliche Weiß im Blousenausschnitt [...].* (T3: 74 ss.)

O encontro com ela engendra uma descrição que inclui a iluminação, o lugar, a vestimenta, o nariz protuberante, as bochechas, o tom da pele. Ainda que a dissesse, a “descrição que fiz da Rehberger não me parecia conseguida” (D 50; 13.out.1911) | “*Die Beschreibung der Rehberger hielt ich nicht für gelungen*”, (T3: 75) anota ele no dia seguinte. Escrever é, sem dúvida, o instrumento a que o diarista recorre para compreender a sua existência, e isso é enviesado pela sua identidade confessadamente literária – ponto que será retomado detalhadamente mais adiante. Consistindo ele em literatura, nada além de literatura, essa parece ser a única maneira de expressar os seus mundos interno e externo: literariamente. Rehberger é uma pessoa real; o encontro entre ambos muito provavelmente aconteceu (isso é depreendido também das notas deixadas por Brod); todos os outros elementos mencionados são secundários e não passíveis de fazer do relato um engodo ou uma ficção. Pela riqueza de detalhes, pela escolha das palavras, pelo fluxo descritivo e pela posição de observador daquele que escreve, o trecho poderia ser caracterizado como literário sem que isso implicasse, no entanto, qualquer nível de ficcionalidade.

Um outro exemplo que pode auxiliar-nos a compreender essa tênue fronteira entre as instâncias ficcional e literária é a série-Ele quando, por cerca de 2 meses, o pronome “eu” [*ich*] desaparece e, em seu lugar, assume o “ele” [*er*]. A alteração na perspectiva narrativa pode, de fato, ser distinguida como um traço característico da atividade literária, porém não como marca indubitável de ficcionalização, senão de distanciamento conveniente. Junto a suas notas, há

mais tantos outros traços de literarização: a pontuação incorreta e a falta de vírgulas,¹³⁷ as alterações, as rasuras, as correções,¹³⁸ além do frequente emprego de recursos estilísticos como símile, metáfora comparativa, de que um bom exemplo são as *Wie-Sätze*.¹³⁹ Tudo isso é, de fato, forte indicativo da natureza essencialmente literária desses diários, que também pode ser observada nas cartas e nos postais escritos por ele.¹⁴⁰

Poucos anos após iniciar a prática, ele relê seus registros e reflete: “Comovo-me com a leitura do diário. [...] Tudo me parece uma construção.” (D 365; 19.nov.1913) | “*Mich ergreift das Lesen des Tagebuchs. [...] Alles erscheint mir als Konstruktion.*” (T3: 594) O grifo é do próprio diarista, e o termo “construção” [*Konstruktion*] volta a se repetir 4 vezes nas entradas subsequentes. Disso seria possível inferir que a literarização do “eu-diarista” resulta de uma construção intelectual e consciente, que não implica, reiteramos, ficcionalização. Inicialmente isso pode parecer incongruente, no entanto, é provável que a construção a qual o diarista aluda seja meramente o reflexo de uma narrativa enviesada por um desejo, uma vontade – seu reconhecimento como escritor, em especial – sem acarretar mentira, engano, conclusão a que ele próprio chega:

Sempre foi para mim incompreensível que quem sabe escrever consiga objetivar a dor enquanto sofre, de tal modo que eu, sentindo-me infeliz, por exemplo, talvez ainda com a cabeça a arder de infelicidade, me posso sentar e comunicar a alguém por escrito: Sinto-me infeliz. Na verdade, posso ir ainda mais longe e – com diferentes floreios, conforme o talento, sendo que o talento parece não ter nada que ver com a infelicidade – fantasiar sobre o assunto de forma simples ou por antítese ou com orquestras inteiras de associações. E não é uma mentira (D 517; 19.set.1917)

¹³⁷ A pontuação de Kafka, segundo Rother, (2007: 11) consistia em “um princípio organizador retórico consciente”. A não observância das regras gramaticais e sintáticas visariam a um dinamismo rítmico muito próximo da fala, o que poderíamos relacionar com sua confessada paixão pela leitura em voz alta [*Vorlesung*], abordada no último capítulo.

¹³⁸ Para se ter uma ideia da intensa intervenção *a posteriori* do diarista em algumas entradas e de seu caráter “rascunhar”, em especial naquelas onde ele tentou dar origem a narrativas ficcionais, cf. Manuscrito 4 do Anexo 3.

¹³⁹ Já na primeira página do 1º diário, esse recurso aparece: “Wenn er mich immer fragt, [“Sempre que ele me pergunta”], o a com trema, libertando-se da frase, voou *como* uma bola pelo campo.” (D 11) | “Wenn er mich immer fragt” das ä losgelöst vom Satz flog dahin wie ein Ball auf der Wiese.” (T3: 9; destaque nosso) A utilização do comparativo “como” [*wie*], tão presente ao longo das notas, encontra uma equivalência entre o diacrítico, sinal gráfico, e uma bola que voa pelo campo. As partículas “*wie*” [como] e “*als ob*” [como se] constituem recursos linguísticos amplamente utilizados por ele na sua escrita. Sobre este tema, consultar: Glinski 2004: 254 ss.; assim como: Binder 1976: 194-239. Nesse quesito, Binder aproxima Kafka e Charles Dickens, que são, para ele, mestres na construção de frases que se valem do recurso comparativo da *Als-ob-Sätze*.

¹⁴⁰ Há quem não veja distinção também entre as cartas e a produção literária. Binder (1976: 54) e Rother (2007: 81) estão entre aqueles que tratam as cartas como literatura, já que corrigidas e estilizadas. Correções e “estilizações” de mensagens endereçadas a outra pessoa não nos parecem suficientes para fazer de cartas necessariamente literatura: um emitente, mesmo quando não escritor, costuma ler e reler suas cartas, e é comum correções. Ademais, as cartas não foram redigidas com a intenção de serem publicadas e, portanto, não atende aos critérios que faz a coisa escrita literatura.

Mir immer unbegreiflich, dass es jedem fast, der schreiben kann, möglich ist, im Schmerz den Schmerz zu objektivieren, so dass ich z. B. im Unglück, vielleicht noch mit dem brennenden Unglückskopf mich setzen und jemandem schriftlich mitteilen kann: Ich bin unglücklich. Ja, ich kann noch darüber hinausgehn und in verschiedenen Schnörkeln je nach Begabung, die mit dem Unglück nichts zu tun zu haben scheint, darüber einfach oder antithetisch oder mit ganzen Orchestern von Associationen phantasieren. Und es ist gar nicht Lüge (T3: 834)

A seu ver, é inerente à comunicação escrita um processo de subjetivação que permite fazer uso dos recursos disponíveis à própria linguagem – ornamentação, antíteses, associações. A esse procedimento caberia “fantasiar” [*phantasieren*], o que não é o mesmo que uma “mentira” [*Lüge*]. De fato, a leitura cronológica das notas permite ao leitor observar a construção de um indivíduo, muitas das vezes aparentemente conduzida por ele mesmo. Isso a que ele chama “construções” é antes um método, por meio do qual ele logra apreender a sua existência, temas que serão abordados no próximo capítulo. Por conta desse viés artístico, Rother (2007: 8, 36 e 222) chega a sugerir que os diários não são fontes autobiográficas adequadas e confiáveis, devendo ser tratados como “literatura”, e isso porque neles Kafka não teria documentado sua “história e vida”, razão pela qual o “eu-diarista” [*Tagebuch-Ich*] não deveria ser confundido com o “homem real” [*realer Mensch*]. Martin Walser (1973: 9) vai em direção semelhante, ao dizer que, na “preparação quase planejada deste autor para a tarefa literária”, ele “reduz, inclusive destrói, sua personalidade biográfica, burguesa” para forjar-se uma personalidade de escritor. Sem negligenciar a expectativa de um leitor, a nosso ver, não cabe ao diarista fornecer necessariamente este tipo de fonte, tarefa muito mais apropriada em (auto)biografias, memórias, formulários. Portanto, não impressiona que faltem dados biográficos sistematizados, como nomes ou descrições de pessoas que lhe eram próximas, ou relatos de situações corriqueiras, pois, por ser escrito exclusivamente para quem anota, esse tipo de informação não tem valor. Quando essas menções ou descrições ocorrem é por outro motivo, para captá-los sob ângulo diferente, o que, muitas das vezes, passa pelo crivo da sua “inclinação literária”.

Nos diários de Kafka, poderíamos, sem dúvida, apontar “zonas de transição” entre o literário e o ficcional, as quais estariam refletidas tanto na presença de fragmentos claramente pertencentes ao mundo da ficção assim como também nas inúmeras cenas de escrita [*Schreibszene*] ao longo das entradas (e das quais falaremos em breve), nas quais o diarista faz do ato de escrever um jogo em que facticidade e inventividade confundem-se. Outro aspecto que poderia ser apontado para caracterizar esses diários como ficção seria a dificuldade em se

discernir o limite entre mundo real e ficcional, ou seja, entra realidade fática e imaginação.¹⁴¹ No entanto, sendo ficção a representação de algo sem existência fática, o termo não é apropriado para caracterizar o conjunto desses cadernos. Em suas notas, Kafka intenta compreender a si mesmo e o que o cerca, incluindo sua família, seu círculo de amizade, suas relações amorosas, além de seus interesses, projetos, inseguranças etc., e qualquer responsabilidade pela veracidade do relatado é adotada diante dele mesmo. Como sugere Lejeune, (2008: 82 ss.) mesmo junto ao gênero um pacto de verdade poderia ser identificado:

Mas se escrevermos apenas para nós mesmos, a expressão [pacto autobiográfico ou de verdade] continuará tendo sentido? Um diário seria regido por um “pacto”? A resposta é sim, mesmo se o pacto permanece implícito. Pois todo diário tem um destinatário, ainda que seja a própria pessoa algum tempo mais tarde.

Retomando a discussão acerca do texto ficcional e factual e as definições até aqui apresentadas, depreende-se:

Atributos / Tipo textual	Texto ficcional	Texto não-ficcional (factual)
Referência no mundo “real”	Não	Sim
Veracidade	Não	Sim
Autor = Narrador	Não	Sim

E então restaria fazer, ao menos, 3 perguntas: (1) À exceção dos fragmentos de textos ficcionais presentes nesses cadernos,¹⁴² as pessoas, os lugares e os eventos mencionados pelo diarista encontram correspondência com o mundo “real”? (2) É possível atestar a veracidade do relatado pelo diarista? (3) Autor e narrador nos diários são a mesma pessoa? Em relação às duas primeiras questões e tomando como base o expressivo trabalho feito não apenas pelo seu recente biógrafo Stach assim como o de Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley, responsáveis pela elaboração da edição crítica desses diários – e ainda que falar em “verdade” seja sempre um campo nebuloso –, uma resposta direta seria “sim”.¹⁴³ A última questão poderia trazer maiores complicações, pois se poderia afirmar que a pessoa que toma as notas (o diarista) recorre a uma pessoa diferente de si para “autoficcionalizar-se”, e então autor e narrador seriam pessoas distintas, atendendo, portanto, ao critério da ficção. Ainda assim, deve-se levar em

¹⁴¹ Neste aspecto, Rother (2007: 2013) faz uma avaliação bastante precisa: “Faltam limites verificáveis entre realidade e fantasia, mundo externo e interno. A literatura (a escrita imaginativa) substituiu e influenciou tudo, moldou a imagem de si e do mundo, assim como a interpretação da vida.”

¹⁴² Referimo-nos aqui especialmente àqueles fragmentos facilmente identificáveis, seja pela atribuição de um título, pela demarcação bem delineada de diálogos ou pelo apontamento como tal feito pelo próprio diarista.

¹⁴³ Para responder à segunda pergunta, no entanto, reconhecemos que seria preciso estudo muito mais profundo que o proposto aqui e que, mesmo assim, não haveria garantia de respostas fiáveis.

conta que essa “voz” que emana no diário é mantida – com poucas variações – ao longo de 14 anos e, também por isso, nos é pouco convincente que essa tenha sido a tarefa de um “outro” que não o próprio diarista.

Nesse sentido, vale a pena um breve comentário sobre o conceito que Jurgensen usa para referir-se aos 12 cadernos: o de autoficção. Cunhado por Serge Doubrovsky e colocado em prática em seu primeiro dos 7 títulos ficcionais *Fils* de 1977 (seguido por uma série de outros romances autoficcionais de sua autoria), o conceito de autoficção consistiria, grosso modo, na transformação de si em espetáculo. É na contracapa do romance que o neologismo aparece e onde o autor esclarece o seu propósito:

Autobiografia? Não, isso é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, no fim da sua vida e em um belo estilo. Ficção de eventos e de fatos estritamente reais; se quisermos, *autoficção*, por se haver confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora dos limites da sabedoria e da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontros, *fios* de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escritura de pré- ou pós-literatura, concreta, como se diz da música. (Doubrovsky 1977: s/p)

É seguindo princípios de ordem estética que Doubrovsky elabora o seu romance, recorrendo a paratextos para explicitar a sua empreitada. Deliberadamente ele usufrui da liberdade para dar forma a sua narrativa autobiográfica, mas especialmente de recursos atinentes à literarização (aliteraões, dissonâncias etc.). Aqui temos: uma intenção expressa e clara; princípios estéticos norteadores; liberdade inventiva assumida. Muito diferente é o que ocorre usualmente junto a um diário, em que o diarista não tem necessariamente intenção de falsear, já que destinado a si mesmo.

Rumo a uma conclusão, diante da dicotomia entre ficção-factuality e fictício-realidade-verdade, temos um diarista que é uma pessoa real, em cujas notas não é possível identificar uma intenção expressa de emanar declarações enganosas ou mentirosas.¹⁴⁴ Portanto, concluir pela caracterização genérica de sua prática ou da manifestação de seu “eu” como ficcional não encontra eco real nos registros deixados por ele, pois não embasadas concretamente em entradas ou reflexões. Ademais, a diferenciação rigorosa entre o “eu-

¹⁴⁴ Galle (2018: 42) lembra uma importante distinção terminológica feita por Frank Zipfel: “Aproveitando-se de um matiz semântico já existente entre *fiktiv* (fictício) e *fiktional* (ficcional), ele [Zipfel] sugeriu que a diferença entre *fiktiv* e ‘real’ seja usada exclusivamente para o nível ontológico: o personagem Robinson Crusoe não existiu/existe e é, portanto, *fiktiv*, enquanto Alexander Selkirk é uma pessoa histórica e, dessa forma, ‘real’. Em diferença à categoria da ontologia, as expressões *fiktional* (ficcional) e *faktual* (factual) devem designar as modalidades discursivas. Ou seja: o Napoleão real pode ser tratado de forma ficcional no romance de Tolstói e de forma factual na obra do historiador Adolphe Thiers. O personagem fictício Sherlock Holmes aparece nas descrições ficcionais de Arthur Conan Doyle e é analisado nas críticas factuais de inúmeros estudiosos do romance policial.”

diarista” [*Tagebuch-Ich*] e o “homem real” [*realer Mensch*] merece também problematização, já que não é uma prerrogativa de Kafka, mas de qualquer indivíduo que textualize a si mesmo e não deslegitima a manifestação da sua vida íntima nesses 12 cadernos.

Nem mesmo a presença de esboços nitidamente ficcionais nesses registros deve ser confundida com uma intenção exclusiva de fazer deles uma caderneta sofisticada para dar forma ao seu trabalho literário nem se deve atribuir a esse “eu-literário” (*literarisches-Ich*)¹⁴⁵ um processo de ficcionalização do eu. A ação de literarizar relatos cotidianos não significa afastamento do real; o que o diarista faz não é falsear, ludibriar, mentir, enganar, e a sua apreensão estética do vivido não pode, portanto, ser confundida com ficção. Ela pode ser interpretada como parte do processo de constituição do eu (sempre em progresso) e reflexo da percepção de mundo intermediada pela linguagem de um literato (que pode ser equivocado e não necessária e intencionalmente falseado). De modo mais acertado opina Binder, (1976: 41) ao sugerir que o biográfico em Kafka é exposto através de um filtro de “adornamento literário” [*literarische Verbrämung*]. A sujeição do relato de uma vida a um processo literário, todavia, não faz dele um mero objeto artístico ficcionalizado; a literarização não refuta a coisa narrada e sim dá a ela uma configuração estética, em que ambos – ficcionalização e literarização – não devem nem ser tomados como sinônimos nem como pré-condição um do outro. Mesmo se se advogasse por um processo “inconsciente” dessa natureza, a caracterização permaneceria descabida.

[...] todas [*alle*] as declarações de Kafka sobre si, tanto as biográficas quanto as puramente artísticas, foram moldadas literariamente [*literarisch überformen*] e não representam uma imagem real. [...] A identidade social e privada, bem como os objetos reais de reflexões, deve ser vista como ‘vítima’ do processo de ficcionalização [*Fiktionalisierungsprozesses*]. (Rother 2007: 213)

A nosso ver, reduzir “toda” declaração do diarista à ficção não só é um exagero infundado como não contribui para a compreensão da narrativa da sua vida. É preciso ter em conta que averiguar o grau de verdade ou falsidade de um enunciado é, em geral, matéria que escapa a leitores e estudiosos e quem busque avaliar relações de similitude ou verossimilhança em um diário encontrará obstáculos.¹⁴⁶ Outro aspecto que não deve de modo algum ser negligenciado é o fato de que a escrita é meio de expressão representativa. Isso equivale a dizer que é mera representação da realidade, muitas das vezes não podendo ser tomada pela própria realidade. Portanto, diante de declarações feitas pelo diarista, caso determinada premissa não

¹⁴⁵ A expressão é de Rother. (2007: 227)

¹⁴⁶ Como lembra Ricoeur, (1991: 91) “a questão de veracidade[...] depende de uma problemática mais geral da própria atestação, apropriada à questão da ipseidade: mentira, engano, desprezo, ilusão resultariam desse registro”.

seja explicitamente falsa, mais produtivo seria investigar a função cumprida por ela. A expressão literária acerca de si mesmo e de tudo que o cerca é uma constante ao longo de toda a manutenção desses cadernos *in-quarto*, sendo a expressão genuína desse “eu” por quase metade da sua vida. E por que a afinidade com a coisa literária? Pois ela é o instrumento fundamental eleito em seu processo de compreensão de si e de seu mundo; ela propicia o distanciamento necessário para a apreensão da sua existência, pois faz de seu próprio “eu” objeto, além de corresponder apropriadamente ao destino literário que impôs a si mesmo. A transição do “eu” para o “ele” proporcionado pelo fazer literário talvez seja a única forma de expressão possível para esse suposto “eu-literário” – ainda assim um “eu”. Portanto, tendo a si próprio como destinatário exclusivo dessas notas¹⁴⁷ e tendo respostas afirmativas para as 3 perguntas interpostas, não há que se falar em diário ficcional, e atribuir a esse “eu” expresso nos diários um processo de ficcionalização é, a nosso ver, um equívoco.

Retomando os atributos imanentes ao texto literário, tem-se ainda que acrescentar um bastante importante: a publicação. Para que determinado texto seja recepcionado como literatura, é imprescindível que ele seja publicado como sendo literatura, seja em vida ou postumamente. É precisamente a introdução do texto no circuito literário que faz dele essencialmente um texto dessa natureza. Portanto, apesar das marcas de poeticidade e literariedade presente nos 12 cadernos, vale lembrar que não se trata de literatura, pois não atende a todos os requisitos para ser caracterizado como tal. Não obstante a sua natureza indiscutivelmente literária – o que ficará mais claro adiante – não podemos, à princípio, caracterizá-los como literatura, pois, para tanto, haveria a necessidade de que o texto tivesse sido levado a público como tal, o que não foi o caso desses doze cadernos, nem mesmo quando da sua primeira aparição pública em 1937. Ademais, é dessa forma que o diário pode sim ser considerado literário, como alguns sugerem, desde que isso não implique entendê-lo como ficção – como tantos outros apontam ao tomarem os termos sinonimicamente.

2.2.

Destino, literatura e escrita

Mas por que você escreve? – A.: Eu não sou um daqueles que pensam com a caneta molhada na mão; e menos ainda daqueles que abandonam suas paixões ao tinteiro aberto, sentados em suas cadeiras a encarar o papel. Eu me irrita ou me envergonho de todo modo de escrever; escrever é para mim um chamado da natureza – mesmo falando disso comparativamente me é

¹⁴⁷ Ainda que ele tenha entregue seus diários à Milena no início de out.1921, não há nenhum indicativo de que essas notas tenham sido iniciadas ou continuadas com a intenção de serem publicadas ou dadas a ler a um outro que não ele.

asqueroso. B.: Mas então por que você escreve? Sim, meu querido, dito em confiança: eu ainda não encontrei nenhum outro meio de me livrar dos meus pensamentos. B.: E por que você quer se livrar deles? A.: Por que eu quero? Eu quero? Eu devo. (Nietzsche 1973: 124)

Em Nietzsche, escrever equivale a um “chamado da natureza” [*Notdurft*] no seu sentido escatológico, pois vinculado não a um desejo e sim a uma necessidade inerente. No caso do nosso diarista, as funções exercidas pelo diário e pela escrita possuem muitos pontos de convergência e isso por uma razão óbvia: o diário é o aparato, a escrita é o método; correlatos, um viabiliza o outro em uma relação de codependência. A causa primária para a manutenção de um diário é manter-se escrevendo e, por isso, as funções da escrita merecem uma análise mais detida e segmentada. Não foram poucos os que arriscaram entender o papel da escrita junto dele: para Blanchot (2005: 274) e Gräser (1955: 66) foi recurso contra a solidão;¹⁴⁸ para Heller, (1976: 87 ss.) antídoto contra a loucura; para Kurz, (1980: 4 e 9) fuga e ato erótico; para Kremer, (1989: 78) distração contínua; para Schärf, (2000: 17 e 45) empreendimento de salvação e libertação da culpa; para Rother, (2007: 65 e 130) refúgio. Todas essas avaliações encontram fundamento nos escritos íntimos, em graus e momentos distintos, e poderiam ser condensadas na queixa registrada em 3.mai.1913: “A terrível incerteza sobre a minha existência interior.” (D 342) | “*Die schreckliche Unsicherheit meiner innern Existenz.*” (T3: 559) É na esperança de escrever coisas que o ajudem a apaziguar essa incerteza existencial que ele o faz. (Cf. também D 196; 26.dez.1911)

Mas o que precisamente significa escrever para Kafka? Schärf (2000: 57) tem razão ao argumentar que escrever no seu caso não representa uma metáfora: escrever não significa outra coisa que não “escrever em termos concretos”. Por outro lado, Kurz (1980: 1) identifica na escrita uma “atividade tautológica”, ou seja, uma escrita que não é “para ou sobre algo, mas escreve-se para escrever”.¹⁴⁹ Escrever realmente é uma atividade que se justifica por si mesma, porém deve-se ter cuidado para não tratá-la como despropositada – prova disso é a submissão da escrita a um meticuloso olhar crítico por meio do qual é frequentemente avaliada como boa ou má. Na tentativa de evitar apresentar mais do mesmo, tomemos as declarações do próprio diarista, a fim de nos acercar do papel desempenhado por ela.

“Onde encontrarei a salvação?” (D 357; 30.ago.1913) | “*Wo finde ich Rettung?*”, (T3: 581) pergunta ele. Um ano mais tarde, ele dá pistas sobre essa questão: “A minha incapacidade

¹⁴⁸ Não se pode desprezar que, ainda que a escrita tenha a prerrogativa de protegê-lo da solidão, esta não deixa de ser também desejada por ele: “Estar sozinho exerce sobre mim um poder que nunca falha” (D 88; 26.dez.1910) | “*Das Alleinsein hat eine Kraft über mich, die nie versagt*”. (T3: 139) Essa aparente incongruência será abordada mais adiante.

¹⁴⁹ Rother (2007: 214) diz algo semelhante: “Escrever sem propósito concreto”.

de pensar, observar, constatar, recordar, conversar, participar torna-se cada vez maior [...] Se não me *salvar* trabalhando, estou perdido.” (D 409; 28.jul.1914; grifo do diarista e destaque nosso) | “Meine Unfähigkeit zu denken, zu beobachten, festzustellen, mich zu erinnern, zu reden, mitzuleben wird immer größer [...] Wenn ich mich nicht in einer Arbeit rette, bin ich verloren.” (T3: 663) Para salvar-se, para “participar”, deve trabalhar, escrever. Pawel (1986: 98) está correto quando diz que os conflitos do diarista, não podendo ser superados, apenas podiam ser transformados por meio da literatura. Exemplo disso é o uso da escrita e da literatura com o objetivo de gerenciar as dificuldades advindas da ruptura do primeiro noivado com Felice, quando ele dá início, logo após o regresso de Berlim, a uma série de esboços ficcionais no 7º caderno para, em seguida, adentrar em uma nova e intensa fase criativa (ago./1914 a mai./1915) – não por acaso o personagem Josef K. “nasce” no 9º caderno no dia seguinte ao seu inquirimento de onde encontraria salvação. (Cf. D 411; 29.set.1914) Da leitura dos seus diários, fica evidente que a escrita, por meio da literatura, é o instrumento que o auxilia no processo de compreensão dos seus mundos interno e externo, organizando-os e atribuindo-lhe algum sentido. E por que a literatura?

“Se escrever uma frase à toa, ‘*Ele olhou pela janela*’, por exemplo, ela é já perfeita”. (D 23; 19.fev.1911; destaque nosso) | “Wenn ich einen Satz hinschreibe z.B. Er schaute aus dem Fenster so ist er schon vollkommen”. (T3: 30) Com essa declaração o diarista avalia a escrita de uma frase simples capaz de fazer dele escritor; essa entrada, porém, denuncia um aspecto que pode passar despercebido: nela ele parece aludir a uma das versões de seu texto de meados de 1910, *Der kleine Ruinenbewohner*, na qual o personagem em 1ª pessoa diz: “Quando me sobrevém a vontade de acusar, *eu olho pela janela*”. (D 21; 19.jun.1910; destaque nosso) | “Überkommt mich Lust zu Vorwürfen, schaue ich aus dem Fenster.” (T3: 26) Apesar do lapso temporal de 8 meses entre as duas notas – as versões em jun.1910 e a observação em fev.1911 –, ambas foram feitas no 1º caderno e são anotadas na sequência uma da outra, o que leva a crer que ele avalia a frase “Ele olhou pela janela” como perfeita muito provavelmente ao reler as páginas precedentes. A perfeição não está na frase antiga – “eu olho pela janela” –, mas naquela expressa por meio do distanciamento da pessoa personalíssima, onde quem passa a assumir a ação é um “ele” invés de um “eu”, juntamente com a alteração do tempo verbal, do presente para o pretérito;¹⁵⁰ especialmente o “ele” demarca o aparecimento de um personagem por meio do qual se renuncia a dizer “eu”, delegando essa faculdade a outros, diz Blanchot. (1981: 174) A transição pronominal e verbal em 1911 proporciona o distanciamento e o rompimento do

¹⁵⁰ Como já mencionado, essa estratégia pronominal é encontrada não só nos diários, mas também nas cartas e na obra, como é o caso de *Das Schloss*. (Cf. Stach 2017b: 462)

nexo com a realidade familiar existente no excerto de 1910, artifícios esses propiciados pela literatura e que serão bastante úteis a um de seus projetos: qualquer aproximação da verdade só pode ser conseguida através de um deslocamento, a fim de observar a si e ao seu mundo de uma distância razoável.¹⁵¹

Ainda que no âmbito explicitamente não-autobiográfico, algo muito semelhante ocorre alguns anos mais tarde, também nos diários: “Nos *meus* tempos de liceu, *eu* costumava visitar um certo Josef Mack, amigo do *meu* falecido pai. Quando *eu*, depois dos exames finais –”; (D 351; 21.jul.1913; destaques nossos) | “*Ich pflegte während meiner Gymnasialzeit hie und da einen gewissen Josef Mack, einen Freund meines verstorbenen Vaters zu besuchen. Als ich nach Absolvierung des Gymnasiums –*”, (T3: 571;) e o relato é interrompido. Na linha abaixo, a perspectiva narrativa é alterada: “Nos *seus* tempos de liceu, *Hugo Seiffert* costumava visitar ocasionalmente um certo Josef Kiemann, velho celibatário amigo do *seu* falecido pai” (D 351; destaques nossos) | “*Hugo Seiffert pflegte während seiner Gymnasialzeit einem gewissen Josef Kiemann einem alten Junggesellen, der mit Hugos verstorbenem Vater befreundet gewesen war, hie und da einen Besuch zu machen*”, (T3: 572) e ao relato é dada continuação. A transição do “eu” para “ele” incentiva a retomada, sendo comum tanto no plano privado quanto público, e isso porque escrever – em qualquer instância – é passar do “eu” ao “ele”, de modo que o que me acontece não acontece com ninguém, é anônimo, já asseverava Blanchot (2011: 31).

Tudo isso pode ser mais claramente observado após o diagnóstico da tuberculose em 1917, quando suas notas reflexivas passam a focalizar quase exclusivamente sua própria vida. A partir de então, é comum ele referir-se a si mesmo em 2ª e 3ª pessoas, o que lhe oferecia maior liberdade, muito evidente na já mencionada série-Ele, quando eliminou o pronome “eu” (*ich*) para falar de si em 3ª pessoa (*er*), fórmula por meio da qual pôde expressar mais livremente seus conflitos.¹⁵² Em 1921, escreve:

A escrita nega-se a mim. Daí o plano das investigações autobiográficas. Não biografia, mas investigação e descoberta dos menores elementos possíveis. A partir disso *eu* quero então me construir assim como alguém que tem uma casa insegura e, ao lado dela, quer construir uma segura, se possível com o material

¹⁵¹ Esse método tem reflexo em seu fazer literário. Se recortamos, grosso modo, o período de maior produtividade de Kafka, (1912-1915) com exceção de apenas duas narrativas em 1ª pessoa – *Erinnerungen an die Kaldabahn* (ago.1914) e *Der Dorfschullehrer* (dez.1914) –, todos os demais textos escritos neste período são em 3ª pessoa (perspectiva do herói). Faria (2011: 37) analisa em sua tese de doutoramento o uso dos pronomes na obra do autor, dividindo-as resumidamente em três grandes fases: (a) 1912-1915: uso sistemático da 3ª pessoa do singular; (b) 1916-1921: predomínio da 1ª pessoa do singular e eventual uso da 1ª pessoa do plural (nós), sob uma perspectiva coletivizada; (c) a partir de 1922: uso relativamente equilibrado entre ambas as perspectivas.

¹⁵² É George Herbert Mead que diz que o indivíduo só pode se conscientizar de si mesmo quando colocado na posição de objeto, ou seja, quando lhe é possível perceber-se da perspectiva de uma 2ª pessoa. (Cf. Honneth 2003: 131 ss.)

da antiga. No entanto, é terrível se, em meio à construção, sua força se esgota e, ao invés de uma casa insegura, mas completa, *ele* agora tem uma semidestruída e uma semiacabada, ou seja, nada.

Das Schreiben versagt sich mir. Daher Plan der selbstbiographischen Untersuchungen. Nicht Biographie, sondern Untersuchung und Auffindung möglichst kleiner Bestandteile. Daraus will ich mich dann aufbauen so wie einer, dessen Haus unsicher ist, daneben ein sicheres aufbauen will, womöglich aus dem Material des alten. Schlimm ist es allerdings wenn mitten im Bau seine Kraft aufhört und er jetzt statt eines zwar unsichern aber doch vollständigen Hauses, ein halbzerstörtes und ein halbfertiges hat, also nichts. (H 388)

Esta é uma de tantas anotações que registram suas paralisações produtivas como escritor, e aquilo que se inicia como reflexão autobiográfica logo se desvia para o literário e talvez Sokel (1964: 370) tenha essa passagem em mente quando afirma que em uma de suas últimas narrativas, *Der Bau*, teríamos o “resumo poético da sua existência”. A transição fica evidente ao recorrer a recursos essencialmente literários quando compara, por exemplo, a construção de si como a de alguém que deseja construir uma casa segura e também aqui ele parece atender à exigência de transitar do “eu” (*ich*) personalíssimo para o “ele” (*er*), já que o “ele” garante a neutralização do que é relatado. É como se para falar “eu” fosse imprescindível a Kafka antes falar “ele”. Magny (1967: 266) chega a concluir por uma despersonalização do autor caracterizada pelo seu pavor diante do pronome “eu”, manifestado “a cada momento por uma espécie de incapacidade de falar sobre si mesmo em 1ª pessoa, mesmo em seus escritos íntimos”. Soma-se a isso que a literatura está contida no domínio da arte, e esta, por sua vez, também desempenha um papel nessa dinâmica subjetiva do diarista. Conforme aponta Kremer, (1989: 124) o mundo puro e verdadeiro só poderia ser conquistado por ele em sua forma artística. A nós, no entanto, parece indispensável uma retificação: não em sua forma meramente artística, mas em sua forma essencialmente escrita, pois é no isolamento da escrita que ele confia na possibilidade da resolução dos seus problemas existenciais. Ao permitir que escape – temporariamente – do mundo externo, ela proporciona-lhe um tipo especial de proteção, um acolhimento,¹⁵³ alguma segurança,¹⁵⁴ sendo ela especialmente a sua maneira de subir do mundo subterrâneo: “Cada um sobe à sua maneira do submundo, eu, escrevendo.” | “*Jeder bringt sich auf seine Weise aus der Unterwelt hinauf, ich durch Schreiben.*” (BrF 659; à Bloch, 6.jun.1916) É por ser sua “única possibilidade interior de existência” [*einzigste innere Daseinsmöglichkeit*]

¹⁵³ “Fim da escrita. Quando voltará ela a acolher-me?” (D 445; 20.jan.1915) | “*Ende des Schreibens. Wann wird es mich wieder aufnehmen?*” (T3: 721)

¹⁵⁴ “A firmeza, porém, que experimento ao escrever, por poucas linhas que sejam, é indubitável e maravilhosa.” (D 369 ss.; 27.nov.1913 e Cf. D 60; 20.out.1911) | “*Die Festigkeit aber, die das geringste Schreiben mir verursacht, ist zweifellos und wunderbar.*” (T3: 601 ss.)

que o diarista firma o seu compromisso irrevogável com a escrita, no que a literatura tem também papel fundamental. (BrF 385; 20.abr.1913) Escrever sempre representou para Kafka uma oportunidade de manter um solilóquio terapêutico assim como de se comunicar. De todas as funções desempenhadas seja pelos diários, seja pela escrita, esta nos parece a mais essencial de todas: recorrer à escrita como forma de comunicar a sua existência. Nesse processo, o diário colabora imensamente, pois nele não apenas teve a permissão para literarizar a sua vida e a sua subjetividade, como também se tornou agente ativo na constituição da sua história, do seu eu, da sua obra. Antes de adentrarmos no cerne da identidade eleita pelo diarista, é preciso investigar algumas das estratégias adotadas – e suas particularidades – no cumprimento do que ele entendeu como o seu destino literário.

2.2.1. Destino literário

O monstruoso mundo que tenho na minha cabeça. Mas como poderei libertar-me a mim e a este mundo sem me despedaçar? E mil vezes despedaçar-me a escondê-lo ou enterrá-lo dentro de mim. Para isso estou aqui, nada me é mais claro. (D 344; 21.jun.1913)

Die ungeheure Welt, die ich im Kopfe habe. Aber wie mich befreien und sie befreien ohne zu zerreißen. Und tausendmal lieber zerreißen, als sie in mir zurückhalten oder begraben. Dazu bin ich ja hier, das ist mir ganz klar. (T3: 562)

Como em Goethe (1971: 27) que na infância já sentia-se dominado por “um certo furor de rimar e versificar” e em Flaubert que, aos 9 anos, em uma carta cheia de erros de concordância e ortografia, promete a um amigo que enviará suas comédias,¹⁵⁵ a determinação de tornar-se escritor manifesta-se em Kafka também muito cedo, pelo menos desde que tinha 12 anos de idade. (Cf. Koch 1995: 25) É o próprio diarista a falar de um “destino literário” [*litterarische Bestimmung*] que o impedia de nutrir quaisquer outros interesses, vendo na literatura e na escrita a única sina correspondente a sua natureza. (D 241; 2.mar.1912) A finalidade da sua existência passa a consistir em libertar (e libertar-se de) esse “monstruoso mundo” que tinha na cabeça, tornando-se esse propósito a base para o que ele entendeu como o seu chamado literário, escriturário:¹⁵⁶ “Deus não quer que eu escreva, mas eu, eu devo.” | “*Gott will nicht, dass ich schreibe, ich aber, ich muß.*” (Br2: 21; a Oskar Pollak, 9.nov.1903) Nesta sentença, dois fenômenos contrastantes são instalados: o divino e o humano, com a

¹⁵⁵ “[...] *je t’en verrait aussi de mes comédie. Si tu veux nous associers pour écrire moi, j’écrirait des comédie et toi tu écriras tes rêves et comme il y a une dame qui vient chez papa et qui nous contes toujours de bêtises je les écrirait. Je nécris pas bien parceque J’ai une casse à recevoir de Nogent. Adieu répond moi le plutôt possible.*” (Flaubert 2005: 15; a Chevalier, 31.dez.1830)

¹⁵⁶ Em 30.out.1921, apenas anota: “O chamamento” [*Der Anruf*]. (Cf. D 543)

prevalência deste último, uma vez que esse “chamado” é imposição feita a si mesmo. Também por isso não atender a esse “chamado” equivaleria ao cometimento de falta grave, tal como os protagonistas de sua narrativa *Forschungen eines Hundes*: “cães que não respondem absolutamente ao chamado de cães cometem uma falta de consideração contra os bons costumes, a qual não se perdoa nem ao menor nem ao maior dos cães, em circunstância alguma.” (NE 153) Se humano, auto-imposto, não-divino, esse chamado resulta naturalmente de uma “escolha”, conceito constituinte da filosofia de Kierkegaard e que deve lhe ter despertado particular interesse. Recuperando as premissas aristotélicas da vida boa e feliz, Ricoeur (1991: 203 ss.) investiga as nuances de um modelo entre meios e fins que pode ser útil para esclarecer o fenômeno da escolha do nosso diarista. Ele sugere que um indivíduo pode ser colocado diante de variadas possibilidades e que a escolha entre elas é pautada por uma noção de vida ideal, boa:

A escolha entre muitos cursos de ação não é uma escolha sobre os fins, isto é, sobre sua conformidade mais ou menos limitada ou longínqua com um ideal de vida, ou seja, com o que é considerado por cada um como sua perspectiva de felicidade, sua concepção da “vida boa”? (*ibid.* 204)

Essa seria a razão por que “o médico não se questiona se ele deve curar, nem o orador se deve persuadir, nem o político se deve estabelecer boas leis.” Colocado o fim último, cada um “examinará como e por qual meio ele realizará, sendo a deliberação a escolha do meio mais apropriado.” (*ibid.* 203) Diante dos cursos de ação disponíveis – ser funcionário, judeu, pai de família, advogado etc. – Kafka, de acordo com o que considerava ser sua natureza, estabeleceu o seu propósito: ser escritor, ser escritura. Na carta ao pai, afirma ver na escrita uma forma de libertação que o dominava desde a infância, vendo no estabelecimento desse seu propósito a manifestação de suas poucas decisões. (Cf. CP 51 ss.) Será precisamente aos 26 anos de idade que elegeu o diário como o aparato adequado para atingir a sua resolução, pois é na “relação entre prática e plano de vida que reside o segredo do encaixe das finalidades; uma vocação, uma vez escolhida, confere aos gestos que a empregam esse caráter de ‘fim em si mesmo’”. (Ricoeur 1991: 209) Isso é o que fez Friedrich Hölderlin que, quase totalmente desconhecido em vida, empenhou esforços pra adentrar o circuito literário por acreditar que sua sorte estava ligada a um destino poético (Cf. Blanchot 2011: 257) e Goethe que, em sua autobiografia – *Dichtung und Wahrheit* –, apresenta a trajetória da sua missão como artista, onde se pode observar a sua decisão de tornar-se poeta. Paul Valéry teria escrito em uma carta: “O verdadeiro pintor, toda a sua vida, busca a pintura; o verdadeiro poeta, a poesia etc. Pois não se trata, em absoluto, de atividades determinadas. Nestas, é preciso criar a necessidade, o objetivo, os meios, e até os obstáculos”. (Cf. *apud ibid.* 89) É justamente isso o que ele faz: premido da necessidade

de dar um “sentido para a vida”, [*Inhalt fürs Leben*] (Cf. Bergmann 1985: 9) ele determina que o seu destino é tornar-se escritor, por meio da escrita regular e ininterrupta, não obstante o seu trabalho, a sua família e os tantos outros obstáculos que, a seu ver, o desviavam de sua “tarefa”. Na série-Ele, todavia, pondera: “pode existir uma tarefa inata, uma tarefa que não foi apenas artificialmente criada?” (D 526; 10.jan.1920) | “*kann man überhaupt eine natürliche, eine nicht nur künstlich zusammengestellte Aufgabe bestehn?*” (T3: 848) Uma natureza inerente, intrínseca e inata é aqui colocada em dúvida e da leitura de seus escritos muitos são os indícios de que, de fato, também a sua “tarefa” faz parte de uma *construção*:

Não é inércia, má fé, falta de jeito [...] que faz com que tudo fracasse ou nem mesmo deixe fracassar: a vida em família, amizade, casamento, profissão, literatura, mas sim a falta do chão, do ar, do mandamento. Criar isso é a minha tarefa

Es ist nicht Trägheit, böser Wille, Ungeschicklichkeit [...] welche mir alles mißlingen oder nicht einmal mißlingen lassen: Familienleben, Freundschaft, Ehe, Beruf, Litteratur, sondern es ist der Mangel des Bodens, der Luft, des Gebotes. Diesen zu schaffen ist meine Aufgabe (H 120; 25.fev.1918)

E por que se opta por criar esse chão, esse ar, esse mandamento por meio da obra, ou mais precisamente, da escrita? Blanchot (2011: 185 ss.) sugere que a obra seria não uma forma de atender a essa “inspiração”, mas “uma toca” onde o escritor, o criador, se consideraria “ao abrigo do vazio”. Dos momentos de desespero ele sai com a “grande ajuda da escrita” [*die große Hilfe des Schreibens*] (D 418; 13.set.1914)¹⁵⁷ e é por isso que ele vê nela sua “luta pela sobrevivência”.¹⁵⁸ Serão os seus “rabiscos contínuos” [*Schreibereien*] (D 260; 9.mai.1912) a lhe permitirem dar andamento no seu destino que, por sua vez, lhe concede a recompensa de mantê-lo vivo e interagindo a seu modo com o mundo. Nas próximas seções, abordaremos as estratégias adotadas pelo diarista assim como a tematização da escrita nesses diários que participaram diretamente na sua busca pelo cumprimento desse destino.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Cf. também BrF 333; 2./3.mar.1913.

¹⁵⁸ “Mas escreverei apesar de tudo, a todo custo, é a minha luta pela sobrevivência.” (D 331; 31.jul.1914) | “*Aber schreiben werde ich trotz alledem, unbedingt, es ist mein Kampf um die Selbsterhaltung.*” (T3: 543)

¹⁵⁹ Muitos anos mais tarde, ele afirma ter-se convencido de que uma família é o máximo que se pode conseguir, mas essa declaração tem mais efeito retórico que real: “Estou convencido de que casar, fundar uma família, acolher todos os filhos que vieram, mantê-los neste mundo inseguro e guiá-los um pouco, é o máximo que um homem pode em geral conseguir.” (CP 59)

2.2.2. Rotinas escriturárias

Como por magia [...] vi-me impedido de escrever durante todo o dia (D 90; 7.jan.1911) | *Wie durch Zauberei [...] wurde ich während des ganzen freien Tags [...] vom Schreiben abgehalten* (T3: 142)

O lapso de tempo que agora decorreu, e durante o qual não escrevi uma palavra... (D 27; 15.ago.1911) | *Die Zeit, die jetzt verlaufen ist und in der ich kein Wort geschrieben habe...* (T3: 37)

Três dias sem escrever nada (D 167; 28.nov.1911) | *3 Tage lang nichts geschrieben.* (T3: 271)

Continuar a trabalhar sem falta, pena que hoje já não seja possível [...]. Continuar a trabalhar sem falta, tem de ser possível” (D 435; 2.dez.1914) | *“Unbedingt weiterarbeiten, traurig dass es heute nicht möglich ist [...] Unbedingt weiterarbeiten, es muß möglich sein* (T3: 704)

Ao manusear as folhas dos diários, é usual entradas em que o diarista se repreende por não ter escrito, e isso porque a escrita é tornada dever inadiável,¹⁶⁰ ocasiões nas quais ele emprega técnica semelhante àquela proposta por Marc-Antoine Jullien já no início do século XIX de que falamos no 1º capítulo. A relação com a escrita é de “dever”, uma obrigação de manter a caneta sempre em movimento, e diante do descumprimento desse dever, o diarista não apenas censura a si mesmo como também, por vezes, justifica-se: “Por cansaço não escrevi nada” (D 178; 13.dez.1911) | *“Aus Müdigkeit nicht geschrieben”*. (T3: 289); ou: “Longo tempo sem escrever pelas seguintes razões: [...]” (D 221; 24.jan.1912) | *“Aus folgenden Gründen solange nicht geschrieben: [...]”* (T3: 360); ou ainda: “Não escrevi durante todo este tempo porque [...]” (D 232; 25.fev.1912) | *“Ich habe so lange nichts geschrieben, weil [...]”*. (T3: 376) As suas justificativas quase sempre recaem sobre o trabalho no escritório, a fábrica da qual era sócio, a família, as idas ao teatro, as leituras, e daí a importância do diário que conta entre as suas tantas vantagens a de nele ser possível, segundo o próprio diarista, encontrar a prova de que a mão direita se move no presente tal como no passado. (Cf. D 189; 23.dez.1911)

Ele faz da escrita uma obsessão e define a si mesmo como um fanático por ela; (Cf. D 618; 8.set.1911) esse é um método eficiente, pois é por meio do gesto de empunhar a caneta que surgem as histórias que participam do seu projeto epistemológico e de vida. Isso fica claro quando ele compara a sua “capacidade de escrever” [*Fähigkeit des Schreibens*] a um “fantasma” [*Gespens*] que vai e vem a seu bel prazer: (Cf. BrF 607; à Bloch, 18.abr.1914) “[...] vou tentar escrever a história de Blenkelt. Não precisa ser longa, mas terá de vir ao meu encontro.” (D 268; 20.ago.1912) | “[...] werde ich noch die Geschichte von dem Blenkelt zu

¹⁶⁰ Essa censura não se volta exclusivamente à escrita que resulta em textos literários, mas também àquela que acontece cotidianamente no próprio diário: “Para o diário ainda sem o mínimo tempo”. | *“Zum Tagebuch noch nicht die geringste Zeit”*. (BrF 497; 8.set.1913) “Impossível manter o diário por enquanto.” | *“Unmöglich vorläufig das Tagebuch zu führen.”* (ibid.; 9.set.1913)

schreiben versuchen. Sie muß nicht lang sein, aber treffen muß sie mich". (T3: 432) E é por essa razão que cabe a ele montar o cenário propício para que esses "fantasmas" apareçam.

Pensando nessa conjuntura "cenográfica", Pasley (1995: 111) vai identificar 3 fundamentos imprescindíveis no processo de escrita do autor: a "espontaneidade" [*Spontaneität*], isto é, a "simultaneidade" entre a concepção e a fixação da história pela escrita; a fluidez [*Flüssigkeit*] ininterrupta desde a sua origem; e, por fim, a "abertura" [*Offene*], isto é, a ausência de um plano pré-fixado sobre os elementos que conduzem a trama. Basicamente, o que Pasley faz é descrever as características que envolveram a escrita de *Das Urteil*, entendida por Kafka como a escrita-ideal: "Só assim se pode escrever", [*Nur so kann geschrieben werden*] afirmou ele. (D 284; 23.set.1912) Raros são os esboços esquemáticos que antecedam a concepção de suas histórias, que surgem no movimento da escrita: "Deve-se escrever como se estivesse em um túnel escuro, sem que se saiba como os personagens irão se desenvolver" | "*Man muß wie in einem dunklen Tunnel schreiben, ohne daß man weiß, wie sich die Figuren entwickeln werden*", teria ele dito a Brod. (apud Pasley 1995: 111) É muito provavelmente essa falta de planejamento prévio que colaborou para a certa confusão a respeito dos títulos dados a seus textos, que Pasley (*ibid.* 115) vai comparar a crianças que precisariam primeiro nascer para depois serem batizadas. Apenas os textos considerados por ele bem-sucedidos e aptos a serem publicados recebiam geralmente um título, razão para que nenhum de seus romances tenha sido intitulado por ele, o que foi feito por Brod após a sua morte – tal como fez em relação a diversas outras narrativas do autor. Pelo mesmo motivo, eventuais correções ou alterações eram feitas durante a redação.¹⁶¹

Todas as peculiaridades que envolvem o seu processo criativo desembocam no frequente desejo de que o feito de 1912 se repita: "De novo constatei que o que escrevo fragmentariamente e não ao longo de grande parte da noite (ou mesmo da noite inteira) tem pouco valor e que as circunstâncias da minha vida me condenam a este pouco valor." (D 436; 8.dez.1914) | "*Wieder eingesehn, dass alles bruchstückweise und nicht im Laufe des größten Teiles der Nacht (oder gar in ihrer Gänze) Niedergeschriebene minderwertig ist und dass ich zu diesem Minderwertigen durch meine Lebensverhältnisse verurteilt bin.*" (T3: 706) Nisso o diário tem também grande utilidade: além de proporcionar a inspeção sobre o calendário, a vigília mantida com os registros feitos nele possibilitam a aparição desses "fantasmas", fazendo

¹⁶¹ Fromm (2010: 429) aponta que, mesmo as revisões feitas antes das publicações, voltavam-se a uma adaptação do texto mais rigorosa de acordo com a "língua culta" [*Hochsprache*] e não a uma intervenção significativa no texto. Analisando os manuscritos das narrativas ficcionais de Kafka, Pasley (1995: 112) também observa uma extraordinária falta de evidências de retrabalho e revisões; quando existentes, as correções são quase que exclusivamente gramaticais ou estilísticas, em que o conteúdo e a trama ficavam inalterados.

dele uma espécie de emboscada. À caça das histórias-fantasma, (D 441; 4.jan.1915) frequentemente arquiteta cronogramas de escrita, pois, como lembra Foucault, (1992: 131) nenhuma técnica, nenhuma aptidão profissional pode ser adquirida sem exercício: é então preciso estabelecer metas, organizar os dias. Munido das advertências de um de seus autores preferidos e da prescrição de seu “médico mais íntimo”, [*innerster Arzt*] os cadernos *in-quarto* revelam muito explicitamente o compromisso imposto a si mesmo:¹⁶² (Cf. BrF 393; 1º.mai.1913) “A partir de hoje ater-me ao diário! Escrever regularmente!” (D 232; 25.fev.1912) | “*Das Tagebuch von heute an festhalten! Regelmäßig schreiben!*” (T3: 376) Sabendo que o que lhe falta é disciplina, é necessário organizar uma rígida rotina:¹⁶³

onze e meia da noite. Que estou perdido enquanto não me libertar do escritório é para mim claro acima de tudo o mais [...]. Até que ponto isso será difícil e quanto irá arrancar às minhas forças é já evidente no fato de hoje não ter cumprido o novo horário das 20h00 às 23h00 para ficar à minha escrivaninha (D 85; 18.dez.1910)

abend 1/2 12. Daß ich, solange ich von meinem Bureau nicht befreit bin, einfach verloren bin, das ist mir über alles klar [...]. Wie schwer das sein wird, welche Kräfte es aus mir wird herausziehen müssen, zeigt sich schon daran, dass ich heute meine neue Zeiteinteilung, von 8 – 11^h abends beim Schreibtisch zu sein, nicht eingehalten habe (T3: 134)

Quase sempre, o estabelecimento de rotinas escriturárias coincide com períodos em que está envolvido com projetos literários bem definidos. O ano de 1912, ano de seu “nascimento” como escritor, é repleto dessas promessas e planos: “Amanhã, hoje, começo um trabalho de maior fôlego, que deverá guiar-se pelas minhas forças, sem violência. Não o largarei enquanto aguentar.” (D 250; 16.mar.1912) | “*Morgen, heute fange ich eine größere Arbeit an, die ungezwungen nach meinen Fähigkeiten sich richten soll. Ich werde nicht von ihr ablassen, so lange ich nur kann.*” (T3: 407) A esse “trabalho de maior fôlego” não é dado início nos dias e meses seguintes, mas ele continua a dedicar-se aos diários íntimos e de viagem. Neste ínterim, porém, volta a planejar: “Não escrevi nada durante todo este tempo. Começar amanhã.” (D 264; 9.jul.1912) | “*Solange nichts geschrieben. Morgen anfangen.*” (T3: 426) Ainda que não dê início ao trabalho pretendido, mantém-se escrevendo e será precisamente esse movimento que permitirá o seu efetivo nascimento como escritor, na madrugada de set.1912, quando a sua vida

¹⁶² “Trabalhe, trabalhe, escreva o quanto você puder”; (Flaubert 2005: 22; a Le Poittevin, set.1845) “Não há nada continuamente tão bom como um trabalho obstinado. Extrai-se disso um ópio”; (*ibid.* 42; a Colet, 26.jul.1851) “a vida só é tolerável com uma obsessão, um trabalho qualquer” (*ibid.* à Chantepie, 22.jun.1863) Também os hábitos de outros artistas o interessam e o incentiva a estabelecer uma rotina mais rígida. Após um encontro com Anton Max Pachinger, por exemplo, ele anota: “muitas vezes fica sentado à escrivaninha até à uma, duas da manhã, e às oito já está de volta a ela”. (D 168; 26.nov.1911) | “*oft sitzt er bis 1 oder 2 Uhr an seinem Schreibtisch in der Nacht und um 8^h früh wieder.*” (T3: 273)

¹⁶³ “O que me falta é disciplina.” | “*Was mir fehlt, ist Zucht.*” (BrT: 27; a Oskar Pollak, prov. após 6.set.1903)

passa a ser organizada única e exclusivamente para esse fim: “Meu modo de vida é organizado apenas para a escrita e, quando sofre mudanças, é tão somente para melhor se adequar à escrita” | “*Meine Lebensweise ist nur auf das Schreiben hin eingerichtet und wenn sie Veränderungen erfährt so nur deshalb, um möglicher Weise dem Schreiben besser zu entsprechen*”. (BrF 35; 1º.nov.1912)

O pouco tempo disponível, o barulho no apartamento dos pais, o trabalho no escritório e as diminutas forças obrigam-no a valer-se de “malabarismos” (*Kunststücken*) com certa frequência. Na carta supracitada, ele relata sua rotina cotidiana dos últimos meses: das 8h até aproximadamente 14h, escritório; até cerca de 15h, almoço, seguido de uma tentativa de sesta até umas 19h30; depois, 10 minutos de ginástica com o corpo nu e janela aberta (reflexo da sua adesão à naturopatia); em seguida, 1h de passeio sozinho ou com um amigo; ceia em família; por volta das 23h senta-se para escrever até 1, 2, 3 e até mesmo às 6h da manhã; então ginástica e cama. A manutenção dessa rotina resulta proveitosa, da qual emergiram não apenas a redação de *Die Verwandlung* como também partes de *Der Verschollene*.¹⁶⁴ No inverno de 1914/1915, época em que esteve envolvido intensamente com seu trabalho literário, a conduta se repete. A destinação insistente de horas específicas de trabalho junto de sua escrivã e uma rigorosa vigilância do emprego do seu tempo permitiram que textos como *Der Prozess*, *Der Dorfschullehrer*/*Der Riesenmalwurf*, *Der Unterstaatsanwalt* e *Blumfeld, ein älterer Junggeselle* fossem desenvolvidos.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Referindo-se muito provavelmente à *Die Verwandlung*, a necessidade de disciplina e horas ininterruptas para dedicar-se a sua história é mencionada em carta à Felice: “Uma história dessas deveria ser escrita no máximo com uma interrupção em dois períodos de 10 horas” | “*Eine solche Geschichte müßte man höchstens mit einer Unterbrechung in zweimal 10 Stunden niederschreiben*”. (BrF 102 ss.; 25.nov.1912)

¹⁶⁵ “Esta noite não escrevi quase nada e talvez já não esteja em condições de continuar O Mestre-Escola da Aldeia, no qual trabalho há uma semana [...] – A partir de agora, uma nova repartição do dia! Aproveitar ainda melhor o tempo!” (D 440; 26.dez.1914) | “*Heute abend fast nichts geschrieben und vielleicht nicht mehr imstande den Dorfschullehrer fortzusetzen, an dem ich jetzt eine Woche arbeitete [...] – Neue Tageseinteilung von jetzt ab! Noch besser die Zeit ausnützen!*” (T3: 712 ss.)

“Percebi que desde agosto estive muito longe de aproveitar bem o tempo. As repetidas tentativas de dormir muito à tarde para poder continuar a trabalhar noite adentro eram absurdas [...]. Passei, portanto, demasiado tempo deitado durante a tarde, mas à noite raramente trabalhei depois da uma e nunca comeci antes das onze. Foi um erro. Tenho de começar por volta das oito ou das nove” (D 442 ss.; 17.jan.1915) | “*Eingesehn, daß ich die Zeit seit August durchaus nicht genügend ausgenützt habe. Die fortwährenden Versuche durch viel Schlaf am Nachmittag die Fortsetzung der Arbeit bis tief in die Nacht zu ermöglichen, waren sinnlos [...]. Ich bin also nachmittag zulange gelegen, habe in der Nacht aber selten über II Uhr angefangen. Das war falsch. Ich muß um 8 oder 9 Uhr anfangen*”. (T3: 716 ss.)

“Uma organização do tempo má e irregular.” (D 449; 15.fev.1915) | “*Schlechte unregelmäßige Zeiteinteilung*.” (T3: 728)

2.2.3. Não-escrita

Como posso eu justificar que, durante o dia de hoje, ainda não tenha escrito nada? Não posso. (D 85; 20.dez.1910) | *Womit entschuldige ich, daß ich heute noch nichts geschrieben habe? Mit nichts.* (T3: 135)

Sexta-feira, há muito que não escrevo (D 173; 8.dez.1911) | *Freitag, lange nicht geschrieben* (T3: 281)

Não escrevi nada (D 226; 31.jan.1912) | *Nichts geschrieben* (T3: 367)

Não escrevi nada (D 262; 1º.jun.1912) | *Nichts geschrieben* (T3: 424)

Hoje não escrevi nada. (D 263; 7.jun.1912) | *Heute nichts geschrieben.* (T3: 425)

Não escrevi nada. (D 265; 10.ago.1912) | *Nichts geschrieben.* (T3: 428)

Incapaz de escrever uma linha sequer (D 452; 23.mar.1915) | *Unfähig eine Zeile zu schreiben.* (T3: 733)

[...] poder escrever seria uma benção, não escrevo. (D 479; 25.nov.1915) | *[es] wäre glücklich schreiben zu dürfen, schreibe nicht.* (T3: 775)

São frequentes as queixas do diarista por não escrever, ora em forma de constatação, ora de repreensão.¹⁶⁶ Quando se assume por escrito ser incapaz de escrever uma linha sequer tem-se automaticamente uma linha escrita, e o gesto de empunhar a caneta sobre o papel e anotar que não se escreve converte-se paradoxalmente em escrita. A teoria dos atos da fala de John Langshaw Austin surgida nos anos 1950 e que problematizou a linguagem visando compreender o significado das sentenças por meio de uma análise lógica pode oferecer melhor entendimento desse fenômeno aparentemente contraditório que ocorre junto às negativas do nosso diarista.¹⁶⁷ Com Austin, o objeto de análise deixa de ser a estrutura das sentenças com seus elementos constitutivos (nome, predicado etc.) e passa a ser as condições sob as quais o uso de algumas expressões linguísticas produz certos efeitos em determinada conjuntura. (Cf. Souza Filho *apud* Austin 1990: 11 ss.) Na abordagem austiniana, a linguagem não representaria a realidade, mas *agiria*, criando a própria realidade, podendo os atos da fala ser de dois tipos: constatativos e performativos. Os atos constatativos referem-se a proferimentos que podem ser falsos ou verdadeiros; os performativos, por sua vez, derivam, etimologicamente, do verbo *performar* (em inglês, *perform*) e referem-se a um ato que, através das palavras, engendra uma ação. Diferentemente do que se acreditou por muito tempo dentro da tradição filosófica, ao se emitir uma declaração ou um proferimento (termo preferido por ele) não apenas se informa,

¹⁶⁶ Lamentações semelhantes tinha também Flaubert: (2005: 24; à Colet, 8.ago.1846 e 27; 21./22.ago.1846) “Antes a pena corria sobre meu papel com rapidez; ela ainda corre agora, mas para rasgá-lo. Eu não consigo fazer uma frase”. Ou: “Hoje eu não fiz nada. Nenhuma linha escrita”.

¹⁶⁷ Ainda que a teoria de Austin seja atinente à fala, é possível utilizar os mesmos preceitos para referirmo-nos ao ato da escrita, feitos os devidos ajustes. Simon (2018: 46) lembra que essa teoria tem sido bastante usada por estudiosos da literatura, sempre que enunciados do texto poético fazem o que eles afirmam – ponto que ficará mais claro adiante.

descreve ou declara algo passível de verificação (ato constatativo), mas realiza-se uma ação (ato performativo).¹⁶⁸ A relativa passividade do ato constatativo – que declara – contrasta com o caráter ativo do performativo – que age e, dentre as definições dos atos feitas pelo teórico, é este último que nos interessa.¹⁶⁹ (Cf. Austin 1990: 24 ss.)

Assim como o ato de “falar” é apto a produzir uma realidade, também o ato de “escrever” dispõe dessa prerrogativa. Para que isso seja observado, algumas adaptações do modelo austiniano devem ser realizadas, de modo a dar forma a uma espécie de teoria do ato da escrita. Para tanto, recorremos antes à subclassificação dos atos performativos, que são de 3 ordens: (a) ato locucionário (produção de sentido); (b) ato ilocucionário (força); e (c) ato perlocucionário (efeito). De forma bastante resumida, o ato locucionário consistiria em dizer algo (ou escrever algo); o ilocucionário, em fazer algo; e o perlocucionário, no efeito e nas consequências produzidos pelo que foi dito (ou pelo que foi escrito).¹⁷⁰ Especial relevância para o nosso propósito tem o ato performativo ilocucionário, que consiste na “realização de um ato *ao* dizer algo [ou, como propomos, *ao* escrever algo], em oposição à realização de um ato *de* dizer algo [ou *de* escrever algo]”. (*ibid.* 89) Tal qual “falar”, “escrever” é um ato que gera uma ação, um fazer imanente e, ao deixar impressas palavras sobre o papel, abre-se ainda a possibilidade de que esse ato possa vir a produzir efeitos e consequências.

Ser literatura, nada além de literatura,¹⁷¹ sintetiza o propósito do diarista, e o estudo de Ricoeur (1991: 80) sobre a semântica da ação levanta a seguinte questão: “Como você sabe que você faz o que você faz? [...] Você o sabe, fazendo-o”. É “escrevendo uma palavra, [que] eu antecipo a ação de escrever a letra seguinte escrevendo inteiramente a letra presente”, diz Donald Davidson. (*apud* Ricoeur 1991: 102 ss.) Retomemos então as negativas que se perpetuam nos cadernos *in-quarto*. Analisando-as de maneira atenta, poderíamos afirmar estarmos diante de um “ato performativo ilocucionário paradoxal”.¹⁷² Ao registrar “não escrevi nada” ou “há muito que não escrevo”, o que o diarista faz não é meramente constatar, informar

¹⁶⁸ Apenas para fins de elucidação, apontamos um exemplo simples dado por Austin para demonstrar o ato performativo: “Aposto cem cruzados como vai chover amanhã”, onde a emissão de tal proferimento por si equivale a fazer a aposta. (Cf. Austin 1990: 24)

¹⁶⁹ Fato é que as classificações de Austin ora são muito fluidas, ora não muito convincentes no que diz respeito às suas diferenciações (o que ele mesmo admite), mas isso não nos impede de recorrer ao cerne de seus preceitos teóricos.

¹⁷⁰ Levando em consideração o porquê de trazer a discussão proposta por Austin nesta seção, não pretendemos apresentar as definições em sua integralidade, uma vez que não contribuiria efetivamente nem para o esclarecimento a que visamos nem para elucidar propriamente a teoria do filósofo.

¹⁷¹ Cf. a tão citada carta enviada à Felice: “Não tenho nenhum interesse em literatura, mas sou literatura; não sou nada além disso e não poderia ser outra coisa.” | “*Ich habe kein literarisches Interesse, sondern bestehe aus Literatur, ich bin nichts anders und kann nichts anderes sein.*” (BrF 479; 14.ago.1913)

¹⁷² Não se trata de um tipo de ato específico tratado por Austin, sendo o predicado “paradoxal” sugestão nossa.

ou declarar um fato; ao “proferi-los”, ele promove uma ação que nulifica de imediato o que foi “proferido”, pois, quando se declara a punho e por escrito que não escreveu nada, neste mesmo ato, desfaz-se a inércia, e o não-fazer (não-escrever) tornar-se automaticamente fazer (escrever). A atividade escriturária – poderíamos mesmo falar de um ato de escrita perfeito – pressupõe diferentes etapas: a intenção (quero escrever); a decisão (vou escrever); o ato (escrevo) e o resultado (o escrito). O lamento do diarista pela “não-escrita” dá ensejo a um ato performativo da escrita que abrange todos esses estágios: passada a intenção e a decisão de escrever (a que muitas das entradas testemunham), é um ato que se consuma em si mesmo (ato consumado). O “proferimento” inscrito por meio do sinal gráfico deixado no papel basta para a realização do ato de escrever e é também por isso que o diário desempenha papel fundamental junto dele, auxiliando-o a dar seguimento às suas rotinas escriturárias mesmo quando ele pensa não escrever – se a escrita resiste, fazer da ausência dela um tema é estratégia útil para desencadeá-la. Ao escrever sobre a suposta ausência da escrita, ele coloca em prática o seu compromisso e acumula a papelada de que precisa: de certa maneira, esse ato performativo também tem o seu caráter perlocucionário, pois produz efeitos sobre o diarista, que passa a reconhecer a capacidade de fazer a caneta correr e constatar uma “montanha” de escritos, (Cf. D 84; 17.dez.1910) e a leitura desse monte de folhas paulatinamente concede a ele a confiança necessária para cumprir o que ele entendeu como o seu chamado e essa é, sem dúvida, uma das principais contribuições desses doze cadernos *in-quarto* na sua constituição literária. Outro artifício bastante útil nessa dinâmica é a encenação da própria escrita a que o diarista frequentemente recorre para manter-se no fluxo escriturário e do qual falaremos na sequência.

2.2.4. Escrita encenada

Miserável, miserável, e no entanto bem-intencionado. É meia-noite, mas isso, uma vez que dormi bem, só seria desculpa se durante o dia tivesse escrito alguma coisa. O candeeiro aceso, a casa em silêncio, a escuridão lá fora, os últimos momentos de vigília dão-me o direito de escrever, mesmo as coisas mais miseráveis. E apresso-me a fazer uso desse direito. Assim sou eu, portanto. (D 88; 25.dez.1910)

Elend, elend und doch gut gemeint. Es ist ja Mitternacht, aber das ist, da ich sehr gut ausgeschlafen bin, nur insoferne Entschuldigung als ich bei Tag überhaupt nichts geschrieben hätte. Die angezündete Glühlampe, die stille Wohnung, das Dunkel draußen, die letzten Augenblicke des Wachseins sie geben mir das Recht zu schreiben und sei es auch das Elendste. Und dieses Recht benütze ich eilig. Das bin ich also. (T3: 139)

Os diários dão muitas informações valiosas sobre a origem, a escrita, os contextos em que alguns de seus principais textos literários foram redigidos e, como já apontado, as entradas são, em sua maioria, um tributo ao fazer literário, mais precisamente à escrita – o que pode ser

facilmente observado no Anexo 1.¹⁷³ Nos cadernos *in-quarto*, encontramos muitos exemplos nos quais se pode verificar um genuíno gesto performático da escrita (para além do ato performativo apontado na seção anterior). Ao lado das rotinas escriturárias e do rigor a que o diarista as submete, não raro deparamo-nos com entradas que descrevem a ocasião em que a escrita se deu (ou não se deu), revelando os propósitos ou os preparativos para que ela aconteça. Trata-se da encenação do próprio ato de escrever, também tomado sob uma perspectiva eminentemente literária.

Frequentes são as descrições de episódios intimamente vinculadas ao ato de escrever, as chamadas “cena da escrita” [*Schreibszene*], conceito esclarecido por Simon: (2018: 43 ss.) a “cena da escrita” é aquilo que se refere a uma espécie de excedente, correspondendo àquilo que escapa exclusivamente ao poeta-escriptor; junto dele, é englobado todo o material disponível que envolve o processo poético, ou seja, os “fatores externos que, em sua totalidade, colaboram para dar sentido ao processo de escrita material”. Isso equivale a dizer que toda a ambientação do ato escriturário passa a integrar a composição artístico-poética: a qualidade do papel, o instrumento usado (lápis, caneta, máquina de escrever etc.), a postura na cadeira, os sons e ruídos, a luminosidade etc. Essa materialidade refere-se a “dispositivos externos à linguagem e que, como consistência real do mundo, se projeta na atividade simbólica”. Daí falar-se em uma “poética material”, que é parte integrante do processo de criação e produção textual, assim como de uma “poética do não-humano” [*eine Poetik des Nichtmenschlichen*]. (*ibid.* 44) Inserido nesse espaço cênico, o próprio escritor toma parte como um personagem, um ator, onde o foco é o momento da criação, e ele atua como ele mesmo, o escritor. Juntos, escritor e aparatos escriturários – feitos objetos cênicos – reiteradamente interagem por meio de um “imperativo do gesto”.¹⁷⁴ (Campe 2015: 279)

A datação característica do gênero já é, por si só, uma forma de “encenar” a escrita, situá-la em um dia preciso, uma hora, um período do dia (manhã, tarde, noite) e em um lugar (mais evidente nas cartas). No entanto, a cena da escrita encontrada nas entradas é fenômeno que vai muito além dessa encenação usual. No trecho que abre esta seção, o diarista atribui a si predicados (miserável, bem-intencionado); situa temporal (meia-noite) e espacialmente o lugar

¹⁷³ Exceção feita apenas ao 12º caderno, quando as notas assumem um tom significativamente mais reflexivo.

¹⁷⁴ Campe (2005: 120) destaca a diferença entre dois conceitos, *Schreibszene* e *Schreib-Szene*: aquele se refere aos aspectos ligados à instrumentalidade e aos gestos, enquanto *Schreib-Szene* significaria a representação literária e a autorreferência da literatura na escrita. Estamos aqui nos referindo ao primeiro conceito. Davide Giuriato (2008: 12 ss.), por outro lado, vai dizer que a singularidade da *Schreibszene* recai sobre a processualidade da escrita [*Prozessualität des Schreibens*], enquanto que a da *Schreib-Szene* na “problematização da escrita” [*Problemtisierung des Schreibens*]. De todo modo, a linha entre ambos é tênue e as diferenças quando na análise prática de um texto um tanto arbitrárias.

que ele ocupa (provavelmente seu quarto); em seguida, registra os pormenores que o envolvem cenicamente: a luz do candeeiro interno em contraste com a escuridão externa, o silêncio do recinto. Da leitura do registro, faz-se um quadro que habita o imaginário coletivo do que vem a ser o local de trabalho do escritor prestes a executar sua atividade. “Assim sou eu, portanto”: de alguma maneira, o contexto leva a crer que ele é não apenas aquele a quem o direito de escrever precisa ser antes assegurado, mas que a imagem feita de si engloba toda a cena escriturária, ou seja, uma imagem de si que não prescinde dos objetos necessários ao ato de escrever, em um processo de mitificação de si mesmo.

Em decorrência da “falta de autonomia da escrita” [*Unselbständigkeit des Schreibens*], (D 544; 6.dez.1921) no decorrer de toda a sua prática, em especial nos primeiros anos, o diarista reiteradamente elenca os requisitos necessários a sua atividade, tanto os imateriais – noite, silêncio, solidão, reclusão, ininterrupção – quanto os materiais – papel, caneta, escuridinha.¹⁷⁵ Raro era o uso de máquina de escrever,¹⁷⁶ e era a sua mão direita a conduzir a caneta-tinteiro, imprimindo nessas cenas de escrita uma precisa gestualidade e, concomitantemente, agregando a ela uma dimensão corpórea: “[...] de todo modo, as pontas dos dedos estão sempre lá para escrever.” | “[...] *so sind schließlich die Fingerspitzen zum Schreiben immer noch da.*”¹⁷⁷ (BrF 7; 20.set.1912)

Querida Valli,

a mesa está junto ao forno, eu acabei de me afastar dele, porque lá estava ficando muito quente, mesmo para as costas sempre frias, minha lâmpada de petróleo queima maravilhosamente, uma obra-prima tanto na produção quanto na compra [...] e então eu me sento e ocupo-me com sua agora já velha, querida carta. O relógio faz tique-taque, mas até mesmo com o tique-taque do relógio eu já me acostumei, apenas raramente o ouço [...]

Liebe Valli,

der Tisch steht beim Ofen, eben bin ich vom Ofenplatz weggerückt, weil dort zu warm wird, selbst dem ewig kalten Rücken, meine Petroleumlampe brennt wunderbar, ein Meisterwerk sowohl der Lampenmacherei als auch des Einkaufs [...] und so sitze ich und nehme deinen jetzt so alten, lieben Brief vor. Die Uhr tickt, sogar an das Ticken der Uhr habe ich mich gewöhnt, höre es übrigens nur selten [...] (BrT, à sua irmã Valli, nov.1923)

¹⁷⁵ “Correta avaliação do trabalho de escrita: uma mesa com tinteiro e pena” (D 457; 27.abr.1915) | “*Richtige Bewertung der Schreibarbeit: ein Tisch mit Tintenfaß und Feder*”. (T3: 741)

¹⁷⁶ Utilizadas especialmente para cartas e postais, além do texto *Landarzt* que excepcionalmente não foi redigido à mão e de documentos do instituto onde trabalhava. “Máquinas de escrever, com a qual eu não estou habituado.” | “*Schreibmaschine, an die ich nicht sehr gewöhnt bin*”. (BrF 8; 20.set.1912)

¹⁷⁷ “Assim vai passando o domingo chuvoso, tranquilo – estou sentado no quarto e tenho sossego, mas, em vez de me decidir a escrever, fiquei um longo bocado a fitar os meus dedos” (D 221; 7.jan.1912) | “*So vergeht mir der regnerische, stille Sonntag, ich sitze im Schlafzimmer und habe Ruhe aber statt mich zum Schreiben zu entschließen, [...] habe ich jetzt eine ganze Weile lang meine Finger angestarrt.*” (T3: 358) Sobre os materiais de escrita, cf. também D 618; 8.set.1911.

Esse tipo de cena permite que se tenha uma visão panorâmica do momento da produção da missiva. No entanto, é preciso atentar para o tempo que separa a ação de sua efetiva descrição. Aqui o tempo verbal denuncia (supostamente) a escrita simultânea: diante do papel, o remetente observa o espaço e a si mesmo durante a redação da resposta a uma carta. No parágrafo introdutório, especifica a localização da mesa sobre a qual escreve, o utensílio que ilumina o ambiente, o ruído do relógio. A mesa, o forno, a lâmpada, o relógio, a carta enviada pela irmã, todos esses objetos o impulsionam a observar e a escrever a cena escriturária, na qual as “costas sempre frias” integram seu próprio corpo à cena. De uma perspectiva afastada, é como se visse a si mesmo, se visse escrevendo, do que proporciona a quem lê uma reminiscência fotográfica. Ao inserir-se na conjuntura cênica, o corpo escreve sobre o corpo que escreve, em que a dimensão corpórea é essencial na relação estabelecida entre ele e a escrita.¹⁷⁸

Ao colocar-se diante do papel, ele se envolve em um ato de intimidade com os objetos que o cercam – corpo, escrivadinha, papel, caneta – e o seu corpo se integra ao ato de escrever, o que, para Kremer, (1989: 123) resultaria em um “caso feliz de uma autotransformação em escrita”, que ocorreria no momento em que o “eu” se renderia por completo ao plano estético e se tornaria arte. No mesmo sentido, Campe (2015: 270) afirma que a cena da escrita “pode significar um fenômeno no qual o corpo é linguisticamente assinado” e Schärf (2000: 8) vê na escrita a possibilidade da “criação de um corpo”; assim, escrever não significaria a criação de uma “dimensão fictícia”, que se vale do cruzamento entre factual e ficcional, mas sim da “produção de um corpo, que traz os sinais da existência”, ou seja, um corpo da escrita, no qual a vida efetivamente aconteceria. De tudo isso um outro diarista esteve ciente: “Segura-se a pena [...] e na verdade não somos nós que escrevemos; nós somos escritos. Escrever significa ler a si mesmo.” (Frisch 1985: 19) Essa identificação entre escrita e corpo é manifestada pelo próprio diarista, quando afirma desejar que tudo o que ele era desaguasse na escrita. (Cf. D 221; 7.jan.1912) Ao integrar a si mesmo no espaço cênico, Kafka e escrita confundem-se, e ele assimila a identidade de toda a sua escritura, em que escrita e corpo seriam uma única coisa, em perfeita simbiose. (Cf. Kremer 1989: 127) À terrível “sólida delimitação do corpo humano” [*feste Abgegrenztheit der menschlichen Körper*] (Cf. D 542; 30.out.1921) ele agrega uma nova camada amplificadora, a do corpo-escrito.

“Não vou me permitir sentir cansaço. Vou lançar-me à minha novela mesmo que com isso rasgue a cara” (D 80; 15.nov.1910) | “*Ich werde mich nicht müde werden lassen. Ich werde*

¹⁷⁸ Para outras cenas de escrita, cf. também D 123 (26.out.1911), D 283 (23.set.1912) e D 457 (3.mai.1915).

in meine Novelle hineinspringen und wenn es mir das Gesicht zerschneiden sollte". (T3: 126) Neste trecho, o diarista relaciona ato de escrever e fissura física, revelando essa íntima conexão entre escrita e corpo de que vimos falando.¹⁷⁹ Há nisso fundamento, pois escrever é mesmo “um processo concreto, material e diretamente corpóreo”. (Jahraus 2006: 77) A postura diante do papel, os movimentos que a escrita exige, todo o procedimento que a envolve é amparado pelo corpo ou, como observa Kurz, (1980: 7) “a noção do corpo como máquina que escreve”. É dessa relação simbiótica entre corpo e escrita que decorre a comparação do diarista entre literatura e “coito” [*Beischlaf*] no oferecimento de alguma saciedade, (D 142; 5.nov.1911) e a frase, o texto e o livro são os objetos tangíveis tornados prolongamentos de quem escreve.¹⁸⁰ Por meio da descrição do ambiente onde põe-se a escrever, Kafka encena-se como aquele que escreve, objetificando não apenas o ato, senão a si mesmo. Na ênfase à arquitetônica do espaço destinado à escrita, esse corpo-escrevente tem necessidade de sua maior protagonista: a escrivaninha da qual a sua existência depende¹⁸¹ e junto à qual ele se senta na postura do escritor.¹⁸²

Foto da escrivaninha de Kafka Disponível em
<http://www.franzkafka.de/franzkafka/fundstueck_k_archiv/fundstueck/1064190>

Olhei agora mais de perto a minha escrivaninha e percebi que não posso fazer nada de bom servindo-me dela. Tem demasiadas coisas espalhadas à sua volta, e cria uma desarrumação heteróclita e desprovida daquela bonomia das coisas desarrumadas que, na maioria dos casos, torna tolerável a desarrumação. (D 87; 24.dez.1910)

¹⁷⁹ Flaubert (2005: 18; a E. Chevalier, 24.fev.1839; destaque nosso) também via essa relação: “tudo que produz é seco, penoso, forçado, *arrancado* com dor”.

¹⁸⁰ Kafka teria revelado a Brod (1963: 134) o que significaria a frase final de *Das Urteil*: “Disse-me uma vez, conforme me lembro, completamente fora do assunto: ‘Sabes o que significa a frase final? Quando a escrevi pensei numa forte ejaculação’”.

¹⁸¹ “[...] a existência do escritor é realmente dependente da escrivaninha, na verdade ele nunca deve, quando ele quiser escapar da loucura, se afastar da sua escrivaninha, com os dentes ele deve se agarrar a ela.” | “[...] *das Dasein des Schriftstellers ist wirklich vom Schreibtisch abhängig, er darf sich eigentlich, wenn er dem Irrsinn entgegen will, niemals vom Schreibtisch entfernen, mit den Zähnen muß er sich festhalten.*” (Br2: 386; a Brod, 5.jul.1922)

¹⁸² “Eu sento aqui na posição confortável do escritor” | “*Ich sitze hier in der bequemen Haltung des Schriftstellers.*” (Br2: 386; a Brod, 5.jul.1922)

Jetzt habe ich meinen Schreibtisch genauer angeschaut und eingesehn, daß auf ihm nichts Gutes gemacht werden kann. Es liegt hier so vieles herum und bildet eine Unordnung ohne Gleichmäßigkeit und ohne jede Verträglichkeit der ungeordneten Dinge, die sonst jede Unordnung erträglich macht (T3: 137)

No dia seguinte a essa constatação, ele retoma a reflexão sobre sua mesa de trabalho, comparando-a a um palco de teatro, de forma que a tematização da própria escrita assume novamente traços literários, em que o envolvimento com a trupe de teatro à época contribui para projetar a sua percepção, dando ensejo, segundo Jurgensen, (1979: 151) à encenação de um eu-teatralizado. Trata-se de “escrever sobre o próprio escrever”, servindo “o local da escrita como pano de fundo cênico”. (Guntermann 1991: 144)

Sobre o porquê cenas desse tipo serem tão frequentes, Kremer (1989: 122) sugere que o fenômeno é resultado de uma “operação aritmética simples”: ao dedicar muito tempo à escrita do diário, o escrevente deixaria de coletar experiências a serem descritas e o que ocorreria seria a delimitação do relatado à escrivania, ao espaço dedicado à escrita, em uma “autorreferência pura” [*reinen Selbstreferenz*] e, não por acaso, Kremer (*ibid.* 141) vai ver na escrivania o lugar “do mais alto apetite erótico”. Em meio às cenas de escrita, também são feitos objetos estéticos o próprio ato da criação e da leitura, (Cf. D 318; 27.mai.1914 e D 84; 18.dez.1910) assim como a sua caligrafia. Esta, o sinal gráfico resultante do ato, é também objeto de observação e avaliação: “(Acho os meus K feios, repugnam-me quase, e no entanto escrevo-os, devem ser muito característicos meus)” (D 316; 27.mai.1914) | “(*Ich finde die K häßlich, sie widern mich fast an und ich schreibe sie doch, sie müssen für mich sehr charakteristisch sein*)” (T3: 517) Aqui o grau de observação é ainda mais acentuado, assumindo o gesto gráfico ponto de interesse e circunscrevendo o mundo ao próprio ato de modo ainda mais latente – o espaço de poucos centímetros entre aquele que anota e a folha de papel sobre a qual a letra é esboçada. Essas cenas de escrita, criação e leitura, assim como a sua caligrafia, são frutos da apropriação estética que o diarista faz da sua relação com o ato escriturário.¹⁸³ Um de seus famosos homenzinhos-palito representa a contento a imagem que o diarista tem da sua relação com seus escritos: “junto à escrivania, este é o meu lugar, as minhas mãos na cabeça, essa é a minha atitude” | “*beim Schreibtisch, das ist mein Platz, den Kopf in meinen Händen, das ist meine Haltung*”. (H 233)

¹⁸³ Ele também se interessa por obter uma imagem da cena escriturária daqueles com os quais se corresponde: “Só mais uma pergunta. Como você escreve na cama? Onde fica o tinteiro? O papel você apoia sobre seus joelhos? Eu não conseguiria fazer isso e a sua caligrafia é melhor que a minha que me sento junto da escrivania. E o cobertor não fica com manchas de tinta?” | “*Nur eine Frage noch. Wie schreibst Du im Bett? Wo ist das Tintenfaß? Das Papier hältst Du auf Deinen Knien? Ich könnte es nicht und Deine Schrift ist sicherer dabei, als meine wenn ich beim Schreibtisch sitze. Und bekommt die Bettdecke keine Tintenleckse ab?*” (BrF 141; 4./5.dez.1912)

Antes de encerrarmos esta seção, é preciso fazer um esclarecimento. Não obstante sustentarmos que a escrita está no centro gravitacional da vida de Kafka, não compartilhamos da visão de que tudo nele relaciona-se única e exclusivamente a ela. Muitos estudiosos e intérpretes fizeram da escrita, e ainda mais da literatura em si, o objeto-alegórico sobre o qual recairiam todos os seus textos. À título de exemplo, Lehmann (1984: 213-40) vê como inquestionável a referencialidade linguística tanto nos primeiros quanto nos textos tardios, que descreveriam “nada além da atividade de escrever”, concluindo que a sua escrita consistiria em um contínuo processo de autoreferencialidade, um questionamento perpétuo da língua, das palavras, das metáforas; para ele, a escrita ou a língua seria o tema principal de narrativas como *Gespräch mit dem Betrunkenen*, *Kinder auf der Landstraße*; *Beschreibung eines Kampfes* e *Gespräch mit dem Beter*. Nessa mesma direção vão muitos outros¹⁸⁴ com os quais, todavia, não é possível concordar, pois, ainda que a escrita cumpra papel essencial junto a ele, restringir sua vida e obra a isso não apenas nos parece um exagero como também carece de fundamentos concretos.

2.2.5. Escrita e (auto-)observação

Os diários são, sem dúvida, fundamentais para se criar uma imagem do caráter do autor e da sua existência. Quando, porém, da sua leitura, um dos aspectos que mais chama a atenção é o fato de – *aparentemente* – muito pouco sobre ele ser textualizado.¹⁸⁵ Apesar disso, é sim possível traçar um conciso relatório com os principais atributos que o diarista atribui explicitamente a si no conjunto dos registros: inveja, sovinice, impontualidade, fraqueza, egoísmo, negatividade, baixa autoestima. (Cf., por ex., D 148; 11.nov.1911 e D 333; 6.ago1914) Aspecto que fica bastante evidente é sobretudo a natureza observadora do diarista que aprendeu muito provavelmente com Flaubert (2005: 23; a Le Poittevin, set.1845) que, para “que uma coisa seja interessante, basta olhá-la durante muito tempo.” Da posição de espectador, ele

¹⁸⁴ Cf. também Schärf (2000: 48); Pasley (1995: 101 e 1965: 21-37); Gray (2005: 114) e até mesmo Alt (2005: 112 ss.)

¹⁸⁵ Essa é claro uma “frustração” bastante comum para leitores de diários e da qual inclusive já falamos; usualmente um leitor de gêneros autobiográficos tem a expectativa de encontrar nesses textos uma caricatura bem elaborada do “personagem” a que a narrativa se refere, porém, se levarmos em consideração a natureza pessoal do diário genuinamente íntimo – como é o caso do de Kafka – esse tipo de “retrato” não é, de fato, foco de textualização.

observa o mundo a sua volta e a si mesmo, tomando disso notas, a fim de conciliar dois mundos aparentemente incompatíveis: o interno e o externo.

O interesse pelo diminuto, pela minúcia e sutileza dos gestos é reflexo de uma peculiar percepção que empresta aos relatos do diarista uma feição pictórica. A aproximação que faz dos homens, por meio da descrição de seus gestos, expressões e movimentos em geral, resultaria, segundo Bennholdt-Thomsen, (2008: 22 ss.) em um retrato quase cubista e, de acordo com Gräser, (1955: 76 ss.) o predomínio de uma contemplação-percepção óptica atravessaria toda a representação de seus mundos – fosse o literário, fosse o real –, em que o uso da linguagem seria moldado sobretudo por uma noção marcadamente visual, como ocorre nos romances *Der Prozess* e *Das Schloss*, por exemplo.¹⁸⁶ O cenário ideal para observar é aquele de onde pode garantir uma distância razoável, tornando-se “alheio” à ocorrência, de modo que ganhe em percepção e apreensão dos fatos,¹⁸⁷ e é exercitando essa sua natureza junto ao outro que um novo e importante processo é desencadeado, qual seja o de tornar-se alvo da própria observação: “Contato com pessoas conduzem à auto-observação.” | “*Verkehr mit Menschen verführt zur Selbstbeobachtung.*” (H 98)

Quando afirma que “[...] todos os dias deveria ser-me apontada ao menos uma linha, como agora se apontam os telescópios aos cometas” (D 14) | “[...] *jeden Tag soll zumindest eine Zeile gegen mich gerichtet werden wie man die Fernrohre jetzt gegen den Kometen richtet*”, (T3: 14) a comparação entre linha (escrita) e instrumento óptico não é fortuita e com ela o diarista sutilmente esboça uma função que os diários cumprem: a da auto-observação. Enquanto o telescópio aponta para os cometas, a escrita mira o universo interior. Kremer (1989: 118) lembra que essa é uma decorrência natural do desenvolvimento da subjetividade e que, com a multiplicação das práticas diarísticas, a troca de missivas e os empreendimentos autobiográficos, observar a si mesmo é uma tendência epocal que vai ganhando força desde 1800. Essa postura assemelha-se aos “tipos culturais” que integram a cena literária do século XIX encarnados nas figuras do *voyer* e *flâneur*, explorados por autores como Hoffmann, Balzac, Baudelaire. (Cf. Alt 2005: 105) Mas é do seu canapé que ele é melhor capaz de perceber e observar as cercanias, sendo precisamente nesse movimento de apreensão de mundo que, ao

¹⁸⁶ Exceções a isso seriam seus últimos textos, nos quais à representação gráfica que até então dominava os seus escritos é acrescida uma nova camada: a auditiva [*Hörform*], bastante evidente em *Der Bau* e *Josefine*. (*ibid.*)

¹⁸⁷ “A observação de ontem. A situação que melhor me assenta: escutar a conversa de duas pessoas que falam de um assunto que lhes diz diretamente respeito, ao passo que eu só tenho nele um envolvimento distante e além disso desinteressado.” (D 361; 22.out.1913) | “*Gestrige Beobachtung. Die für mich passendste Situation: Einem Gespräch zweier Leute zuhören, die eine Angelegenheit besprechen, die sie nahe angeht, während ich an ihr nur einen ganz fernen Anteil habe, der überdies vollständig selbstlos ist.*” (T3: 588)

referir-se a si mesmo e a seu corpo, ele também tenta adotar o procedimento do observador-alheio, tomando-se um objeto desconhecido:¹⁸⁸

Observei-me há pouco atentamente ao espelho [...]. Um rosto claro, de traços definidos, quase bonito nos seus contornos. O negro do cabelo, das sobrancelhas e das órbitas irrompe como coisa viva da restante massa diferida. O olhar não tem indícios de devastação, mas também não é infantil, antes enérgico, inacreditavelmente, ou talvez apenas inquiridos, pois nesse momento eu observava-me e queria incutir-me medo. (D 376; 12.dez.1913)

Im Spiegel sah ich mich vorhin genau an [...]. Ein klares übersichtlich gebildetes, fast schön begrenztes Gesicht. Das Schwarz der Haare, der Brauen und der Augenhöhlen dringt wie Leben aus der übrigen abwartenden Masse. Der Blick ist gar nicht verwüstet, davon ist keine Spur, er ist aber auch nicht kindlich, eher unglaublicherweise energisch, aber vielleicht war er nur beobachtend, da ich mich eben beobachtete und mir Angst machen wollte. (T3: 612)

Esse procedimento do observador-alheio é inclusive ao qual ele recorre ao fazer literatura: ao observar também a si mesmo, ele toma certo distanciamento que faz dele objeto da própria observação, tornando-se um outro, um estranho. O registro dessas observações é sobretudo uma maneira de praticar a sua habilidade escriturária. Luhmann (1997: 885 ss.) lembra que está presente nos sistemas de consciência [*Bewußtseinssystemen*] uma perspectiva literária, e toda autodescrição [*Selbstbeschreibung*] desse sistema consiste em uma construção [*Konstruktion*]; nesse processo construtivo, auto-observações e autodescrições possuiriam valor informacional, proporcionando novos conhecimentos. Portanto, observar(-se) e registrar o observado integra a mesma dinâmica de atender ao seu chamado.

2.2.6. Escrita e língua

População de Praga por volta de 1900: aprox. 90% de tchecos; 5-6% de alemães; 4-5% de judeus, croatas, húngaros. Dentre os 25 mil judeus 11 mil dominavam a língua alemã e o restante (14 mil), apenas o tcheco.¹⁸⁹ (Cf. Dietz 1975a: 9 ss. e Wagenbach 1994: 31) Kafka fazia parte da “minoria” judia que dominava a língua alemã e também o tcheco;¹⁹⁰ apesar de falar tcheco fluentemente, (Cf. D 167; 25.nov.1911) escreveu exclusivamente em alemão, com raras exceções. Por quê?

No final do século XIX, a legislação vigente na Boêmia permitia tanto o uso do alemão quanto do tcheco na vida pública, inclusive junto às escolas, o que resultou na existência de

¹⁸⁸ Rother (2007: 54) tem razão ao afirmar que as descrições de Kafka se voltam para aquilo que ele desconhece. Por isso quase não encontramos isso relacionado a amigos e familiares próximos, pois não seriam para ele um “objeto estranho” [*fremdes Objekt*].

¹⁸⁹ À época, a adoção da língua alemã por um judeu podia ser vista como forma de assimilação.

¹⁹⁰ Também tinha conhecimentos de francês, italiano, inglês e hebraico.

dois sistemas escolares completamente diferentes em Praga. No âmbito familiar, costumava-se usar o tcheco, enquanto o alemão era tradicionalmente considerado a língua da educação, do poder, do cidadão do Império Austro-Húngaro e, por isso, indispensável para uma futura carreira acadêmica ou qualificada. (Cf. Stach 2015: 92 ss.) Foi precisamente na virada do século que o embate entre as duas línguas se recrudesceu: em abr.1897, o primeiro ministro austríaco Count Kasimir Badeni declarou a igualdade entre elas, e o tcheco passou a ser exigido para a investidura em cargos públicos. Dessa maneira, o decreto em questão favorecia os tchecos em detrimento dos alemães que, até então, detinham privilégios; o documento, porém, acabou sendo revogado em 1899, fato que ficou conhecido como Crise Badeni. (*ibid.* 150 ss.) Foi apenas após a queda do Kaiser Franz Joseph (e colapso do Império Austro-Húngaro) e a consequente proclamação da autonomia da Tchecoslováquia em 1918 que a língua oficial passou a ser o tcheco e até mesmo as sinalizações públicas em alemão foram retiradas da cidade. (Cf. Stach 2017b: 288) Repentinamente, uma espécie de “assédio antialemão” se instala, chegando a afetar inclusive o Instituto de Seguros que passou a ter até mesmo um nome tcheco: *Úrazová pojišťovna dělnická pro Čechy v Praze*, e o fato de Kafka dominar o idioma tornava-o útil à empresa, diferente de muitos que trabalhavam com ele e foram nessa época demitidos ou rebaixados. (Stach 2017b: 292 ss.) Alguns meses mais tarde, ele próprio vai receber um novo passaporte, no qual era agora registrado como František Kafka.¹⁹¹ Desde então, o alemão não mais é usado em Praga e atualmente não há resquício de que já foi o idioma oficial da cidade.

Versão tcheca da candidatura de Kafka escrita a punho para o cargo junto ao Instituto, datada de 17.ago.1909. Imagem do *fac-símile* disponível no *Kafka Museum* em Praga. (mar.2019)

¹⁹¹ Cf. <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article207214915/Actionszenen-der-Weltliteratur-Franz-Kafka.html>.

Retomando a pergunta do porquê Kafka escreveu sua obra em alemão em detrimento do tcheco, poderíamos arriscar com certa convicção de que isso foi consequência natural do ambiente social em que se desenvolveu. O fato de ele ter tido toda a sua formação escolar e universitária em instituições de ensino alemão não deve ser negligenciado: até a 4ª série, ele frequentou a Escola Primária da Cidade Velha [*Altstädter Volksschule*]; em seguida (set.1893), cursou o Ginásio Estadual Alemão da Cidade Velha [*Altstädter Deutsches Staatsgymnasium*] no Palácio Kinsky, onde conheceu Hugo Bergmann e Oskar Pollak; em out.1901, matriculou-se na Universidade alemã Karl-Ferdinand [*Deutsche Karls-Universität*] para estudar Química; 3 semanas mais tarde, trocou para o curso de Direito, que foi concluído em 18.jun.1906.¹⁹² (Cf. Stach 2017c: 33/46/47/68) Apesar de viver entre outros judeus assimilados, o alemão é a sua língua materna, ainda que o tcheco lhe seja a de maior valor afetivo.¹⁹³ Portanto, nada há de excepcional que Kafka tenha privilegiado a escrita em alemão, já que toda a sua formação teve como base esse idioma. Sobre a apropriação que Kafka fez da língua é preciso levar em consideração que o alemão ouvido por ele na vizinhança não era o “supercorreto”, e sim um alemão indeterminado, com adaptações gramaticais e fonéticas e sob a influência do dialeto boêmio, resultando em um “alemão praguense” [*Prager Deutsch*], (Cf. Stach 2015: 153) o que obviamente tem reflexo em seus escritos. Isso colabora inclusive para a conhecida opacidade e não-clareza de seus textos, que deriva, no entanto, não da utilização da língua em si, mas de uma semântica muito própria. Falar da insondabilidade de Kafka já se tornou, como aponta Schärf, (2000: 9) um topos, mas vale a pena alguns comentários a esse respeito.

Apesar da afirmação de seu melhor conhecimento acerca de algumas de suas histórias, (Cf., por ex., BrT, a Kurt Wolff Verlag, 25.out.1915) tanto nos diários quanto nas cartas ele próprio dá indícios de que a interpretação de seus textos não seja tarefa fácil, mas a complexidade de sentido que habita os seus escritos pode antes ser atribuída a sua tentativa de captar as estranhas percepções que detém e representá-las linguisticamente. Para tanto e no seu caso, a linguagem não é inventada, mas é feita objeto de inquirição. A crise da linguagem era tema conhecido dos seus contemporâneos, e Kafka certamente leu a respeito na carta do Lord Chandos que, preocupado em “chegar ao âmago das coisas”, (Hofmannsthal 2012: 13)

¹⁹² Stach (2015: 228) vai dizer que já no fim do 1º semestre, Kafka havia perdido o interesse também pela área jurídica. Sobre o seu 1º estágio com o advogado Dr. Richard Löwy, ele teria dito: “Apenas entrei para o escritório para aproveitar o tempo [...] pois logo de início eu não tinha a intenção de me dedicar à advocacia.” | “*Ich war [...] in die Kanzlei nur eingetreten, um die Zeit auszunützen, den schon am Anfang hatte ich die Absicht, nicht bei der Advokatur zu bleiben.*” (Brod 1963: 267)

¹⁹³ “eu nunca vivi entre o povo alemão, alemão é a minha língua materna e por isso me é natural, mas o tcheco me é muito mais afetivo” | “*ich habe niemals unter deutschem Volk gelebt, Deutsch ist meine Muttersprache und deshalb mir natürlich, aber das tschechische ist mir viel herzlicher.*” (BrT; à Milena, 2.mai.1920)

encontrava nas limitações da linguagem um embaraço a sua comunicação. Não obstante isso e alegando ter perdido “completamente a capacidade de pensar ou falar coerentemente sobre o que quer que seja”, (*ibid.* 18) o lorde afirma este estado por escrito na sua coerente e célebre carta.¹⁹⁴ Isso talvez colabore para as constantes queixas do diarista de não encontrar a palavra justa, de faltar força para formar uma única frase, da distância entre a experiência vivida e a sua descrição. (Cf. D 88; 27.dez.1910 e D 177; 10.dez.1911)

Somadas a essa “crise da linguagem” em voga à época estão as expressas objeções do diarista a recursos linguísticos como a antítese e a metáfora,¹⁹⁵ além do fato de dominar a língua alemã em terreno tcheco,¹⁹⁶ (Cf. D 158; 20.nov.1911 e D 544; 6.dez.1921) e é bastante provável que ele esteja a se referir a esse conjunto de variáveis que condicionavam a sua escrita quando afirma ser um inventor de palavras.¹⁹⁷ (Cf. D 82; 15.dez.1910) Mesmo que utilize a linguagem elevada (não ornamentada) invés da coloquial, a problemática de seus textos não recai no rebuscamento ou na ininteligibilidade das palavras e sim na apreensão de sentido – é inclusive dessa linguagem desprovida de lirismos que advém os predicados usualmente relacionados a sua escrita: sobriedade, objetividade, frieza. A esse respeito, Heller (1976: 28) credita a dificuldade de interpretar seus textos ao fato de a relação entre fatos e significados escapar à “normalidade da compreensão”, enquanto Kremer (1989: 153) aponta para uma tensão entre a “clareza simples da afirmação” e os “subjuntivos que relativizam” junto a “partículas hipotéticas”, do que resultaria uma “lógica contraditória” [*Widerspruchslogik*], além do “estilo de repartição” [*Kanzleistil*] que ele assimila especialmente por causa das atividades que exercia no Instituto. Estruturas semânticas e sintáticas guardam estreita relação na inteligibilidade de seus escritos: as longas frases substantivas, a linguagem protocolar e as constantes relativizações¹⁹⁸ colaboram para um efeito suspensivo de compreensão.¹⁹⁹ E é de Schärff (2000:

¹⁹⁴ Kafka teria lido a carta de Lord Chandos publicada em duas partes no jornal de Berlim *Der Tag* em 18./19.out.1902, sob o título *Ein Brief* [Uma carta]. (Cf. Brod 1963: 50 e Blanchot 2011: 200)

¹⁹⁵ A metáfora, de acordo com Alt, (2005: 318) coloca em dúvida o sentido objetivo e descontrói a realidade, o que contrariaria o senso artístico de Kafka.

¹⁹⁶ Deleuze e Guattari (2003: 41) vão entender isso como “estar em sua própria língua como um estrangeiro”.

¹⁹⁷ Gräser (1955: 74) assevera que Kafka não foi de fato um criador de linguagem “no sentido de que engendre novas formações vocabulares”. Apesar disso, Stach (2017a: 608) fala de um vanguardismo de Kafka em relação à ortografia: a partir de 1907, por exemplo, invés do ß (*eszett*), usava apenas o “ss”, sem exceção.

¹⁹⁸ Steinmetz (1977: 107 ss.) destaca o uso frequente de conectivos como “mas” [*aber*], “na verdade” [*allerdings*], “apesar de” [*trotzdem*], “talvez” [*vielleicht*] em todos os seus textos.

¹⁹⁹ É também por meio desses conectivos que se pode encontrar pistas acerca de suas histórias. Sobre a importância das partículas junto à escrita kafkiana, recorremos a um exemplo esclarecedor: já nas últimas páginas de *Das Schloss*, ao ser surpreendido assistindo à distribuição dos processos nos corredores da Hospedaria dos Senhores, K. é censurado e obrigado a retornar ao balcão de bebidas. Em conversa com a mulher do gerente da hospedaria, iniciam uma conversa aparentemente inocente sobre vestidos e costura, mas o diálogo revela um aspecto interessante sobre o misterioso protagonista:

11 ss.) a sugestão de que essa incompreensibilidade não é apenas o efeito de seus textos, senão o objetivo, integrando mesmo uma “estratégia literária”. Fato é que as tantas interpretações – as estritamente literárias, biográficas, psicológicas, psicanalíticas, sociopolíticas, religiosas, metafísicas, teológicas etc. – a que se submeteram (e ainda hoje se submetem) a obra e a vida do diarista se aproveitaram desse caráter opaco, ambíguo e inacessível da sua escrita, do que ainda decorreram as palavras-chaves que balizam a sua recepção até hoje: surrealismo, absurdo, culpa, punição, alienação etc. (Cf. Wagenbach 2008: 20)

2.2.7. Escrita e (não-)vida

É perfeitamente reconhecível em mim uma concentração dirigida à escrita. Quando se tornou claro no meu organismo que a escrita era a direção mais produtiva da minha natureza, tudo aconteceu para aí, esvaziando todas as faculdades que primeiramente se dirigiam aos prazeres do sexo, da comida, da bebida, da reflexão filosófica,²⁰⁰ da música. Emagreci em todas as direções.²⁰¹ (D 208; 3.jan.1912)

In mir kann ganz gut eine Konzentration auf das Schreiben hin erkannt werden. Als es in meinem Organismus klar geworden war, daß das Schreiben die ergiebigste Richtung meines Wesens sei, drängte sich alles hin und ließ alle Fähigkeiten leer stehn, die sich auf die Freuden des Geschlechtes, des Essens, des Trinkens, des philosophischen Nachdenkens der Musik zu allererst richteten. Ich magerte nach allen diesen Richtungen ab. (T3: 341)

É bastante difundida a aporia vivida pelo diarista entre vida e arte, habitando o imaginário de seus leitores a figura do “homem desesperado que queria e teve que sacrificar tudo para poder escrever”. (Hocke 1978: 32) Seja nas cartas, seja nos diários, ele tem entre seus temas preferidos os obstáculos que o impediam de dar seguimento ao que ele entendia como seu destino e tenta colocar em prática a advertência feita a si mesmo: “Viver o mais

– Aprendeu costura alguma vez? – perguntou a mulher. – Não, nunca – disse K.

– O que faz, realmente?

– Sou agrimensor.

– O que é isso?

K. explicou, a explicação a fez bocejar.

– Você não está dizendo a verdade. Por que é que não diz a verdade? – A senhora *também* [*auch*] não a diz.

(C 349, destaque nosso)

Neste trecho, o personagem K. revela com o uso do advérbio “também” [*auch*] que ele não diz a verdade, o que poderia recair sobre toda a trama do romance, incluindo sua real identidade e suas intenções.

²⁰⁰ É bem provável que aqui ele esteja se referindo à teosofia. Não obstante o seu interesse por ela em 1911, ele vai dela abrir mão por temer “um novo estado de confusão” que pudesse comprometer o seu chamado literário. (Cf. D 25 ss.; 28.mar.1911)

²⁰¹ Apesar de Kafka fazer tal afirmação, ele não foi um asceta sexual, tal como muito se vê propagado na crítica dedicada a ele. Ao contrário da imagem de ascético radical a que lhe é frequentemente atribuída, ele foi um contumaz frequentador de bordéis. Stach (2017a: 32) está entre aqueles que rejeitam essa imagem pura de Kafka, avaliando-a como um equívoco. Algumas das entradas nas quais prostitutas e bordéis são mencionados foram suprimidas por Brod quando da 1ª edição dos diários em 1937, o que colaborou para essa imagem por anos. A título de exemplo, cf. D 13; s/d; D 32; D 610; 1º.set.1911; D 34; 1º.out.1911; D 644; 28.jun.1912; D 365; 19.nov.1913; cf. também carta à Milena de 8./9.ago.1920.

asceticamente possível, mais asceticamente que um celibatário” (D 353; 14.ago.1913) | “*Möglichst asketisch leben, asketischer als ein Junggeselle*”. (T3: 574) A aporia entre vida e arte sempre foi o conflito essencial do artista, e a postura de isolamento é a condição romântica que envolve a sua figura desde meados do século XIX: “Ser sozinho é o destino do poeta. Ainda mais do que uma pessoa comum, o artista sente a tensão entre o eu [*ich*] e o você [*du*], entre o indivíduo e a sociedade, bem como entre a pessoa e o ambiente.” (Gräser 1955: 99) Nisso consistia o conselho de seus autores preferidos e que ele bem conhecia. Flaubert, (2005: 122/124/245) por exemplo, exortava aquele que tinha o propósito de tornar-se escritor a privar-se de tudo, a viver uma relação de intimidade com seu tinteiro, abdicando-se de qualquer outra distração e sacrificando tudo à arte.²⁰² O artista é usualmente aquele que se aparta – ou é apartado – do mundo, e a isso chama-se postura ascética. No caso do nosso diarista, acreditando ser o “esquecimento de si mesmo” [*Selbstvergessenheit*] pré-requisito essencial do escritor, (Br2: 385; a Brod, 5.jul.1922) foi o seu “destino” [*Schicksal*] do ponto de vista da literatura que deslocou, segundo ele próprio, toda as outras coisas para um plano secundário.²⁰³ (Cf. D 333; 6.ago.1914)

Dentre tudo aquilo que perturba a sua escrita ele elenca as idas à fábrica que representam seu constante “dia de expiação” [*Versöhnungstag*]; (D 442; 4.jan.1915) a família da qual sente raiva por perturbar sua concentração; (D 39; 5.out.1911) as mulheres, inimigas do seu trabalho²⁰⁴ e sobretudo o Instituto de Seguros, seu “verdadeiro inferno” [*wahre Hölle*]. (BrF 374; 7.abr.1913) Reiteradamente afirma ser a literatura a sua “única aspiração e ofício” [*einziges Verlangen und Beruf*], (D 356; 21.ago.1913) e o Instituto onde cumpria atividades como funcionário público era designado sempre e intencionalmente como escritório [*Bureau*], que apenas lhe proporcionava “uma terrível vida dupla” [*ein schreckliches Doppelleben*],

²⁰² Outro autor admirado por Kafka tem postura semelhante. Ao explicar a um amigo sua relação com a arte, Grillparzer (1903: 57; carta a Altmütter) confessa: “um anseio ilimitado pela arte e pelo que a ela pertence, o que me faz perder de vista todas as outras coisas”.

²⁰³ Ainda nessa lógica ascética, é provável que Kafka tenha conhecido um popular movimento à época e ao qual aderiu em suas leituras da revista *Der Kunstwart*, fundada em 1887. O *Lebensreform* [reforma da vida] foi um movimento social bastante popular na virada do século e defendia um modo de viver que retomasse práticas mais naturais, que incluía refeições saudáveis, prática de nudismo, liberdade sexual, abstenção de substâncias nocivas à saúde, como álcool, tabaco, drogas, além de propalar os benefícios da medicina alternativa. (Cf. Stach 2015: 214) Kafka tinha ainda outros hábitos que poderiam ser considerados excêntricos: além de seu vegetarianismo, praticava exercícios regulamente, assim como o método de mastigar diversas vezes; dormia com as janelas abertas, além da sua conhecida resistência à medicina tradicional. Esse estilo de vida proporcionava o caminho seguro para o ascetismo de que necessitava ou o que Hocke (1978: 110 ss.) vai chamar de “ascetismo-ideal do diarista introvertido”. Segundo Stach, (2017a: 480) o ascetismo representava para ele “um processo de autorregulação e autoformação baseado na noção utópica de obter controle sobre o corpo, o ‘eu’ e a vida”.

²⁰⁴ À Felice vai escrever 2 anos após se relacionarem e poucos meses após a ruptura do 1º noivado: “Veja, você era de fato não apenas o melhor amigo, mas paralelamente era também o maior inimigo do meu trabalho” | “*Sieh, Du warst doch nicht nur der größte Freund, sondern gleichzeitig auch der größte Feind meiner Arbeit*”. (BrF 691; prov. 1º./2.nov.1914).

enquanto o verdadeiro ofício [*Arbeit*] era realizado junto a sua escrivania. (Cf. D 23; 19.fev.1911 e Stach 2017a: 487) A seu ver, a escrita e o exercício das funções burocráticas eram irreconciliáveis, (D 26; 28.mar.1911) mesmo porque o cumprimento de suas atribuições no escritório era apenas o cumprimento de um dever externo, mas não de seus “deveres interiores” [*innern Pflichten*]. (D 26; 28.mar.1911) Fato é que não escrever por conta de qualquer um desses fatores equivale “necessariamente à total aniquilação” da sua existência, (Cf. D 200; 28.dez.1911) e é desse modo que o diarista encarna o preceito econômico de que, para se fazer uma coisa, é preciso preterir a outra. Dividido entre a família da qual descendia, a constituição da própria família, os amigos, o escritório e a literatura, a vida foi pensada em termos econômicos, em que tudo foi encenado por meio de um conflito de escolha, de *trade-offs* plurais. A literatura é, confessadamente, o seu “destino inalterável” [*unabänderlichen Bestimmung*] (BrF 491; a Carl Bauer, prov. 28.ago.1913) e neste quesito há sempre uma exclusão mútua em que qualquer conciliação é impossível: literatura ou casamento; literatura ou fábrica; literatura ou instituto; literatura ou filhos.

A impossibilidade de conciliação entre vida e escrita encontra um de seus fundamentos no fato de ser através dela que ele efetivamente vive, se apaixona, se emociona.²⁰⁵ Eleita a escrita, qualquer outra forma de existência é rechaçada, insistindo na ideia de correspondência absoluta entre escrita e forma de vida, e isso porque a escrita é, sem dúvida, uma maneira de viver, em que a recompensa pelo afastamento de tudo que não tenha relação com ela lhe é claro: dar início à “verdadeira vida” [*wirkliches Leben*].²⁰⁶ (D 208; 3.jan.1912) Disso dá provas a relação que ele mantinha com a cartas, que teve como principais destinatários Felice, Milena e Brod, com especial destaque para a primeira. Do seu ponto de vista, por serem escritas, as cartas são também uma forma de mantê-lo conectado ao mundo, é um *modus vivendi*, preferindo o contato epistolar ao físico; para uma relação que abolisse a distância espacial, seriam necessárias outras forças que iam além do “jogo muscular” [*Muskelspiel*] que faz a caneta deslizar,²⁰⁷ e muitos são os indícios nos diários de que a vida real só poderia acontecer por

²⁰⁵ “No decorrer de muitos anos, eu chorei apenas uma vez, dois ou três meses atrás [...], eu temia que, com os meus não tão controlados soluços, os pais despertassem ao lado, foi à noite e a causa foi uma passagem do meu romance.” | “*Ich habe im Laufe vieler Jahre nur vor zwei, drei Monaten einmal geweint [...], ich fürchtete, mit meinem nicht zu bändigenden Schluchzen die Eltern nebenan zu wecken, es war in der Nacht und die Ursache war eine Stelle meines Romans.*” (BrF 116; 28.nov.1912)

²⁰⁶ A coisa mais importante é que todo o seu ser é direcionado à literatura, e viver sem escrever é como se fosse “forçado a deixar a vida” [*aus dem Leben gedrängt werde*], deixar mesmo de viver, afirma ele categoricamente. (BrF 187; 20./21.dez.1912 e BrF 490; a Carl Bauer, prov. 28.ago.1913)

²⁰⁷ “Às vezes, parece-me que essa relação epistolar [...] é a única que corresponde à minha miséria [...] e que a transgressão desta fronteira que me foi estabelecida nos leva a uma infelicidade mútua.” | “*Scheint mir doch manchmal, dass dieser Verkehr in Briefen [...] der einzige meinem Elend entsprechende Verkehr ist [...], und dass*

escrito,²⁰⁸ o que levou muitos de seus críticos a entenderem que, para ele, “o amor sempre nascia da palavra escrita. As três mulheres mais importantes da sua vida foram Felice, Grete e Milena. Em todos os três casos, seus sentimentos brotaram de cartas.”²⁰⁹ (Canetti 1988: 64)

Tanto no caso de Felice quanto de Milena, as duas mulheres com quem teve intenso envolvimento, a relação foi de fato eminentemente epistolar. Um exemplo disso é o lapso temporal de 7 meses entre o primeiro e o segundo encontros de Kafka e Felice durante os quais foram preservadas quase duas centenas de cartas enviadas por ele,²¹⁰ justificando a comparação que ele faz entre a história de ambos com um “conto de fadas” [*Märchen*]. (Cf. D 500; 18.out.1916) No caso de Milena, essa relação-ausente se repete: ao todo, se viram pessoalmente apenas por 5 dias; todo o resto do tempo, apenas trocaram correspondências. (Cf. Rother 2007: 202) Apesar desses relacionamentos longos e conturbados, ele declara muito cedo que, para a família, lhe “falta qualquer sentido vivo”, [*Für die Familie fehlt mir jeder mitlebende Sinn*] (BrF 491; a Carl Bauer, prov. 28.ago.1913) e a impossibilidade de casar-se é atestada mesmo antes de conhecer a primeira noiva, (Cf. D 145; 8.nov.1911) postura notada pelo pai Hermann Kafka e descrita como sua “evasão da vida familiar”. (CP 45) A razão para tanto é apontada pelo próprio diarista: “antes de mais nada, a consideração pelo meu trabalho literário” (D 309; 9.mar.1914) | “*hauptsächlich die Rücksicht auf meine schriftstellerische Arbeit*”. (T3: 504) Esse conflito que acompanhou o diarista ao longo de sua vida é bem evidenciado em uma entrada do diário, quando ele, já noivo de Felice, contabiliza as vantagens e desvantagens de um possível casamento. Dos 7 pontos levantados, 6 são manifestadamente contra a decisão de casar-se e ele é bastante enfático no prejuízo que a decisão poderia trazer para a “escrita”. (Cf. D 349 ss.; 21.jul.1913) Ele nega o matrimônio assim como a possibilidade de ter filhos, (Cf. BrF 215; 31./31.dez.1912) e o celibato lhe parece a única alternativa possível.²¹¹ Esse é

die Überschreitung dieser mir gesetzten Grenze in ein uns gemeinsames Unglück führt.” (BrF 311; 17./18.fev.1913)

²⁰⁸ “Nós não tivemos um único bom momento juntos em que eu respirasse livremente. A doçura da relação com uma mulher amada [...] nunca tive com F. *salvo em cartas*” (D 446; 24.jan.1915; destaque nosso) “*Wir haben mit einander noch keinen einzigen guten Augenblick gehabt, während dessen ich frei geatmet hätte. Das süße des Verhältnisses zu einer geliebten Frau [...] hatte ich F. gegenüber außer in Briefen nie*”. (T3: 723)

²⁰⁹ É, no entanto, preciso evitar alguns exageros: Jahraus, (2006: 143) por exemplo, sugere que a sexualidade e as mulheres serviram a Kafka apenas como meio e método para possibilitar a escrita e que tanto as experiências sexuais quanto as mulheres que passaram pela sua vida teriam servido unicamente para atender a sua tarefa literária, o que, se não infundada, é ao menos uma hipótese bastante questionável.

²¹⁰ Para Canetti, (1988: 17 ss.) a troca epistolar com Felice tinha o propósito de dar vazão a sua criação literária e lhe servia como “fonte de energia” e, não por acaso, duas noites depois da primeira carta ele teria escrito *Das Urteil*. É provável que o contato com Felice tenha alguma ingerência no ânimo para escrever, porém, neste específico caso, é preciso lembrar que um primeiro “esboço” deste texto já existia desde pelo menos 1911. (Cf. D 95-99; 21.fev.1911)

²¹¹ Jahraus (2006: 136) justifica a rejeição da vida matrimonial em Kafka por ele supostamente não se pautar pelo “modelo de vida burguês”.

inclusive um tema bastante explorado tanto nos diários quanto na literatura, rendendo-lhe a fama de dominar a arte da solteirice²¹² e, muitos anos mais tarde, aos 40 anos, o texto *Das Unglück des Junggesellen* [A infelicidade do celibatário] redigido em 1911 diretamente no diário e que fala de um solteirão que só sabia viver como eremita ou parasita é interpretado por ele como uma “clarividência”. [Hellseherei]. (Cf. D 551; 22.jan.1922)

Para além do trabalho, da fábrica, da família e dos relacionamentos, havia ainda os entraves sobre os quais não tinha nenhum controle, em especial o seu corpo e a sua saúde: “Certo é que o principal obstáculo para o meu progresso é a minha condição física. Com um corpo assim não se consegue fazer nada.” (D 160; 22.nov.1911) “*Sicher ist, daß ein Haupthindernis meines Fortschritts mein körperlicher Zustand bildet. Mit einem solchen Körper läßt sich nichts erreichen.*” (T3: 263) Para atender ao seu destino, considera o seu corpo demasiado alto, magro e provido de um fraco coração. (D 161; 22.nov.1911) Somado a isso está a declaração explícita de suas “habilidades ascéticas natas, abissais” [großartige, eingeborene asketische Fähigkeiten], (BrF 479; 14.ago.1913) pois é na própria escrita que ele encontra a verdadeira satisfação, tornada ela objeto de desejo e fruição de prazer:²¹³ “Para viver é necessário apenas abrir mão do prazer próprio; adentrar a casa invés de admirá-la e adorná-la” | “*Nötig zum Leben ist nur, auf Selbstgenuß zu verzichten; einziehen in das Haus, statt es zu bewundern und zu bekränzen*”, diz ele. (Br2: 385; a Brod, 5.jul.1922) Neste excerto, ele conclui que para viver, para habitar a casa, é preciso abrir mão do prazer próprio, ou seja, é preciso deixar de ser um escritor, que apenas esboça com palavras a casa, mobília os cômodos, caracteriza seus personagens-moradores. No seu caso, é em nome desse “prazer próprio” que ele fica impedido de acessar plenamente o mundo real, mantendo-o fora da casa, apenas descrevendo-a.

Quando afirma odiar “tudo o que não se relaciona com a literatura” [Alles was sich nicht auf Litteratur bezieht], (D 349; 21.jul.1913) ele circunscreve o seu campo de ação e engendra um cenário adequado para realizar o trabalho que ele acreditava ser seu dever realizar, de onde advém a sua fantasia de viver a vida de um monge monasterial:²¹⁴

Por muitas vezes pensei que a melhor maneira de viver para mim seria estar com material de escrita e um abajur no compartimento mais interno de um espaçoso porão trancado. A comida me seria trazida e deixada sempre bem

²¹² Uma crítica sobre o seu livro *Betrachtung* feita pela Revista *Literarischen Echo* destaca a “arte de solteiro de Kafka” [Kafkas Junggesellenkunst]. (Cf. BrF 480; 14.ago.1913)

²¹³ Esse ascetismo declarado faz lembrar o seu artista da fome que não comia simplesmente por não ter encontrado em vida um alimento que lhe satisfizesse e o conduz paulatinamente a uma reclusão em si mesmo.

²¹⁴ Flaubert, quando envolvido com seu trabalho literário, descreve de maneira semelhante a sua situação: “Trabalho como um negro, não leio nada, não vejo ninguém, levo uma existência de monge, monótona, mesquinha e descolorida” (2005: 193; a E. Feydeau, out.1861)

longe do meu cômodo atrás da porta mais externa do porão. O caminho até a comida, em meu roupão, através de todas as arcadas do porão, seria o meu único passeio. Então eu voltaria para minha mesa, comeria vagarosa e cuidadosamente e voltaria a escrever em seguida.

*Oft dachte ich schon daran, daß es die beste Lebensweise für mich wäre, mit Schreibzeug und einer Lampe im innersten Raume eines ausgedehnten abgesperrten Kellers zu sein. Das Essen brächte man mir stellte es immer weit von meinem Raum entfernt hinter der äußersten Tür des Kellers nieder. Der Weg um das Essen, im Schlafrock, durch alle Kellergewölbe hindurch wäre mein einziger Spaziergang. Dann kehrte ich zu meinem Tisch zurück, würde langsam und mit Bedacht essen und wieder gleich zu schreiben anfangen.*²¹⁵
(BrF 251; 14./15.jan.1913)

Tornar-se “habitante do porão” [*Kellerbewohner*] (*ibid.*) atende ao pré-requisito do trabalho artístico: a solidão. É em nome da escrita que se faz necessário uma “bela vida de retidão” [*schönen geraden Leben*], (BrF 35; 1º.nov.1912) distanciando-o de tudo, de forma a condicionar sua rotina pelo tempo que deve ser dedicado à escrita. Junto aos amigos, esse comportamento também terá algumas consequências. Ernst Weiß chega a descrevê-lo como um homem aflito com autismo social,²¹⁶ (Cf. Stach 2017b: 104) mas o próprio diarista vê na sua insatisfação e não-sociabilidade mero reflexo do seu destino: (D 356; 21.ago.1913) “O que eu tenho a fazer, só o posso fazer sozinho”. (Kafka *apud* Brod 1963: 176)

Sendo o trabalho em espera “monstruoso”²¹⁷ e “[p]erverso é aquilo que desvia” | “*Böse ist das, was ablenkt*”, (H 84) a literatura e a escrita são sempre as justificativas que têm à mão para esquivar-se da vida comum, ordinária. A certeza disso não o impede, porém, de admitir que viveu dividido. Em carta, fala de dois “eus” que combatiam entre si: um deles é sociável, apto ao casamento e a uma vida normal; o outro, é o habitante do porão, que pensa “apenas no trabalho, que é a sua única preocupação” [*nur an die Arbeit, sie ist seine einzige Sorge*] e mesmo a morte de seu melhor amigo representaria para ele antes de mais nada um obstáculo para esse trabalho, uma distração.²¹⁸ (BrF 692; prov. 1º.2./nov.1914) De todo modo, é precisamente o trabalho literário que lhe concede o “direito à vida” [*Recht zum Leben*], (BrF 695; 1º.2./nov.1914) exigindo então que sua atividade de escritor fosse constantemente protegida. Paradoxalmente, esse trabalho é, ao mesmo tempo, instrumento que possibilita a vida e priva-o dela, delineando o estado de confusão e dúvida que acompanhou o diarista, pelo menos, ao longo dos 14 anos em que a prática foi mantida.

²¹⁵ Cf. também BrF 260; 19.jan.1912 e 486; 22.ago.1913 e Br2: 430 ss.; a Klopstock, final de mar.1923.

²¹⁶ Um de seus mais conhecidos estudiosos também menciona um suposto “autismo” de Kafka identificado nos primeiros anos de escolaridade. (Cf. Binder 1976: 47)

²¹⁷ “O trabalho em espera é monstruoso.” (D 523; 10.nov.1917) | “*Die wartende Arbeit ist ungeheuerlich.*” (T3: 843)

²¹⁸ Três anos mais tarde, ele volta a falar desses dois “eus” que lutam entre si. (Cf. BrF 857 ss.; 30.set.1917)

Fato é que uma renúncia completa à vida colocaria em risco a própria escrita, pois a “arte não é [...] uma entidade esotérica; ela suga seu próprio alimento da vida vivida.” (Gräser 1955: 99) É claro que, no caso do nosso diarista, essa “renúncia” não deve ser superestimada: ele precisa do trabalho no instituto para lhe oferecer um *modus* de percepção de mundo capaz de fazê-lo escrever romances como *Der Prozess* e *Das Schloss*; sem Felice é provável que *Das Urteil* sequer existisse; e não deixa de ser interessante o fato de que os textos do autor de que hoje tem-se conhecimento foram redigidos a partir de 1907-8 – época em que ele já tinha cerca de 25 anos e foi contratado para o seu 1º emprego.²¹⁹ Toda a conjuntura que o cerca tem ainda a vantagem de manter seu frágil vínculo com o mundo, e isso fica bastante claro em carta enviada ao amigo Pollak: (Br2: 20; 9.nov.1903) “Você era, comparado a muitos outros, algo como uma janela pra mim, pela qual eu podia observar a rua. Sozinho eu não podia, pois, apesar do meu tamanho, eu não alcanço o peitoril da janela.” | “*Du warst, neben vielem anderen, auch etwas wie ein Fenster für mich, durch das ich auf die Gassen sehen konnte. Allein konnte ich das nicht, denn trotz meiner Länge reiche ich noch nicht bis zum Fensterbrett.*” De todo modo, é instigante refletir sobre a sugestão feita por Stach: (2015: 87) “Se acreditarmos em sua própria mitologia privada, ele migrou da vida para a literatura, sem regresso. Mas e se fosse o oposto e a literatura fosse para ele a única maneira viável de retorno?” Essa é inclusive sugestão dele próprio, quando afirma que escrever era “um verdadeiro tornar-se vivo” [*ein wirkliches Lebendigwerden*]. (D 38; 3.out.1911)

No caso do diarista, não é possível afirmar se a solidão foi resultado de uma decisão consciente ou de uma circunstância de força maior. Ele oscila entre essas duas possibilidades: ora deseja a solidão, ora se lamenta por não ter outra alternativa. Já nos últimos anos da sua vida, com alguma maturidade, ele dá algumas pistas de que, de fato, a última é mais provável. Em 2.fev.1920, é ele a sugerir que apenas lhe era concedido o direito de observar a festa (da vida) e, não obstante sua grande vontade de participar dela, estava excluído, impossibilitado de integrá-la, (D 530) sendo mais explícito 2 anos depois: “A solidão, a que em grande medida fui desde sempre forçado, mas que em parte procurei – mas esta busca que outra coisa era senão coerção?” (D 546; 16.jan.1922) | “*Die Einsamkeit, die mir zum größten Teil seit jeher aufgezwungen war, zum Teil von mir gesucht wurde – doch was war auch dies anderes als Zwang*”. (T3: 877) Discursivamente, porém, amparou-se no seu destino literário para a suposta recusa diante da vida comum.

²¹⁹ De out.1907 a jul.1908, Kafka foi admitido em seu 1º emprego em uma filial em Praga da companhia de seguros italiana *Assicurazioni Generali*. (Cf. T2: 176)

2.2.8. Escrita e desdita

[...] eu não lamento sequer estes tempos infelizes (D 14; s/d) | [...] *ich bereue nicht einmal die unglückselige Zeit* (T3: 14)

[...] eu não considero a autotortura que eu sempre promovo supérflua, mas mesmo altamente necessária | [...] *ich halte die Selbstquälerei, die ich immerfort ausführe, durchaus nicht für überflüssig, sondern sogar für höchst notwendig* (BrF 374; 7.abr.1913)

A senhorita não tem vontade de intensificar coisas dolorosas? Muitas vezes esse me parece ser o único caminho para pessoas de instintos fracos curar a dor | *Die Lust, Schmerzliches möglichst zu verstärken, haben Sie nicht? Es scheint mir für instinktschwache Menschen oft die einzige Möglichkeit, Schmerz auszutreiben* (BrF 514; à Bloch, 18./19.nov.1913)

[...] capaz de criar apenas torturando-me (D 450; 25.fev.1915) | [...] *schöpferisch nur in Selbstquälerei* (T3: 729)

Por vezes, sentimento de uma infelicidade quase dilacerante e, ao mesmo tempo, uma convicção de que essa infelicidade é necessária e de que só atingirei o meu objetivo atraindo sobre mim a infelicidade (D 452; 13.mar.1915) | *Manchmal das Gefühl fast zerreißen den Unglücklichseins und gleichzeitig die Überzeugung der Notwendigkeit dessen und eines durch jedes Anziehen des Unglücks erarbeiteten Zieles* (T3: 732)

Sim, a tortura é para mim excessivamente importante, eu não me ocupo com nada que não seja ser torturado e torturar. Por quê? | *Ja, das Foltern ist mir äußerst wichtig, ich beschäftige mich mit nichts anderem als mit Gefoltertwerden und Foltern. Warum?* (BrT; meados de nov.1920)

A negatividade é marca constante dos 12 cadernos *in-quarto*. Kafka reconhecia no sofrimento uma fonte fértil para a sua escrita e, também por isso, dá sinais de que não apenas tinha apreço por ele como o desejava e provocava, em uma lógica de autoflagelo.²²⁰ Não surpreende portanto que ele sugira que a degradação do seu corpo físico e a sua “sistemática destruição” [*systematische Zerstörung*] residiram em uma “intenção” [*Absicht*], “uma ação plenamente intencional” [*eine Aktion voll Absicht*] da sua parte. (D 537 ss.; 17.out.1921) Para escrever, é preciso algum desassossego, e isso ele confessa na época em que trabalhava em *Der Verschollene*: “[...] eu estou suficientemente impotente e triste. [...] De todo modo não o suficiente para escrever” | “[...] *ich bin unfähig genug und traurig. [...] Jedenfalls reicht es*

²²⁰ “É-nos permitido empunhar com a nossa própria mão a vontade, o chicote, e brandi-la contra nós.” (D 498; 16.out.1916) | “*Wir dürfen den Willen, die Peitsche, mit eigener Hand über uns schwingen.*” (T3: 805) Essa ideia de “autoflagelo” consta também em um de seus aforismos que, anos mais tarde, é transcrito em carta à Milena: “O animal arranca o chicote das mãos do dono e chicoteia a si mesmo, sem saber que isso é apenas uma fantasia produzida por um novo nó na correia.” | “*Das Tier entwindet dem Herrn die Peitsche und peitscht sich selbst, um Herr zu werden, und weiß nicht, dass das nur eine Phantasie ist, erzeugt durch einen neuen Knoten im Peitschenriemen des Herrn.*” (A 34 e BrT; 16.nov.1920) Cf. também D 332; 3.ago.1914.

zum Schreiben noch lange nicht”, (Br2: 96; 10.jul.1912) até mesmo porque escrever é também uma forma de recriar esse desassossego, essa impotência.²²¹

O diarista nutre a ideia de que o sofrimento sublima e sabia que a infelicidade tinha mais poder que a felicidade em termos de escrita, o que também aprendeu com seus autores prediletos: “Meu sofrimento é o meu castelo”, afirmava Kierkegaard (1998: 54); ou “Sou um grande doutor em melancolia”, comunicava Flaubert. (2005: 179; à Chantepie, 11.jul.1858) O “corvo secreto” [*heimliche Rabe*] (D 538; 17.out.1921) apto a impulsionar a atividade de escritor, por sua vez, envolve-o em um novo processo de sofrimento: a (boa) escrita é o que proporciona felicidade, porém, para que ela aconteça, é antes preciso um estado de infelicidade, “um tipo especial de desassossego” [*eine besondere Art von Unruhe*]. (BrT; 14.jul.1920) Nisso consiste a interdependência entre escrita e sofrimento, em que uma retroalimenta a outra, em movimento cíclico permanente – ainda que ele afirme que tristeza só sente quando não escreve.²²² Um último ponto a ser esclarecido a respeito da evidente negatividade dos diários e que deve ser levado em consideração por qualquer um que manuseie esses cadernos é a acertada advertência feita por Brod (1962: 598) quando de sua publicação: ao manter um diário, escreve-se normalmente apenas aquilo que aflige, aborrece ou irrita, e pouco espaço há para impressões positivas e agradáveis, e isso porque o registro do negativo tem o potencial de libertar o diarista das pressões difíceis, ao que deve ser acrescentado que, ciente da sua necessidade desse estado, ele próprio atuava na formatação e mesmo no exagero da sua dor e do seu pior, o que ele próprio admite em diversas ocasiões. (Cf. BrF 304; 13./14.fev.1913)

2.2.9. Escrita, exílio e morte

Ele ter-se-ia resignado a uma prisão. Acabar como prisioneiro – esta poderia ser a meta de uma vida. Mas era uma gaiola. Indiferente, imperioso, como se estivesse em casa, o ruído do mundo entrava e saía da gaiola em ondas, o prisioneiro era na verdade livre, podia tomar parte em tudo, nada do que se passava lá fora lhe escapava, poderia até ter abandonado a gaiola, afinal, as barras estavam separadas por metros, não estava sequer preso. (D 527; 13.jan.920)

Mit einem Gefängnis hätte er sich abgefunden. Als Gefangener enden – das wäre eines Lebens Ziel. Aber es war ein Gitterkäfig. Gleichgültig, herrisch,

²²¹ “[...] minhas últimas infelicidades me deixaram triste, mas não me surpreenderam. Sem perder nada da sensação, eu as analisei como artista. Esta criação reciou melancolicamente minha dor”. (Flaubert 2005: 23; a Du Camp, 7.abr.1846)

²²² “Para a tristeza tenho tempo de sobra *fora da escrita*.” (D 418; 13.set.1914; destaque nosso) | “*Für die Traurigkeit selbst ist außerhalb des Schreibens Zeit genug*.” (T3: 677) “Escrever me mantém, mas não é mais correto dizer, que ela mantém esse tipo de vida? Com isso não quero naturalmente dizer que minha vida é melhor quando eu não escrevo. Pelo contrário, é muito pior e totalmente insuportável” | “*Das Schreiben erhält mich, aber ist es nicht richtiger zu sagen, dass es diese Art Leben erhält? Damit meine ich natürlich nicht, dass mein Leben besser ist, wenn ich nicht schreibe. Vielmehr ist es dann viel schlimmer und gänzlich unerträglich*”. (Br2: 384; a Brod, 5.jul.1922)

wie bei sich zuhause strömte durch das Gitter aus und ein der Lärm der Welt, der Gefangene war eigentlich frei, er konnte an allem teilnehmen, nichts entgieng [sic] ihm draußen, selbst verlassen hätte er den Käfig können, die Gitterstangen standen ja meterweit auseinander, nicht einmal gefangen war er. (T3: 849)

Sair de Praga fez parte de seus planos desde muito cedo. Sem “nenhuma concepção de liberdade” [*keine Vorstellung von Freiheit*], (D 528; 17.jan.1920) não surpreende que nunca tenha se concretizado com exceção dos seus últimos meses de vida.²²³ Não obstante o seu declarado desejo de sair de Praga, de obter autonomia e independência, ele deixa dúvidas do porquê ele, por tanto tempo e ao contrário das 3 irmãs mais novas, sequer tenha optado por sair da casa dos pais.²²⁴ Stach explica que a saída da casa paterna se não para a constituição de uma família ou para trabalhar em outra cidade seria uma afronta,²²⁵ e é provável que outros fatores tenham desempenhado nisso algum papel, dentre os quais a sua declarada “propensão mais acentuada do que o habitual para uma vida cômoda e não autônoma”, (D 308; 9.mar.1914) “o poder que o conforto” exercia sobre ele (D 564; 14.fev.1922) e o seu “medo de mudança”. (Br2: 384; a Brod, 5.jul.1922)

Ainda assim, ele busca insistentemente pela emancipação e, em 1914, vê para isso duas alternativas: o casamento, a mais segura, ou partir para Berlim, de longe a mais atraente. (Cf. D 307; 8.mar.1914)²²⁶ Nessa época, via a possibilidade de emigrar e trabalhar com jornalismo, onde poderia aproveitar melhor e mais diretamente as suas “capacidades de escritor” [*schriftstellerischen Fähigkeiten*] (D 310; 9.mar.1914) e atender a sua “exigência de uma vida de fantasia” exclusivamente dedicada a seu trabalho literário [*Forderung nach einem phantastischen nur für meine Arbeit berechnetem Leben*]. (D 446; 24.jan.1915 e T3: 722) Incapaz de casar-se, a escrita lhe pareceu então a única alternativa de emancipar-se e, senão em

²²³ “Praga não deixa fugir. A nenhum de nós dois. Esta mãezinha tem garras”. | “*Prag läßt nicht los. Uns beide nicht. Dieses Mütterchen hat Krallen.*” (Br2: 14; a Oskar Pollak, 20.dez.1902) “[...] a coisa mais importante para mim não é escrever em Praga; a coisa mais importante para mim é sair de Praga.” | “[...] *das Wichtigste ist nicht, daß ich in Prag schreibe, das Wichtigste ist, daß ich von Prag wegkomme.*” (BrF 657; à Bloch, 4.jun.1914) Kafka viveu praticamente a vida toda em sua cidade natal, e mesmo as viagens que fez apenas possibilitaram um tempo exíguo longe dela: “Além de algumas viagens de fim de semana para o Reich alemão, ele passou cerca de 45 dias no exterior.” (Löffler 2008: 14) É preciso acrescentar a isto o tempo que passou em Berlim, pouco antes de morrer, onde viveu poucos meses, de set.1923 a mar.1924, quando a sua doença se agravou seriamente. (Cf. Stach 2017b: 560 e 585)

²²⁴ Kafka viveu praticamente toda a vida no apartamento dos pais, com exceção feita a poucos períodos em que alugou um cômodo para si ou morou temporariamente na casa das irmãs.

²²⁵ Cf. entrevista publicada no *Süddeutsche Zeitung* em 18.mar.2015 e disponível em: <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/literatur/es-hatte-sich-einiges-aufgestaut-81047>.

²²⁶ Cf. também BrF 582; 25.mar.1914: “Eu tenho que me tirar à força da minha vida atual, ou me casando com você ou pedindo demissão e partindo.” | “*Ich muß mich aus meinem gegenwärtigen Leben herausreißen, entweder durch Heirat mit Dir oder durch Kündigung und Abreise.*”

Berlim, em Praga.²²⁷ Sendo a escrita o que lhe acolhe e protege, ela precisava ser velada e protegida de tudo que pudesse eventualmente perturbá-la,²²⁸ e essa necessidade fez com que essa emancipação desejada assumisse um caráter progressiva e marcadamente endógeno que pode ser atestado das primeiras às últimas notas dos diários e que evidencia o papel desempenhado pelo próprio diarista em seu alheamento do mundo:

O que os escritores dizem fede (D 14; 11ª entrada) | *Schriftsteller reden Gestank* (T3: 13)

Basta manter um comportamento humano durante duas horas, como hoje aconteceu [...] (D 89; 28.dez.1910) | *Wenn ich mich ein paar Stunden menschlich benommen habe, wie heute [...]* (T3: 140)

Kubin [...]. Irritante. – Ouvindo as suas muitas histórias, podemos esquecer o que ele vale. (D 32; 30.set.1911) | *Kubin [...]. Ärgerlich. – Im Anhören seiner vielen Geschichten kann man vergessen, was er wert ist.* (T3: 45)

Estou separado de todas as coisas por um espaço oco de cujo limite eu nem sequer me aproximo (D 183; 16{17}.dez.1911). | *Ich bin von allen Dingen durch einen hohlen Raum getrennt an dessen Begrenzung ich mich nicht einmal dränge.* (T3: 297)

Salta à vista que todo o meu modo de vida, que segue uma direção falsa e estranha a todos os meus familiares e conhecidos (D 187; 23.dez.1911). | *Kommt beim Anblick meiner ganzen Lebensweise, die in eine allen Verwandten und Bekannten fremde falsche Richtung führt.* (T3: 304)

Sinto-me um tanto [...] desamparado entre estas pessoas que me são completamente estranhas. (D 263; 6.{8}.jul.1912) | *Bin ein wenig [...] verlassen unter diesen ganz fremden Menschen.* (T3: 425)

O que tenho eu em comum com os judeus? (D 383; 8.jan.1914) | *Was habe ich mit Juden gemeinsam?* (T3: 622)

Tudo é fantasia, a família, o escritório, os amigos, a rua, tudo é fantasia (D 540; 21.out.1921) | *Alles ist Phantasie, die Familie, das Bureau, die Freunde, die Straße, alles Phantasie* (T3: 869)

Esta é apenas uma seleção aleatória do movimento de marginalização que acompanha o diarista. O excesso de observação crítica de tudo que o cerca – família, parentes, amigos, judeus, artistas – somado a declarações frequentes da sua condição não-humana favorece esse alheamento. Stach (2015: 421) identifica já nas primeiras notas a atestação da sua estranheza [*exterritorialen Status*] que o impedia de participar de qualquer grupo como, por exemplo, do

²²⁷ Mais tarde, ele mesmo reconhece que esse desejo de evasão era ingênuo: “Refugiar-se numa terra conquistada e depressa tornar-se incapaz de a suportar, pois em lado nenhum se pode refugiar” (D 568; 15.mar.1922) | “*Sich flüchten in ein erobertes Land und bald es unerträglich finden, denn man kann sich nirgendhin flüchten*”. (T3: 912) Sendo o seu conflito eminentemente interno, a fuga geográfica tinha de fato pouco ou nenhum impacto.

²²⁸ “E é por isso que eu mantenho com um medo trêmulo protegida a escrita de qualquer perturbação e não apenas a escrita, mas também a solidão pertencente a ela.” | “*Und darum halte ich das Schreiben in zitternder Angst vor jeder Störung umfassen und nicht nur das Schreiben, sondern auch das dazu gehörige Alleinsein.*” (Cf. Br2: 431; a Klopstock, final de mar.1923)

Círculo de Praga [*Prager Kreis*].²²⁹ Como vimos, observar faz parte da sua natureza e tem como prerrogativa o iluminamento do processo cognitivo do mundo. No entanto, esse procedimento não fez dele parte integrante desse mundo; ao contrário, intensificou ainda mais o sentimento de não-pertença, fazendo dele cidadão de um outro mundo, e esse desvio-consciente resultou no seu estrangeiramento:

[...] agora sou já cidadão desse outro mundo, que está para o mundo normal como o deserto para a terra arável (deixei Canaã há quarenta anos), olho para trás como estrangeiro [...]. Era certo que encontraria o caminho até aqui? Não poderiam o “exílio” nesse mundo juntamente com a rejeição neste mundo ter-me esmagado contra a fronteira? (D 556; 28.jan.1922)

[...] *jetzt bin ich schon Bürger in dieser andern Welt, die sich zur gewöhnlichen Welt verhält wie die Wüste zum ackerbauenden Land (ich bin 40 Jahre aus Kanaan hinausgewandert), sehe als Ausländer zurück [...]. Hätte ich den Weg hierher finden müssen? Hätte ich nicht durch die ‚Verbannung‘ dort verbunden mit der Abweisung hier an der Grenze erdrückt werden können?* (T3: 893 ss.)

Blanchot (1981: 112) sugere ler essa passagem não sob a perspectiva judaico-cristã (mundo terreno vs. paraíso), mas sim da de Abraão. Tendo a luta judia como pano de fundo, ser excluído do mundo significaria ser excluído de Canaã, impondo a ele o “erro da migração infinita” e podendo resultar em “uma nova liberdade”. A bíblia é, de fato, a referência que conduz a reflexão, mas é preciso atentar que as ponderações recaem exclusivamente sobre o diarista. A terra prometida [Canaã] é deixada no ato do seu nascimento, momento em que passa a habitar o mundo normal [*gewöhnliche Welt*]. Agora [*jetzt*] afirma habitar um outro mundo [*andere Welt*], estéril e árido que, no entanto, conta com uma vantagem para ele que afirma ter desaprendido a falar: “se cruzaste o limiar, está tudo bem. É um outro mundo, e tu não tens de falar.” (D 548; 19.jan.1922) | “*hast Du die Schwelle überschritten, ist alles gut. Eine andere Welt und Du mußt nicht reden.*” (T3: 881) A maior ambivalência está no fato de lá [*dort*], no mundo normal, ter sido banido [*Verbannung*] e aqui [*hier*], no outro mundo do qual agora é cidadão, ser rejeitado [*Abweisung*]. Em meio a essa dicotomia, essas duas forças atuam em direções opostas, condenando-o a ficar aprisionado na divisa [*Grenze*] desses dois mundos, o que significa estar impedido de viver em ambos, incluindo aquele do qual se diz agora residente. Enquanto os israelitas atravessam o deserto peregrinando rumo à terra prometida, em sua

²²⁹ Um exemplo disso seriam os encontros feitos na casa de Berta Fanta; adepta da teosofia, ela promovia encontros em sua casa, onde eram discutidos diversos temas, em especial de filosofia. Compareciam Hugo Bergmann, Brod e Felix Weltsch, e Kafka só ocasionalmente e sem regularidade. (T2: 16 ss.) Em 1904, Oskar Baum foi apresentado a Kafka por Brod, quando então um grupo entre os três e Felix Weltsch foi formado para discussão de leituras, projetos literários e música e que teve longa duração. Em geral, os encontros eram na casa de Baum e Brod teria feito deste grupo o núcleo de intelectuais que, mais tarde, ficou conhecido como o Círculo de Praga. Após sua morte, Kafka foi substituído no quarteto inicial por Ludwig Winder. (Cf. Stach 2015: 414)

metáfora, ele faz, desde o nascimento, o caminho inverso,²³⁰ e qualquer retorno a esse mundo normal – e isso incluiria sua família, Milena, o trabalho e os amigos – exigiria dele “uma dolorosa transgressão de fronteiras.” (D 558; 29.jan.1922) Cerca de uma semana antes, ele anotava: “Toda esta literatura é uma investida contra as fronteiras e [...] poderia facilmente tornar-se uma nova doutrina secreta, uma cabala.” (D 546; 16.jan.1922) | “*Diese ganze Literatur ist Ansturm gegen die Grenze und sie hätte sich [...] leicht zu einer neuen Geheimlehre, einer Kabbala entwickeln können.*” (T3: 878) Deste registro induz-se que a literatura tem papel fundamental nesse contramovimento voluntário e que, não fosse o judaísmo, a literatura teria tido a possibilidade de se converter em dogma filosófico-religioso.²³¹

Contemplando excessivamente o mundo dessa fronteira, não surpreende o tom dos últimos registros do 12º caderno, pois é reflexo de um longo percurso de desvio voluntarioso. Nos diários, ele registra o limite bem demarcado entre o microuniverso do seu quarto e esse mundo, (Cf. D 528; 14.jan.1920) refletindo a função paradoxal que a escrita cumpriu junto dele: promove a sua inserção e, concomitantemente, a sua separação do mundo. Não tivesse, porém, o diarista conduzido sua habilidade de (auto)observação a um nível tão elevado, essa fronteira a que ele alude poderia ter sido avançada, e os diários poderiam ter tido a função de aproximá-lo *fisicamente* dessa comunidade de onde se retirou. A retirada quase-voluntária desse mundo foi antes resultado de um deslocamento excessivo para o seu interior que pode ser observado conforme os registros nesses cadernos avançam.

Um último aspecto que deve ser aqui apontado é a relação dos diários com a morte. Como já mencionado, a vida concebida *para e pela* literatura teve como ponto de inflexão o diagnóstico de tuberculoso em 1917, a partir de quando o diário mostra um sujeito menos voltado ao projeto literário e mais atormentado pela dicotomia entre vida e morte corpórea – a partir de 1918, Stach (2017b: 250 ss.) observa que Kafka não mais se sentia nem se definia como escritor e que a escrita passaria a assumir uma nova dimensão, a moral.²³² “Pronto para morrer a qualquer momento” (D 253; 18.mar.1912) | “*jeden Augenblick zu sterben bereit*”, (T3:

²³⁰ “[...] é como a travessia do deserto ao contrário” (D 556; 28.jan.1922) | “[...] *es ist wie die umgekehrte Wüstenwanderung*”. (T3: 893)

²³¹ Não por acaso, o diarista compara a aventura de Moisés com o romance de Flaubert, em uma provável alusão à vida frustrada dos personagens Frédéric e Deslauriers: “Moisés não chega a Canaã, não porque a sua vida fosse demasiado breve, mas porque era uma vida humana. Este final dos cinco livros de Moisés tem uma certa semelhança com a última cena d’A Educação Sentimental.” (D 538; 19.out.1921) | “*Nicht weil sein Leben zu kurz war kommt Moses nicht nach Kanaan, sondern weil es ein menschliches Leben war. Dieses Ende der fünf Bücher Moses hat eine Ähnlichkeit mit der Schlußszene der Éducation sentimentale.*” (T3: 867)

²³² Isso também teria se refletido em seus textos, que teriam sofrido de uma espécie de perda de narratividade, como seria o caso, por exemplo, de *Das Schweigen der Sirenen* e *Die Wahrheit über Sancho Pansa*. De fato, os temas são outros, a abordagem torna-se mais filosófica e abstrata resultando em uma ainda maior dificuldade de acessar os textos, mas a investigação e a compreensão do mundo continuam sendo o seu principal vetor. (*ibid.*)

411) parte significativa da sua vida foi dedicada ao entendimento e à aceitação da morte. Essa aptidão para morrer com contentamento seria um reflexo, segundo Blanchot, (1981: 135) de um rompimento bastante antigo com o mundo: “Kafka, de certo modo, já está morto, isso lhe foi dado, tal como o exílio, e esse dom está vinculado ao de escrever”, sugerindo que escrever e morrer são equivalentes ou, nas suas palavras, escrever seria “uma relação antecipada com a morte”. (*ibid.* 136) Fato é que o diarista esperou por essa morte ao longo de anos e acreditava que seria a escrita a responsável por poupá-lo dela, mas é especialmente a partir de 1917 que os cadernos *in-quarto* serviram à finalidade de lidar com ela. Aquilo que antes se manifestava como fruto do imaginário de um potencial suicida²³³ tornou-se então palpável e ele, que afirmava não ter vivido, (Cf. Br2: 385; a Brod, 5.jul.1922) estabeleceu uma nova arena de luta, agora contra a real possibilidade de morrer.

Meio epistemológico para compreender a sua existência, a escrita cumpriu junto do diarista as mais diferentes funções que foram até aqui abordadas; consta, todavia, na entrada que encerra o último diário a função que determinou, a nosso ver, toda a sua prática ao longo dos 14 anos durante os quais os cadernos *in-quarto* foram mantidos:

Cada vez mais receoso de escrever. É compreensível. Cada palavra, revolvida na mão dos espíritos – este ímpeto da mão é o seu movimento característico – , torna-se uma lança apontada a quem fala. Sobretudo com observações como esta. E assim até ao infinito. O único consolo seria: acontecerá quer tu queiras quer não. E o que tu queres ajuda pouquíssimo. Mais do que consolo é o seguinte: *Também tu tens armas*. (D 578; 12.jun.1923; destaque nosso)

Immer ängstlicher in Niederschreiben. Es ist begreiflich. Jedes Wort, gewendet in der Hand der Geister – dieser Schwung der Hand ist ihre charakteristische Bewegung – wird zum Speiß, gekehrt gegen den Sprecher. Eine Bemerkung wie diese ganz besonders. Und so ins Unendliche. Der Trost wäre nur: es geschieht ob Du willst oder nicht. Und was Du willst, hilft nur unmerklich wenig. Mehr als Trost ist: Auch Du hast Waffen. (T3: 926)

Receio, espíritos, lança, consolo e armas: são esses os elementos que se destacam do trecho no qual o diarista menciona o receio paulatino de escrever, uma vez que a escrita poder-se-ia voltar contra ele próprio. Essa pode ser a declaração de alguém que “temia” o destino da sua escrita na mão desses espíritos, daqueles fantasmas com os quais sugeriu ter-se escrituralmente se relacionado, (BrT; à Milena, final mar.1922) mas é precisamente na sua utilização como arma de reconhecimento da sua singularidade que situamos a função primária

²³³ Cf. D 135; 2.nov.1911; BrF 362, 28.mar.1913; BrF 494, 2.set.1913; D 392; 15.fev.1914; e Br2: 194 ss.; a Brod, meados de nov.1917.

e essencial da escrita, para o que os cadernos *in-quarto* foram imprescindíveis, ponto a que se dedica nosso último capítulo. A nossa tese é a de que Kafka, baseado na compreensão-desejo de uma individualidade declaradamente singular, recorreu à escrita nos diários para a iluminação e a formatação dessa individualidade que, por sua vez, foram enviesadas pelo que ele entendia como seu destino e chamado literários. Através da escrita ele tornou-se um corpo-consciente que assumiu a tarefa de dar a esse mesmo corpo autonomia, liberdade e fazê-lo – a seu peculiar modo – interagir com o mundo. Para finalmente adentrarmos no âmago disso, serão expostos nas seções seguintes os conceitos de individualidade e reconhecimento, sem os quais não seria possível compreender a dinâmica que envolve a trajetória constitutiva do nosso diarista e que têm importantes implicações na sua luta pelo que ele entendia ser sua natureza única e singular.

Terceiro capítulo

Os diários e a problemática do reconhecimento

Estou de pé na plataforma do bonde e totalmente inseguro em relação à minha posição neste mundo, nesta cidade, na minha família.
Der Fahrgast [O passageiro] (CF 28)

3.1.

Identidade, individualidade e reconhecimento: abordagens teóricas

3.1.1. Identidade e individualidade

Tangentes entre si, as noções de individualidade e identidade são determinadas temporal e espacialmente e, para o nosso propósito, interessa as atinentes ao indivíduo europeu e burguês do final do século XIX e início do XX, para o que tanto a sociologia quanto a filosofia têm muito a contribuir.²³⁴ Contemporâneos entre si, os filósofos Charles Taylor e Ricoeur buscaram, em suas filosofias, desvendar o “eu” presente na identidade moderna, mas foi especialmente Ricoeur que conduziu nossas reflexões. Em *O si-mesmo como um outro*, o filósofo francês investiga a fundo a constituição do “si-mesmo” pautado nas suas experiências e nas relações que o indivíduo estabelece com o(s) outro(s). Também a sua filosofia da ação que examina aquilo que envolve o agir do sujeito e seus apontamentos acerca da identidade narrativa mostraram-se pertinentes na elucidação do nosso argumento. Ademais, contribuições especialmente importantes para esta seção foram as premissas sociológicas de Georg Simmel que, para além da sua indiscutível importância teórica, foi contemporâneo a Kafka e – principalmente – o estudo feito por Undine Eberlein, não apenas por sintetizar em seu trabalho

²³⁴ É inegável que o campo de estudo da psicologia tem grande contribuição no esclarecimento desses conceitos assim como de noções que lhe dão base. A ideia de sujeito e subjetividade, por exemplo, muito deve aos teóricos russos, em especial à abordagem de Lev Vigotsky (1996) e sua psicologia cultural-histórica que via a construção do “eu” intrinsecamente relacionada com o outro e seus reflexos reversíveis e à de Alexei Leontiev (1978) que vinculava a ideia de indivíduo ao genótipo, base para o processo de subjetivação e individualização da pessoa. Essas são, todavia, perspectivas que partem – por razões óbvias – de concepções fundamentalmente ligadas às abstrações da psique (consciência, inconsciência, ego etc.) e, como já informado na introdução, não pretendemos nem adentrar os pormenores das teorias da individualidade e identidade nem os seus desdobramentos essencialmente psicológicos, razão pela qual optamos por abordagens da filosofia e da sociologia. Acrescente-se que, nas seções seguintes, abordamos aspectos da história úteis à nossa discussão que, por serem de conhecimento comum, não exigiram uma abordagem mais crítica e aprofundada.

a evolução histórico-social do conceito de individualidade nos tempos modernos como também por nos apresentar um conceito pertinente para compreender a apreensão que o nosso diarista fez da sua própria individualidade.

De origem sociopolítica, o conceito de individualidade ampara-se essencialmente na *liberdade* do indivíduo inserido na sociedade. O pano de fundo para o seu desenvolvimento foi a conjuntura industrial-burguesa oriunda da Revolução Francesa, contexto no qual é situada a pessoa, a quem caberia realizar escolhas, elaborar projetos e estipular maneiras de operar no mundo. No século seguinte, a concepção passou a pautar-se, em grande parte, pelo ideário romântico do século XIX que atribuiu à pessoa uma dimensão de excepcionalidade.²³⁵ Para entender melhor esse contexto e suas nuances, recorreremos à investigação feita por Eberlein: (2000: 7 e 10) tomando emprestada a noção singular de indivíduo desenvolvida pelo movimento artístico, político e filosófico do século XVIII – o Romantismo –, ela aponta um fenômeno caracterizado pela busca em massa pela singularidade e que vai chamar de “individualismo romântico”. Trata-se de uma radicalização na forma de pensar a individualidade: para entender-se como indivíduo realizado,²³⁶ o sujeito moderno, baseado na diferenciação de sujeito para sujeito, teria a necessidade de definir a si mesmo como um eu verdadeiro, autêntico, real e singular. A maneira de suprir essa necessidade e destacar-se dos demais consistiria ou em ser ou fazer-se único, o que a autora identifica já na célebre introdução do texto que se convencionou classificar como o ícone da autobiografia moderna:

Dou começo a uma empresa de que não há exemplos, e cuja execução não terá imitadores. Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza; e serei eu esse homem.

Eu só. Sinto meu coração e conheço os homens. Não sou feito como nenhum dos que já vi; e ousa crer que não sou feito como nenhum dos que existem. Se não sou melhor, sou, pelo menos, diferente. E só depois de me haver lido é que poderá alguém julgar se a natureza fez bem ou mal em quebrar a forma em que me moldou. (Rousseau 2008: 29)

O patrono da autobiografia publicou as suas primeiras *Confissões* em 1782, e o trecho não deixa dúvidas quanto ao seu objetivo: a realização de empreitada *única* de que não há paralelo. Nesse caso, a unicidade da sua pessoa é confessada tão profundamente que é projetada para o futuro – “não terá imitadores”, e essas palavras introdutórias do filósofo não apenas o provê de subjetividade e autonomia como também o dota de atributos que o distinguiriam de

²³⁵ Essas não são posturas novas, mas que, sem dúvida, vão ganhando força no curso da história, especialmente a partir da Revolução Francesa e consolidando-se no século XIX.

²³⁶ A ideia de sujeito realizado vincula-se ao conceito de “realização pessoal” [*Selbstverwirklichung*], entendido por George Herbert Mead como o valor que o meio social atribui ao sujeito. (Cf. Honneth 2003: 147)

todos os outros indivíduos. Temos já aqui refletida – na transição entre século XVIII para o XIX – a identidade subjetiva dos tempos modernos. Para explicar essa ocorrência, Eberlein (2000: 18) argumenta que prevalecia no século XVIII um outro tipo de individualismo, o moral, ou seja, um individualismo focado não propriamente no indivíduo, senão naquilo que havia de *comum* e análogo em cada pessoa. O indivíduo moral é aquele que (re)age em consonância com valores compartilhados e é equiparado aos demais sujeitos que, como ele, são dotados de determinados direitos – sejam eles civis, políticos ou sociais. Esse tipo de individualismo teria cedido lugar a um novo, para o qual Rousseau pode ser tomado como um marco, que é precisamente quando a diferença [*Verschiedenheit*], a singularidade [*Einzigkeit*], a particularidade [*Eigenheit*] e a reivindicação de inconfundibilidade [*Unverwechselbarkeit*] da pessoa passaram a ser determinantes na concepção de indivíduo – em contraste com o nivelamento prevalecente no individualismo moral. Nessa transição, observou-se um “aumento quantitativo infinito e um refinamento qualitativo de necessidades”, (*ibid.* 90) isto é, os propósitos da sociedade burguesa ter-se-iam tornado mais egoístas e as necessidades surgidas tanto mais numerosas quanto mais abstratas. É investigando essa conjuntura histórica que Simmel (1995: 278) vai observar que o individualismo moral que antes dominava o contexto europeu baseava-se, grosso modo, nos ideários de igualdade e liberdade, os quais resultavam em uma noção de individualidade coletivizada e genérica, não havendo espaço para a particularidade do indivíduo; invés das diferenças, interessavam antes as similaridades entre os sujeitos, a “equalização legal com todos”. Nesse ambiente, a diferenciação não deveria nem ser enaltecida nem incentivada, onde a singularidade de cada sujeito era suprimida em nome de uma liberdade universal – é exatamente por nivelar as particularidades entre os indivíduos que esse modelo de individualidade é considerado deficitário. (Cf. Eberlein 2000: 20 ss.)

Não obstante as palavras vanguardistas de Rousseau, será portanto apenas no século seguinte que uma forma completamente nova de pensar o indivíduo teve origem, “[a]o reconhecer essa particularidade do indivíduo não apenas como fato, mas também como importância e valor”. (Simmel 1995: 278) Já no século XIX, é a autobiografia de Goethe, (1971: 5) *Dichtung und Wahrheit*, a servir de exemplo para essa mudança, quando declara entender como tarefa da biografia a apresentação do “homem em suas relações com a época, até que ponto o conjunto o contraria ou favorece, que idéias êle forma em resultado disso a respeito do mundo e da humanidade, e – se é artista, poeta, escritor – de que modo as reflete”, o que, ele admite, exigiria algo quase impossível, qual seja o conhecimento do sujeito a respeito de si mesmo e de seu tempo:

Quanto a si próprio, até que ponto permaneceu o mesmo em todas as circunstâncias; e quanto ao século, na medida em que nos arrasta consigo por bem ou por mal, nos molda e determina, de sorte que todo homem, pode-se dizer, se houvesse nascido dez anos mais cedo ou mais tarde, seria bem diverso do que é no tocante à sua própria cultura e à ação que exerce sobre o mundo exterior. (*ibid.*)

Também aqui se está em defesa da lógica individualizada do sujeito na sua relação com o mundo que exigiria dele um conhecimento de si mesmo e dos fatores externos que impactariam nessa ideia de si, lógica essa que determinará a nova maneira de se compreender os conceitos que nos interessam. É com o aparecimento desse “novo” paradigma que dois imperativos passaram a reger dialeticamente a sociedade burguesa, segundo Jürgen Mittelstraß: (*apud* Eberlein 2000: 26) de um lado, o “seja igual!” [*sei gleich*] e, de outro, o “seja diferente!” [*sei verschieden*].²³⁷ Enquanto o primeiro consistiria em cumprir a vontade geral, portar-se de acordo com as expectativas sociais estabelecidas sem questioná-las – próximo ao individualismo moral –, o segundo teria como foco o seu oposto: a implementação da vontade *subjetiva*. Diferentemente daquele, diferenças e idiosincrasias são aqui celebradas, e o sujeito cria em si a necessidade premente de destacar-se e fazer-se único. Para além dos planos sócio-político, há ainda outras vias que elucidam o fenômeno: tal como visto no 1º capítulo, mesmo a disseminação da prática do diário é reflexo dessa nova forma de se pensar o indivíduo moderno, dotado de maior interioridade e subjetividade, para o que colaboraram não apenas o ideário revolucionário como também o pensamento iluminista, a reforma da igreja e a consequente noção do poder do indivíduo sobre o próprio destino.

Por tudo isso, o século XIX teria testemunhado uma espécie de contramovimento no qual não mais bastaria ser livre, e ser singular, inconfundível e único passou a estar no centro da prioridade. (Cf. Eberlein 2000: 20) “Queremos, porém, nos tornar aquele que nós somos – o novo, o único, o incomparável, o que estipula as leis a si mesmo, o que cria a si mesmo”, declara Nietzsche (2002: 161) no último quarto do século XIX. Essas palavras resumem bem o desejo de originalidade e autenticidade de que vimos falando e que, para Simmel, nada mais seria do que a expressão da “necessidade insaciável de diferença”. (*apud* Eberlein 2000: 18) Tendo tudo isso em conta, a questão passa a ser: como então manifestar essa diferença e, consequentemente, perceber-se como indivíduo realizado? Para que isso ocorra, haveria dois diferentes modelos do individualismo romântico: (1) a “autodescoberta” [*Selbstfindung*] e (2) a “autoprodução” [*Selbstproduktion*]. (Cf. Eberlein 2000: 28 ss.)

²³⁷ É preciso reconhecer que não se pode falar em transição rígida entre os modelos de individualidade, pois as formas já existentes não desaparecem e são substituídas por novos modelos que se apresentam ao longo da história. Fato é que, muitas das vezes, eles convivem e disputam essas novas formas de pensar o indivíduo.

De acordo com o modelo da “autodescoberta”, a realização pessoal do sujeito e o seu entendimento como indivíduo orientam-se pela *procura* em si de um “eu verdadeiro” capaz de revelar sua essência interior única, ou seja, aquilo que o distinguiria do resto do mundo. Como o próprio nome indica, a singularidade encontra-se no âmago do sujeito, bastando que seja identificada, desenvolvida e, finalmente, manifestada; por ser imanente, é entendida por Simmel (1995: 51) como o núcleo [*Kern*] existente em cada indivíduo. Para que esse procedimento de descoberta seja bem-sucedido, o sujeito deveria centrar em si mesmo e, por isso, as normas pré-estabelecidas, as convenções e os papéis sociais deixariam de desempenhar aqui papel determinante. Ademais, a fronteira entre interno e externo nesse modelo tornar-se-ia mais evidente e, quase sempre, conflitante. O “propósito” do segundo modelo é idêntico – a constituição de si e a realização pessoal –, alterando-se, porém, o “método”. Na “autoprodução”, tal como o nome também sugere, a realização é *criada*; aqui, o sujeito não visa ao acesso de um eu real e verdadeiro, pois a sua singularidade não é congênita e sim *adquirida*, *produzida*. No exercício de produzir a si mesmo, invés de centrar-se no seu interior, ele adota estratégias aptas à criação ou invenção desse “eu” único, por meio das quais se torna apto a elaborar sua existência, dando a ela um sentido, uma função. (Cf. Eberlein 2000: 42) Algo semelhante propõe Foucault (1995: 261) quando afirma que, para inventar a si mesmo, o indivíduo teria a faculdade de recorrer à estetização da sua própria existência, fazendo da vida uma “obra de arte”;²³⁸ não sendo o “eu” dado – como no modelo da autodescoberta –, a formação de si resultaria, portanto, de um projeto individual, no qual o sujeito deveria manipular a si como se manipulasse uma obra artística.²³⁹

Isso significa dizer que esses são os dois diferentes modelos através dos quais o sujeito pode compreender-se como indivíduo único e singular. A “autodescoberta” tem natureza mais metafísica e filosófica, uma vez que, na formatação da sua individualidade, o sujeito se valeria de procedimento endógeno na busca do seu verdadeiro eu; de alguma maneira, essa é uma noção que poderíamos caracterizar como mais “elitista” e também mais passiva, pois dependente de condições adequadas para que esse “eu” seja acessado e que, por ser inerente, seria algo dado, a que o sujeito pouca ou nenhuma ingerência teria sobre ele. A “autoprodução”, por sua vez, é mais democrática e ativa, assumindo o desejo e a vontade papéis cruciais na

²³⁸ “O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida, que a arte seja algo especializado ou feita por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos transformar-se numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida?” (Foucault 1995: 261)

²³⁹ Esse ideal de individualidade romântica refletido no desejo do sujeito por unicidade e incomparabilidade estão muito bem representados, por exemplo, nos esboços autobiográficos e nas obras de Goethe, Friedrich Schlegel e F. Schleiermacher. (Cf. Eberlein 2000: 23)

formatação da individualidade do sujeito e dando a ele a possibilidade de orientar o seu destino, através de suas escolhas e sua atuação no mundo. Como aponta Eberlein, (2000: 42 ss.) em um grau muito menor, este tipo de noção de individualidade poderia ser encontrado já no humanismo renascentista com Pico della Mirandola e especialmente no culto do gênio até Thomas Carlyle e Nietzsche, quando então a intuição e a vontade eram fatores determinantes para que o sujeito criativo se tornasse “criador autônomo de si mesmo”. Fato é que as condições sociais de difusão do modelo romântico da individualidade, afirma ainda Eberlein, (*ibid.*) deram maior importância ao modelo de autoprodução, de modo a torná-lo mais contemporâneo, o que, todavia, não impede que também o modelo de “autodescoberta” permaneça válido no processo de “autoconhecimento” e individualização do sujeito, tendo tal modelo – como veremos – também alguma interferência no modo como o nosso diarista entendeu a sua própria individualidade e no seu projeto de uma vida realizada para si mesmo. Antes disso, porém, abordemos o tópico do reconhecimento, fundamental para a construção do nosso argumento e isso porque para que essa individualidade de que vimos falando e que integra diretamente a identidade do sujeito aconteça de forma apropriada, é imprescindível que ela seja reconhecida.

3.1.2. Reconhecimento

3.1.2.1. Preâmbulos e níveis *intra-* e *intersubjetivo*

Assim como procedemos na seção anterior, elegemos alguns teóricos para fundamentar a nossa reflexão acerca daquilo que entendemos como a reivindicação de reconhecimento do nosso diarista. Para tanto, recorreremos a Alexandre Kojève e novamente a Ricoeur, que muito nos ajudaram a compreender o fenômeno do reconhecimento, e especialmente às ideias de Axel Honneth que, em sua tese de livre-docência, faz uso do modelo hegeliano da luta por reconhecimento para traçar as nuances do florescimento humano e da realização pessoal. Adepto da teoria crítica, seu estudo é também dedicado ao processo da construção social da identidade, seja ela pessoal ou coletiva, oferecendo assim significativas contribuições para a nossa tese.²⁴⁰

É partindo dos dois célebres dicionários franceses que Ricoeur (2006: 35) examina, em *Percurso do reconhecimento*, as acepções do verbo “reconhecer” e de seu correlato na voz

²⁴⁰ Ainda que o trabalho de Honneth vise estabelecer o percurso do reconhecimento que se coaduna no conflito social, ou seja, onde a mera luta subjetiva por reconhecimento ganha dimensão coletiva, o caminho percorrido por ele em sua análise – incluindo as etapas que antecedem essa luta coletivizada – interessa para entender a demanda do próprio sujeito por reconhecimento em sua acepção individualizada.

passiva, “reconhecido”.²⁴¹ Grosso modo, reconhecer significaria “[a]preender (um objeto) pela mente, pelo pensamento, ligando entre si imagens, percepções que se referem a ele; distinguir, identificar, conhecer por meio da memória, pelo julgamento ou pela ação”. Se adotamos procedimento semelhante junto à nossa língua e à alemã, obtemos resultados análogos. O Aurélio traz 12 definições para o termo: originário do latim, *recognoscere* significa conhecer de novo (quem se tinha conhecido em outro tempo); admitir como certo; perfilhar; certificar-se, constatar, verificar; confessar, aceitar; examinar a situação, observar, explorar; declarar, proclamar, afirmar; dar legitimidade; dar a conhecer, caracterizar, identificar; mostrar-se agradecido por; admitir como legal, assegurar; admitir como bom, verdadeiro ou legítimo. (Cf. Ferreira 2004: 1712) O Duden, por sua vez, apresenta três acepções do verbo “*anerkennen*” [reconhecer]: apreciação, tributo, estima e respeito; confirmação, declaração de validade, legalidade; e aprovação, aquiescência.²⁴² Pelas razões que trataremos mais adiante, interessamos as acepções que envolvam algum tipo de recompensa ao sujeito, em que ser reconhecido significa ter a sua individualidade compreendida, ou seja, ser conhecido por suas ações, aceito, legitimado e, especialmente, apreciado, aprovado e estimado.

Antes, porém, é preciso mencionar os dois distintos – mas inter-relacionados – níveis em que o fenômeno do reconhecimento da individualidade do sujeito se dá: o *intrasubjetivo*, isto é, a autorreferência do sujeito; e o *intersubjetivo*, frente aos outros. O primeiro tipo centra-se na sua forma verbal reflexiva: reconhecer-se. Isso importa, pois, de acordo com Honneth, (2003: 72) o processo de “realização do espírito” dá-se primeiramente na relação do indivíduo consigo mesmo, para, só em seguida, voltar-se para a relação dos sujeitos entre si.²⁴³ Ao tratar dos aspectos da individualidade romântica, é o que Eberlein (2000: 27) vai identificar como as formas que a distinção almejada pelo sujeito moderno assume: a “distinção para si mesmo” [*Distinktion für sich*] e a “distinção para fora” [*Distinktion nach außen*], em que aquela é pré-requisito indispensável para esta, sem a qual ficaria impossibilitado qualquer reconhecimento da singularidade. Isso significa que, para que o sujeito possa considerar-se reconhecido como ser individual e singular fora de si mesmo, é preciso antes que a fase *intrasubjetiva* tenha sido bem-sucedida, isto é, é distinguindo-se a si mesmo para si mesmo em relação aos demais que o sujeito poderá finalmente buscar no outro confirmação, pois a reivindicação de indivíduo que não reconhece a si próprio como tal tornaria a demanda vazia, inútil, sem objeto. Supondo

²⁴¹ O *Dictionnaire de la langue française*, publicado por Émile Littré de 1859-1872, e o *Grand Robert de la langue française*, organizado por Alain Rey, de 1985.

²⁴² Cf. <https://www.duden.de>.

²⁴³ Haveria ainda um terceiro nível apontado por Honneth, que consistiria na relação dos sujeitos socializados coletivamente. Por não influenciar o nosso argumento, optamos por não fazer menção a ele.

porém que haja êxito na fase *intrasubjetiva*; neste caso, teríamos o verbo agora em sua forma passiva – (ser) reconhecido –, quando então uma zona conflitiva comumente se instalaria: “Por que o sentimento interior, imediatamente evidente, não encontra seu eco em um reconhecimento imediatamente concedido? Por que é tão difícil fazer concordar o que se é para si e o que se é para os outros?” (Starobinski 1991: 189)

Mas no que precisamente consistiria “ser reconhecido”? “Ser reconhecido”, esclarece Ricoeur, (2006: 262) “se isso alguma vez ocorre, seria para cada pessoa receber a garantia plena de sua identidade graças ao reconhecimento por outrem de seu império de capacidades”. É recuperando as premissas aristotélicas de vida boa, virtude e felicidade que o filósofo vai apontar que esses são fatores que não dependeriam unicamente da sorte ou da graça divina, mas teriam no próprio indivíduo e em suas atividades e ações a sua origem, por meio das quais o seu reconhecimento se dará – mesmo porque a individualidade do sujeito é estreitamente vinculada a sua capacidade de empreender certas realizações. (Cf. *ibid.* 85) Por ser o reconhecimento relacional e dependente é que aquilo que eventualmente se é não basta; só existe se reconhecido pelo outro – esse é o preceito hegeliano a que a constituição de si se submete. Soma-se a isso que ser reconhecido tem íntima relação com a ideia de uma vida realizada e bem-sucedida e que, para ser alcançada, não prescinde da díade desejo-vontade, até mesmo porque todo desejo humano é, no seu âmago, um desejo por reconhecimento, que torna o sujeito inquieto e o conduz à ação. É refletindo a “imagem que cada um faz para si de uma vida realizada” e impelido pela díade que ele vai estabelecer relações práticas com o mundo. (Ricoeur 1991: 203) Retomemos então a questão de como atender a esse desejo.

Contrastando os dois modelos de individualidade romântica apresentados em seção anterior, temos, de um lado, os atributos inatos e congênitos que podem fazer do sujeito um ser único e singular; de outro, aqueles adquiridos, desenvolvidos e criados. Para ser bem-sucedido na reivindicação de reconhecimento da sua individualidade pode-se supor que *ou* o sujeito manifesta *ou* cria atributos-capacidades particulares, mas, em ambos os casos, necessita de confirmação no plano além-sujeito, ou seja, no *intersubjetivo*, sendo este, sem dúvida, o nível que mais impacta o indivíduo na compreensão de si, pois, para que possa constituir-se como pessoa, é fundamental que a “estrutura intersubjetiva da identidade pessoal” seja preservada. (Cf. Eberlein 2000: 27) Isso ocorre porque é da perspectiva do outro, do seu assentimento, encorajamento e aprovação que o sujeito aprende a referir-se a si mesmo como sendo dotado de “determinadas propriedades e capacidades”: (Honneth 2003: 272)

[...] um indivíduo só está em condições de identificar-se integralmente consigo mesmo na medida em que ele encontra para suas peculiaridades e qualidades aprovação e apoio também de seus parceiros na interação: o termo “honra” caracteriza, portanto, uma relação afirmativa consigo próprio, estruturalmente ligada ao pressuposto do reconhecimento intersubjetivo da particularidade sempre individual. (*ibid.* 56)

Motivado pelo “egocentrismo de suas constelações de interesses”, o indivíduo é levado a fazer interagir as suas pretensões subjetivas, pois só por meio dessa interação-confirmação pode obter o reconhecimento da singularidade que finalmente faz com que passe de mera pessoa à “pessoa inteira”. (*ibid.* 33 e 57) É, portanto, a fase *intersubjetiva* do reconhecimento que atenderia à necessidade de cada um receber a confirmação externa de que é, de fato, uma “pessoa[s] biograficamente individuada[s]”. (*ibid.* 153) Dito tudo isso, perguntemos com Ricoeur (1991: 43) “[c]omo [então] passar de um indivíduo qualquer ao indivíduo que cada um é?” Esse é um questionamento pertinente do ponto de vista do modelo da “autodescoberta”; da perspectiva da “autoprodução”, poderíamos inquirir de modo similar: como então passar de um indivíduo qualquer ao indivíduo que cada um deseja ser?

3.1.2.2. Etapas do reconhecimento e formas de obtenção: amor e estima social

Com Hegel, Honneth (2003: 17 ss. e 172) apresenta um esquema de 3 dimensões da formação da identidade prática do indivíduo e das relações de reconhecimento, em que a cada “nova forma de reconhecimento” advinda delas incrementaria o grau de autorealização e autossatisfação do sujeito: (a) a esfera emotiva: etapa que permitiria ao indivíduo obter a autoconfiança para a sua realização pessoal; (b) a da estima social: o projeto de realização do indivíduo passaria, nesta fase, a contar com o apoio, respeito ou suporte de uma “coletividade”; e, por fim, (c) a jurídico-moral: aqui, a pessoa seria reconhecida como autônoma e moralmente imputável.²⁴⁴ As três esferas – emotiva, social e jurídico-moral – interferem na constituição do sujeito no curso da relação que ele mantém consigo mesmo e com os outros, o que significa que, para além de abstrações meramente filosóficas, existe nesse esquema tripartite uma dimensão prática que, de alguma forma, ampara escolhas e decisões do sujeito no curso de *toda* a vida.

A primeira etapa do reconhecimento individual dá-se, portanto, no plano emotivo, cujo foco central é a relação afetiva de reconhecimento nas relações amorosas e fraternas, nas quais

²⁴⁴ Diferentemente das duas primeiras esferas de reconhecimento que afetam diretamente o pleito do indivíduo de ser reconhecido como único, determinado e diferente dos demais, o reconhecimento derivado da esfera jurídico-moral é de natureza abstrata e legal, e os aspectos referentes a ela, em geral, independem propriamente do sujeito, razão pela qual não será objeto de nossa investigação.

o sujeito, respondendo a uma “natureza carencial e afetiva”, (*ibid.* 211) busca ambiente propício para desenvolver uma noção positiva de si. No contexto marcadamente burguês do século XIX, a família é a instância imediata do sujeito onde os laços afetivos primeiramente se formam e, por isso, é nesse cenário doméstico que vai buscar a primeira confirmação da sua individualidade. O sentimento de autovalor indispensável para a sua participação da vida pública em sociedade seria retirado dessa “experiência intersubjetiva do amor”, tornando assim os membros da família peças fundamentais para adquirir uma relação boa e de confiança consigo mesmo e com os outros. (*ibid.* 177 ss.) A isso Ricoeur (2006: 207 ss.) vai chamar de reconhecimento na linhagem: ao ser “filho(a) de”, “neto(a) de”, “sobrinho(a) de” etc., o sujeito seria, pela primeira vez, objeto de algum reconhecimento e, ao reconhecer-se nessa linhagem, considerar-se-ia já nascido. Nesse mesmo sentido, Honneth (2003: 81) reforça que, ao nascer, ele é, antes de tudo, filho(a), e essa condição por si só consistiria em “testemunho vivo de seu saber recíproco da afeição do outro”. No plano emocional-afetivo está, portanto, o nível mais elementar do reconhecimento, que é o da criança no seio da família, e a experiência de ser amado constituiria para cada um pressuposto necessário para todo o seu posterior desenvolvimento de identidade. (Cf. *ibid.* 79) As relações de amor e fraternidade aptas a concederem esse reconhecimento – ainda que em grau diverso – existem em diferentes segmentos da vida, abrangendo não apenas as familiares como também as de amizade e, principalmente, as românticas. Junto à idealização do amor-romântico, por exemplo, o sujeito perceber-se-ia autônomo e, assim, uma relação amorosa teria também a prerrogativa de oferecer oportunidade de ser tomado como ser individualizado.

Sendo o amor a forma mais elementar de reconhecimento, não está, porém, isento de frustração, pois toda relação amorosa envolve “uma dimensão existencial de luta”, em que os sujeitos envolvidos têm como tarefa superar eventuais “resistências recíprocas”. (Honneth 2003: 256) Como vimos, para que tenha uma relação bem-sucedida consigo mesmo, o sujeito “depende do reconhecimento intersubjetivo de suas capacidades e de suas realizações”; não encontrando no outro compreensão, concordância e anuência em algum momento do seu progresso individual, “abre-se na personalidade como que uma lacuna psíquica, na qual entram as reações emocionais negativas”. (*ibid.* 220) Caso surjam nas relações amorosas e fraternais tais resistências mútuas e não sendo elas devidamente superadas, a consequência é o desapontamento, e a experiência de reconhecimento é prejudicada. Dessa forma, a concepção de si como ser individual e singular só pode acontecer quando de posse dos sentimentos de autoconfiança e autoestima, os quais são intimamente dependentes do outro, elemento externo ao próprio sujeito. De todo modo, suponhamos que o indivíduo seja bem-sucedido nessa etapa

amorosa; mesmo assim, por ser limitada a poucas pessoas, essa seria ainda uma “experiência incompleta”, (*ibid.* 81) o que nos leva à segunda etapa.

Na segunda etapa de reconhecimento, o sujeito amplia o seu horizonte de interação para além do ambiente doméstico e fraternal e visa obter de novos parceiros aprovação de sua personalidade e suas capacidades, ou seja, objetiva angariar para si estima social, sentimento intimamente vinculado aos conceitos de reputação e prestígio que pode experimentar através das suas realizações e da sua atuação no mundo. (Cf. *ibid.* 201 ss.) Será precisamente nesta etapa que a ele é facultado adquirir plenamente a sua individualização, na qual as particularidades que o diferem das outras pessoas passam a ser devidamente respeitadas. Obtendo êxito, passaria a contar com sentimentos valiosos para seu entendimento como indivíduo, sem os quais ele nem estaria apto para referir-se positivamente a suas propriedades e capacidades concretas nem alcançaria sua realização pessoal. (Cf. *ibid.* 198 e 210) Por isso só acontecer pela experiência do reconhecimento, os parceiros de interação são imprescindíveis, pois a “confiança emotiva” e a “realização pessoal prática” – desdobradas nos sentimentos de autoestima, autoconfiança, importância e valor perante à sociedade – derivam da atribuição de valor por esses parceiros aos feitos e às capacidades do sujeito demandante. (Cf. *ibid.* 210) Tal como pode acontecer na esfera emocional-afetiva, aqui é também possível que o sujeito tenha a sua “honra” ou a sua reivindicação ofendida, variando apenas os parceiros de interação, e é da reparação dessa honra ferida que adviria a luta de qualquer pessoa pelo seu reconhecimento. Feito esse breve panorama teórico, abordaremos a partir de agora a luta instaurada pelo nosso diarista na obtenção do reconhecimento do que ele acreditava ser a sua singularidade.

3.2.

Reconhecimento, singularidade e identidade em Kafka

3.2.1. Luta por reconhecimento

“Toda pessoa é singular e, em virtude da sua singularidade, chamado a agir” | “*Jeder Mensch ist eigentümlich und kraft seiner Eigentümlichkeit berufen zu wirken*”. (H 227) Esta é a primeira frase de um longo fragmento redigido por Kafka no verão de 1916.²⁴⁵ Nela está expressa uma premissa que atribui a qualquer indivíduo a disposição de característica que o distinguiria dos demais, isto é, toda pessoa, desde o seu nascimento, possuiria uma gama de

²⁴⁵ Esse texto inacabado foi publicado postumamente por Brod e intitulado por ele como *Skizze einer Selbstbiographie* [Esboço de uma autobiografia]. (Cf. Kafka, Franz. *Gesammelte Schriften*. Max Brod u. Heinz Politzer. (Hrsg.) Band VI. Prag: Verlag Heinrich Mercy Sohn, 1937) Apesar de escrito nos cadernos *in-oitavo*, o texto nos interessa em particular por nele haver elementos significativos para avaliar as concepções de identidade, individualidade e a reivindicação por reconhecimento de Kafka. Para tanto, recorremos a trechos que possam, de alguma maneira, iluminar a condução do nosso argumento.

atributos que faria dela única e singular e que, por isso, outorgaria a ela – ou antes exigiria dela – uma função por meio da qual deve atuar no mundo. Feita essa constatação generalizante, ele rememora os tempos de criança, envolvendo-se diretamente na reflexão: “Até onde eu tive conhecimento, tanto na escola quanto em casa trabalhava-se para que essas singularidades fossem esvanecidas” | “*Soweit ich es erfahren habe, arbeitete man sowohl in der Schule als auch zu Hause darauf hin, die Eigentümlichkeit zu verwischen*”. (ibid.) Do ponto de vista infantil, as duas instâncias citadas – escola e casa – representam o mundo todo, ou seja, a sociedade em sua inteireza. De um lado, tem-se aqui o chamado para agir de cada pessoa através da sua singularidade e, de outro, o impedimento pela sociedade no seu cumprimento. Esse é o mote que conduz toda a reflexão presente no fragmento: duas forças diametralmente opostas que tendem a nulificar a manifestação da singularidade de cada indivíduo.

Nunca poderá, por exemplo fazer um menino que está no meio da leitura de uma história instigante à noite compreender por meio de uma argumentação restrita apenas a ele que deve interromper a leitura e ir dormir. Em um tal caso, a mim era dito que já era tarde, que eu prejudicaria minha vista, que eu ficaria sonolento de manhã e teria dificuldade para levantar, que aquela história boba e má não valia isso, então eu sequer podia refutar aquilo expressamente [...].

Man wird zum Beispiel einen Jungen, der abends mitten im Lesen einer aufregenden Geschichte ist, niemals durch eine bloß auf ihn eingeschränkte Beweisführung begreiflich machen können, daß er das Lesen unterbrechen und schlafen gehen muß. Wenn man mir in einem solchen Fall etwa sagte, es sei schon spät, ich verderbe mir die Augen, ich werde früh verschlafen sein und schwer aufstehn, die schlechte dumme Geschichte sei das nicht wert, so konnte ich das zwar ausdrücklich nicht widerlegen [...]. (H 228)

“Essa era a minha singularidade” | “*Das war meine Eigentümlichkeit*”, diz ele a respeito da sua “incontrolável vontade de ler” | “*unbezwingbare Lust zum Lesen*”: “Sufocavam ela ao desligarem o gás e me deixarem no escuro; para explicar, diziam: todos vão dormir, então você também deve ir. Eu via isso e tinha que acreditar, embora me fosse incompreensível.” | “*Man unterdrückte sie dadurch, daß man das Gas abdrehte und mich ohne Licht ließ; zur Erklärung sagte man: Alle gehen schlafen, also mußt auch du schlafen gehen. Das sah ich und mußte es glauben, obwohl es unbegreiflich war.*” (ibid.) O argumento dos pais denota a integração da criança na dinâmica do comportamento coletivo, onde o “você” [du] e o “todos” [alle] são igualados, atuando, segundo Guntermann, (1991: 194) no “nivelamento das diferenças individuais”. Por meio da imposição da norma de conduta geral, a liberdade da criança é tolhida: invés de dar continuidade à leitura, isto é, àquilo que ela entende como sua singularidade, ela é constrangida a agir como os demais e ir dormir. Não obstante a conduta cerceadora-niveladora, “nenhum apelo à generalidade” [*keine Berufung auf die Allgemeinheit*]

poderia aliviar o julgamento contra a criança e isso por não ter havido o seu convencimento. O desligamento do gás é então interpretado como mero “sufocamento” [*Unterdrückung*], por meio do qual demonstravam que “[n]ão reconheciam a minha singularidade” | “*Man erkannte meine Eigentümlichkeit nicht an*”.

“Mas naquela época eu sentia apenas a injustiça cometida contra mim, eu ia dormir triste e foi então que começou a se desenvolver o ódio que determinou a minha vida na família e a partir de então, de certo modo, a minha vida inteira” | “*Damals aber fühlte ich nur das Unrecht, das mir angetan wurde, ich ging traurig schlafen und es entwickelten sich die Anfänge des Hasses, der mein Leben in der Familie und von da aus mein ganzes Leben in einer gewissen Hinsicht bestimmt*”, observa ele. A incapacidade de expressar-se e assim refutar os argumentos dos pais tinha como resultado ou o cumprimento ou a transgressão da ordem. A obediência à interdição dá origem ao ódio e à dor causada pela “opressão” [*Zwang*]; a desobediência, por sua vez, é vista pela própria criança como uma espécie de “descuido do dever” [*Pflichtversäumnis*], (H 229) implicando, por isso, desvio à regra geral. Logo, não há cenário conciliador: ou se omite a singularidade em prol da conformidade doméstica ou opta-se por expressá-la e, conseqüentemente, suporta as implicações oriundas da transgressão. Resumidamente, temos neste fragmento: uma premissa geral e coletiva, um chamado a agir e a coibição de fazê-lo. A família e a escola são apenas um recorte da sociedade, a qual é atribuída não apenas a faculdade de conceder o reconhecimento da singularidade do indivíduo como também a responsabilidade por eventualmente impedir que ela encontre condições de prosperar. O fragmento de 1916 é, portanto, bastante esclarecedor para compreendermos a dinâmica da reivindicação do nosso diarista, mesmo porque “[a] proibição de ler é apenas um exemplo, mas um significativo” | “*Das Verbot des Lesens ist zwar nur ein Beispiel, aber ein bezeichnendes*”. (*ibid.*) “Procure ver qual é a sua natureza e fique em harmonia com ela. [...] Tudo está nisso”, alertava Flaubert (2005: 22; a Le Poittevin, set.1845) e Kafka certamente assimilou essa advertência. Ele tinha por volta de 33 anos quando seleciona o evento da leitura impedida para tematizar a singularidade da sua natureza.²⁴⁶ Anos antes da recuperação dessa memória, o diarista registrou outra lembrança com propósito bastante similar:

²⁴⁶ É de Schramm (2002: 45 e 56 ss.) a sugestão de que o fragmento foi redigido sob influência tanto do pensamento judaico-cristão e sua ideia de “predestinação do indivíduo” quanto – e principalmente – da teoria de Schopenhauer sobre o caráter empírico e inato, o que teria impactado na sua concepção de individualidade. Após presenciar a leitura da obra do filósofo em meados de 1916, ou seja, pouco antes da redação, Kafka teria aproveitado da sua “filosofia da vontade” não o aspecto negativo, mas a visão positiva de que indivíduos são singulares e dotados de peculiar importância, vocação pessoal e dispositivos inatos na composição da sua personalidade. Esses aspectos da filosofia schopenhaueriana interessam especialmente ao nosso diarista, pois concordam com a sua autojustificação expressa em seus diários de que cada pessoa deve buscar a sua essência e agir de acordo com ela,

Foi assim que certa vez, numa tarde de domingo em que tínhamos ido visitar os avós e comido o pão com manteiga muito macio que aí costumava haver, escrevi qualquer coisa acerca da minha prisão. É bem possível que em grande medida o fizesse por vaidade e, empurrando o papel sobre a toalha da mesa, batendo com a ponta do lápis, olhando em volta debaixo do candeeiro, tentasse incitar alguém a tirar-me das mãos o que eu escrevera, a observá-lo e a admirar-me. [...] Um tio que gostava de brincar tirou-me por fim a folha de papel, sem grande resistência minha, observou-a brevemente e me devolveu sem sequer rir e limitou-se a dizer aos outros, que o seguiam com o olhar, “as coisas de sempre”; a mim não disse nada. É certo que me deixei ficar sentado e, como antes, me curvei sobre a folha de papel, agora imprestável; a verdade, porém, é que fora efetivamente expulso da sociedade de um só golpe, a sentença do meu tio repetiu-se em mim com um significado quase mais real e, mesmo entre o sentimento de pertença a uma família, tive a visão do espaço frio do nosso mundo, que caberia a mim aquecer com um fogo que primeiro teria de procurar (D 92 ss.; 19.jan.1911)

So schrieb ich einmal auch an einem Sonntagnachmittag, als wir bei den Großeltern zu Besuch waren und ein dort immer übliches besonders weiches Brot mit Butter bestrichen aufgegessen hatten, etwas über mein Gefängnis auf. Es ist schon möglich, daß ich es zum größten Teil aus Eitelkeit machte und durch Verschieben des Papiers auf dem Tischtuch, Klopfen mit dem Bleistift, Herumschauen in der Runde unter der Lampe durch jemanden verlocken wollte, das Geschriebene mir wegzunehmen, es anzuschauen und mich zu bewundern. [...] Ein Onkel der gern auslachte nahm mir endlich das Blatt, das ich nur schwach hielt, sah es kurz an, reichte es mir wieder sogar ohne zu lachen und sagte nur zu den andern, die ihn mit den Augen verfolgten „Das gewöhnliche Zeug“, zu mir sagte er nichts. Ich blieb zwar sitzen und beugte mich wie früher über mein also unbrauchbares Blatt, aber aus der Gesellschaft was ich tatsächlich mit einem Stoß vertrieben, das Urteil des Onkels wiederholte sich in mir mit schon fast wirklicher Bedeutung und ich bekam selbst innerhalb des Familiengefühls einen Einblick in den kalten Raum unserer Welt, den ich mit einem Feuer erwärmen mußte, das ich erst suchen wollte (T1: 146)

Nesta entrada do 2º diário, ele rememora um episódio passado de quando planejava escrever um romance, e muitos são os elementos que interagem com o fragmento de 1916. Chama especial atenção o lugar do evento memorado: a mesa, local de encontro familiar por excelência. Esse espaço reproduz microscopicamente a sociedade e retrata a interação de seus membros nesse reduzido universo, de onde, dada as condições presentes na descrição – a visita aos avós, o compartilhar do pão –, espera-se algum acolhimento e amparo. Ao manusear lápis e papel na mesa diante dessa família, ele objetiva manifestar a sua singularidade e, concomitantemente, atender a uma vaidade: fazer-se admirado. Ele deixa claro que o objeto – a folha escrita – representa ele próprio, e a apreciação daquele reverbera imediatamente nele. No entanto, o gesto é frustrado: o tio zombeteiro – “sem sequer rir” – manifesta o seu desdém,

pois, assim como “o peixe se sente bem apenas na água, o pássaro apenas no ar, a toupeira apenas debaixo do chão, assim cada pessoa apenas na atmosfera apropriada a ela”. (Schopenhauer *apud* Schramm 2012: 366)

e a folha de papel que antes tinha a função de fazer circular a sua existência e torná-lo parte no mundo torna-se “imprestável”. O desprezo do tio provoca no sobrinho vergonha, que se vê diminuído no valor que atribui a si, pois, ao rebaixar a sua prática escriturária, rebaixa ele próprio, e a ausência de receptividade do outro, ainda que no âmbito mais imediato da família, implica o seu encurvamento sobre a folha e a sua efetiva expulsão dessa “sociedade”.²⁴⁷

Com Ricoeur, (1991: 258) pode dizer-se que a conduta da família, encarnada aqui na figura do tio, “equivale à diminuição ou à destruição do poder fazer” assim como na “destruição do respeito de si”. Em sentido semelhante, Honneth (2003: 213) vai dizer que aquele que se vê ofendido e rebaixado na sua pretensão subjetiva é tolhido no seu “poder fazer”, pois tem atingido aquilo que se entende por autoestima:

Conceitos negativos dessa espécie [ofensa e rebaixamento] designam um comportamento que não representa uma injustiça só porque ele estorva os sujeitos em sua liberdade de ação ou lhes inflige danos; pelo contrário, visa-se àquele aspecto de um comportamento lesivo pelo qual as pessoas são feridas numa compreensão positiva de si mesmas, que elas adquiriram de maneira intersubjetiva.

O ato aparentemente inocente do tio representa, portanto, um ataque à sua pretensão subjetiva de nada ser além de literatura e uma oportunidade de fazer dessa “lesão pessoal a causa de sua personalidade inteira”, pois é sentindo-se agredido que o sujeito, em regra, é impelido a dar início a uma luta para “ter prevalência”. (*ibid.* 54) No caso do diarista, é ele próprio a frequentemente insinuar essa arena de conflito em que tem que “lutar” [*kämpfen*] incessantemente e com toda sua força pela sua prevalência e “sobrevivência interior” [*innern Bestand*] e de que tanto o fragmento de 1916 quanto a entrada de 1911 são também apenas exemplos.²⁴⁸ (BrT; à sua tia Käthe Wohryzek, 24.nov.1919) Na seção seguinte, abordaremos as esferas de reconhecimento de que falamos antes e de que modo elas podem ter influenciado a necessidade do diarista de lutar pelo reconhecimento do que ele entendia ser a sua singularidade.

3.2.2. Reconhecimento no amor e na sociedade

Como mencionamos antes, a reivindicação de reconhecimento da individualidade é tangenciada pelas esferas emotiva, da estima social e jurídico-moral, interessando para a nossa

²⁴⁷ “[...] o sujeito, que se envergonha de si mesmo na experiência do rechaço de sua ação, sabe-se como alguém de valor social menor do que havia suposto previamente”. (Honneth 2003: 223)

²⁴⁸ “Agora é altura de *lutar*, ou antes, não tenho nenhuma alternativa.” (D 358; 15.out.1913) | “*Nun es steht für den Kampf oder vielmehr, ich habe keine Wahl.*” (T3: 582)

análise as duas primeiras.²⁴⁹ Apesar de serem três as esferas, é na família que reside o primeiríssimo plano onde o nosso diarista visa obter o seu reconhecimento como ser individualizado, sendo especialmente junto aos pais que busca sempre algum tipo de “confirmação” [*Bestätigung*]. (Cf. D 499; 18.out.1916) Os episódios da leitura impedida e do tio são apenas dois exemplos das tantas tentativas de obter esse reconhecimento no âmbito familiar, e escrever é parte essencial do que ele entende como sendo a sua singularidade. Para Julie Löwy, sua mãe, suas investidas literárias não passavam de distração em horas de ócio; (Cf. BrF 88 ss., carta de Brod à Felice; 22.nov.1912) para Hermann, seu pai, nem era uma atividade respeitável nem apta a garantir-lhe alguma independência financeira,²⁵⁰ e cada crítica paterna por não se envolver nos negócios da família provocava nele pensamentos suicidas e de fuga. (Cf. D 244; 8.mar.1912)

Nas suas notas pessoais, muitos são os registros do ressentimento sentido por não encontrar eco da sua reivindicação nesse ambiente doméstico: “Bastava estar feliz com alguma coisa, ficar com a alma plena, chegar em casa e expressá-la, para que a resposta fosse um suspiro irônico, um meneio de cabeça, o bater do dedo sobre a mesa: ‘Já vi coisa melhor’, [...] ou ‘Dá para comprar alguma coisa com isso?’”, escreve ele na carta ao pai. (CP 16) Com a sua aversão, o pai é constantemente acusado de ter agredido a sua “atividade de escritor e as coisas relacionadas com ela”: “É fato que minha vaidade e minha ambição sofriam com a acolhida que dava aos meus livros, famoso entre nós: ‘Ponha em cima do criado-mudo!’”.²⁵¹ (*ibid.* 51 ss.) Na quinta variação das versões de 1910 e da qual trataremos mais adiante, a postura da família em relação a sua singularidade é condenada quando o narrador antecipa o contra-argumento dos pais e dos parentes que poderiam justificar o prejuízo a sua pessoa “por amor”. Esse argumento é visto por ele como um agravante da culpa, pois com isso negaram a ele os sentimentos fundamentais para sua participação na vida: “que me tenham prejudicado por amor apenas torna a sua culpa maior, pois por amor poderiam ter feito de mim uma pessoa valorosa” (D 21) | “*daß sie mir aus Liebe geschadet haben, macht ihre Schuld noch größer, denn wie sehr hätten sie mir aus Liebe nützen können*”. (T3: 26) Algumas entradas mais tarde, o diarista

²⁴⁹ Os motivos para não tratarmos da esfera jurídico-moral já foi apresentada em nota na seção 3.1.2.2.

²⁵⁰ Essa queixa é confirmada pela sobrinha de Kafka em carta a Brod, ao retratar a relação entre o avó e o tio: “Ele [o avó] não tinha ideia do que fazer com um sonhador [Kafka] que conduzia uma luta invisível e que escrevia livros incompreensíveis, os quais não davam à época nenhum dinheiro.” (Gerti Kaufmann a Brod; Londres, 27.ago.1947) Disponível em <https://homepage.univie.ac.at/werner.haas/sonst/gerti.htm>. Acesso em 8.abr.2020.

²⁵¹ Uma observação é importante: não compartilhamos com as leituras que exageram a influência negativa e quase que exclusiva do pai, Hermann, nos conflitos do nosso diarista. Ainda que por vezes seja também seduzido por essa possibilidade, o comentário de Heller (1976: 100 ss.) sobre a contumaz exegese psicológica que reduz sua obra frequentemente a sintomas do complexo de Édipo é bastante pertinente: “Naturalmente, não pode haver a menor dúvida sobre terem sido excessivamente tensas as relações entre Kafka e seu pai; mas um único filho, entre tantos incapazes de se darem bem com seus pais, escreveu *O castelo*”.

aponta ao quê coube então a instrumentalização da comprovação desse valor que reclama não ter recebido da família: “qualquer hipótese de vir a dar provas do meu valor prendem-se desde sempre com a coisa literária.” (D 26; 28.mar.1911) | “*jede Möglichkeit irgendwie zu nützen liegen seit jeher im Litterarischen.*” (T3: 34)

Não tendo a sua singularidade encontrado acolhida na família, o reconhecimento de si mesmo na filiação – “quem se reconhece na linhagem já está nascido” (Ricoeur 2006: 208) – torna-se problemático junto dele, e isso pode ser depreendido não apenas da sua “hesitação antes do nascimento” mas também do sentimento de estraneidade que experimenta no seio dessa família.²⁵² “eu descendo dos meus pais, o sangue liga-me a eles e às minhas irmãs, não o sinto na vida quotidiana nem nos meus objetivos particulares” (D 499; 18.out.1916) | “*Nun stamme ich aber aus meinen Eltern, bin mit ihnen und den Schwestern im Blut verbunden, fühle das im gewöhnlichen Leben und infolge der notwendigen Verranntheit in meine besondern Absichten nicht.*” (T3: 806 ss.) Nesse mesmo sentido e refletindo esse deslocamento da sua procedência, não podemos deixar de mencionar o que consideramos a única tentativa explícita de Kafka elaborar uma autobiografia no sentido mais usual do termo. Em entrada do 4º diário, ele apresenta a sua ancestralidade e, ao traçar essa linhagem de descendência, retira-se da cena, assumindo a voz materna o seu lugar na enunciação: o bisavô, por exemplo, é chamado de “avô materno da mãe”; a avó passa a ser “a mãe da minha mãe”; a bisavó é “a avó da minha mãe” e assim sucessivamente.²⁵³ (Cf. D 195; 25.dez.1911)

No microcosmo familiar ele é inibido de desenvolver e manifestar a sua singularidade, e a inadequação ao arcabouço normativo da família acaba por provocar o seu desvio. Não tendo nesse ambiente a sua subjetividade aprovada, confirmada e admirada, ele terá que buscar o reconhecimento da sua individualidade fora dali. Uma narrativa curtíssima escrita diretamente no diário e publicada em vida quase sem alterações – *Der plötzliche Spaziergang* – reproduz, em sua essência, o cenário do episódio do tio e o movimento migratório casa-mundo:²⁵⁴ a família reunida em torno da mesa após o jantar. (Cf. D 214; 5.jan.1912) A saída de qualquer membro desse espaço no meio da noite sujeitar-se-ia a despertar a “ira do pai” [*väterlichen Ärger*] e causaria o “espanto de todos” [*allgemeines Staunen*]. Não obstante, o personagem – aparentemente um filho – opta por retirar-se desse ambiente provavelmente opressor, pois,

²⁵² “A hesitação antes do nascimento. A existir a metempsicose, não estou sequer no estádio inferior. A minha vida é a hesitação antes do nascimento.” (D 553; 24.jan.1922) “*Das Zögern vor der Geburt. Gibt es eine Seelenwanderung, dann bin ich noch nicht auf der untersten Stufe. Mein Leben ist das Zögern vor der Geburt.*” (T3: 888)

²⁵³ Neste fragmento, o pai sequer é mencionado, e apenas a mãe figura como tendo alguma relação com o diarista.

²⁵⁴ Schramm (2013) faz uma minuciosa análise de *Der plötzliche Spaziergang* relacionada com a exigência por reconhecimento em Kafka, a qual, de certa forma, acompanhamos.

assim que coloca os pés na rua, é recompensado com uma “singular agilidade” [*besondere Beweglichkeit*] corpórea e uma “liberdade inesperada” [*unerwartete Freiheit*]. Comparativamente, o que no episódio do tio é constrangimento torna-se aqui resolução e abandono do espaço cerceador, visando fora dele obter algum amparo e apoio. É graças à decisão de sair que se sente “capaz de todas as decisões” [*alle Entschlußfähigkeit*] e que cresce em “discernimento e sossego” [*Verstand und Ruhe*]. Dois espaços são diametralmente contrastados neste texto: a casa paterna e o mundo. O primeiro é o espaço reduzido, repressor e limitante; o fora-casa oferece liberdade e, como aponta acertadamente Schramm, (2013: 253) representa um “movimento de emancipação da estrutura de socialização da família”. A saída do ambiente familiar promove, assim, sua “rebelião contra a estrutura normativa vigente” e rompe com esse espaço “de comunicação restritivo e baseado em regras”. (*ibid.* 258 ss.) Ao privilegiar o espaço público em detrimento do privado onde ele não é capaz de estabelecer efetiva comunicação e não se vê reconhecido, ele não só executa o gesto mais significativo da luta pela liberdade feita por meio do desvio,²⁵⁵ como vivencia, quase que concomitantemente, as experiências de (auto-)segregação e (re-)integração.

Vivendo junto da sua família “mais estranho do que um estrangeiro” [*fremder als ein Fremder*], (Cf. BrF 491; a Carl Bauer, prov. 28.ago.1913) será precisamente fora desse ambiente que o diarista vai encontrar alguma familiaridade, algum compartilhamento de valores. Em uma de suas viagens descritas nos diários, menciona algo próximo a essa família ideal para ele:

Outra vez junto daquela senhora, que de resto é também uma fanática da escrita. Anda acompanhada de uma pasta com grandes quantidades de papel de carta, postais, penas e lápis, o que no seu todo é muito estimulante.

Agora aqui é como em uma família. Lá fora chove, a mãe deita cartas e o filho escreve. Não há mais ninguém no quarto. Como ela ouve mal, também eu a podia tratar por mãe. (D 618; 5.set.1911)

²⁵⁵ Como nos lembra Kremer, (1989: 44) esse comportamento é encontrado em muitos de seus personagens que estão sempre lutando, a fim de garantir algo, seja alimento, território, linguagem, reconhecimento de alguma habilidade etc. O termo “reconhecimento” [*Anerkennung*] e seus correlatos, de fato, constam com bastante frequência em seus textos e aparecem em todas as suas fases de produção literária, sendo a investigação do tema em sua obra bastante fértil. Este é o caso, por exemplo, de Joseph K. em *Der Prozess* ao visar que o seu procedimento seja reconhecido junto ao tribunal e de K., em *Das Schloss*, que luta para angariar o seu reconhecimento social pela aldeia e a sua admissão como agrimensor. Nos seus últimos textos – e isso não é novidade alguma e já foi muitas vezes explorado – é a questão do reconhecimento como artista em si que está em jogo, como em *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* e *Ein Hungerkünstler*. (Cf., também, *Der Heizer*; *Der Dorfschullehrer*; *Blumfeld ein älterer Junggeselle*; *Elf Söhne*; *Zur Frage der Gesetze*; *In der Strafkolonie*; *Forschungen eines Hundes*)

Schon wieder mit jener Dame beisammen, die übrigens auch eine Schreibnärin ist. Sie trägt eine Schreibmappe bei sich mit viel Briefpapier, Karten, Federn und Bleistiften, was im Ganzen sehr anfeuernd ist.

Jetzt ist es hier, wie in einer Familie. Draußen regnet es, die Mutter legt Karten und der Sohn schreibt. Sonst ist niemand im Zimmer. Da sie schwerhörig ist, könnte ich ihr auch Mutter sagen. (T3: 982)

A afinidade é encontrada fora de casa, e a obsessão partilhada pela escrita outorga a ele o amparo proporcionado pela ideia de família. Constituir a sua própria poderia inclusive ser uma alternativa para obter o reconhecimento de que necessitava – adquirindo para si o *status* de ser social –, pois o matrimônio representa a chancela do indivíduo em um contexto do qual agora efetivamente pertence com a aquiescência de um outro, além do que, como ele mesmo admite, era “certamente a garantia da mais nítida autolibertação e independência”. (CP 67) Desse modo, o casamento se apresentava a ele como um gesto conciliatório, por meio do qual conviveriam a sua singularidade e a sua permanência no mundo, servindo também como uma espécie de pré-reconhecimento que consumaria a etapa afetiva do seu reconhecimento.

“Valli sai da porta de nossa casa seguindo atrás do meu cunhado [...]. Curioso o *reconhecimento*, visível neste gesto de seguir atrás do marido, do casamento como instituição à qual cada um se conforma inteiramente.” (D 341; 2.mai.1913; destaque nosso) | “*Valli geht hinter dem Schwager [...] aus unserer Tür hinaus. Merkwürdig die in diesem Ihm-Folgen liegende Anerkennung der Ehe als Einrichtung, mit der man sich bis in den Grund hinein abgefunden hat.*” (T3: 557) Nesta declaração reside tanto admiração quanto censura: por um lado, admira o “reconhecimento” [*Anerkennung*] atrelado ao gesto de ser acompanhado pela esposa; por outro, condena a capacidade de cada pessoa de conformar-se e contentar-se [*sich abfinden*] com o matrimônio. Somado a isso está o fato de Felice, com quem manteve dois noivados, não lhe oferecer o real reconhecimento da sua individualidade. Além de não reconhecer a sua singularidade, ela aconselha-o a viver mais na realidade, ao que ele a acusa de estar entre aqueles que tentam destruir a sua essência:²⁵⁶ “Por que querer mudar pessoas, Felice? Isso não é certo. As pessoas deveriam aceitar as outras como elas são ou deixá-las como elas são. Não se pode mudá-las, no máximo se pode destruir a sua natureza.” | “*Warum Menschen ändern wollen, Felice? Das ist nicht recht. Menschen muß man nehmen, wie sie sind oder lassen, wie sie sind. Ändern kann man sie nicht, höchstens in ihrem Wesen zerstören.*” (BrF 527; 2.jan.1913) É provável que também isso tenha contribuído para sua incapacidade espiritual

²⁵⁶ A falta de interesse em relação a sua literatura tanto por Felice quanto pelos colegas de trabalho no Instituto é motivo de queixas. A pessoa que fala de si mesma, que textualiza o seu eu, objetiva ter a sua pessoa aprovada e admirada. Sendo – como ele diz – as suas histórias ele próprio, ele se frustra sempre que seus escritos são ignorados ou tratados com indiferença. (Cf., por ex., BrF 210 ss.; 29./30.dez.1912; D 446; 24.jan.1915 e D 486; 11.mai.1916)

para o casamento, (Cf. CP 66) e é assim que nem o matrimônio nem a consequente formação da própria família mostraram-se eficientes no seu processo de reconhecimento.

Dos 4 filhos, Kafka era não só o mais velho como o único homem, o único a não se casar e a não ter filhos.²⁵⁷ As “ideias mais elevadas na cabeça”, (CP 36) a não constituição da própria família, a inaptidão para os negócios do pai, tudo isso integrou o seu desvio e o seu gesto de ruptura com a família que não o reconhecia. Disso resultou inclusive o questionamento da normatividade familiar e de tudo àquilo vinculado a ela: o judaísmo, a estabilidade financeira, os negócios da família, o trabalho, o casamento, os filhos. A opção pela transgressão do sistema vigente não acontece, porém, sem consequências para ele, que lamenta não ter podido dar aos pais “uma genuína alegria duradoura” [*eine wirkliche dauernde Freude*], (Cf. BrOF 22; jul.1914) mas, da leitura de seus diários e suas cartas, em realidade o que ele lamenta é não ter tido êxito em integrá-los na dinâmica do reconhecimento da sua individualidade.²⁵⁸

Na sala grande ouvia-se o barulho do jogo de cartas. [...] No quarto das meninas, cuja porta estava completamente aberta, dormia o pequeno Felix. No outro lado, no meu quarto, dormia eu. A porta deste quarto, por atenção à minha idade, estava fechada. A porta aberta indiciava além disso que ainda se queria atrair o Felix para o seio da família, enquanto eu já havia sido segregado. (D 220; 7.jan.1912)

Im großen Zimmer war der Lärm des Kartenspiels [...] Im Mädchenzimmer, dessen Tür völlig geöffnet war, schlief der kleine Felix. Auf der anderen Seite in meinem Zimmer schlief ich. Die Tür dieses Zimmers war aus Rücksicht auf mein Alter geschlossen. Außerdem war durch die offene Tür angedeutet, dass man F. noch zur Familie heranlocken wollte, während ich schon abgeschieden war. (T3: 357)

Nessa conjuntura de alheamento, Kafka reconhece paulatinamente em si uma “triste extraordinariedade” [*traurige Außergewöhnlichkeit*] tematizada tanto nos seus escritos íntimos quanto nos ficcionais. (Cf. BrF 156; 9.10.dez.1912) É sentindo-se excluído dali que sempre planeja angariar o seu reconhecimento fora desse ambiente, preferencialmente longe de Praga. Em meados de 1914, ele menciona em carta aos pais seu plano de viver exclusivamente de seu “trabalho literário” [*literarische Arbeit*], amparado no fato de que alguns deles já puderam encontrar algum “reconhecimento” [*Anerkennung*]. (BrOF 22 ss.; jul.1914) Ocorre porém que, quando ele vincula sua “atividade literária” a “pequenas tentativas de independência e evasão”,

²⁵⁷ Originalmente Kafka foi o primeiro de 6 filhos. Além dele, houve Georg, Heinrich, Elli, Valli e Ottla. Georg e Heinrich morreram alguns meses após o nascimento. (Cf. Stach 2015: 60 ss.)

²⁵⁸ Em 23.fev.1912, uma resenha publicada na revista *Selbstwehr* avalia uma conferência proferida pelo “Sr. Dr. Kafka” como “distinta e adorável”. (Cf. T2: 102) Ao mencionar tal conferência, ele compreendeu que na ocasião desfrutou de “reconhecimento” [*Anerkennung*] e anota no diário um descontentamento entre parênteses: “(Os meus pais não estavam presentes.)” (D 233; 25.fev.1912) | “(Meine Eltern waren nicht dort.)” (T3: 378 ss.)

o que ele de fato faz é redirecionar sua dependência do ambiente familiar para um ambiente novo, (CP 69) e é precisamente nisso que consiste a função compensatória exercida pela escrita e pela literatura junto do diarista, em que a fuga muitas vezes atribuída a esta última é antes uma necessidade de encontrar ambiente favorável à manifestação e ao reconhecimento da sua subjetividade singular. Em uma pequena reflexão nos diários, ele anota:

Reflexão sobre a relação que outros mantêm comigo. Por pouco que eu seja, não há aqui ninguém que me compreenda inteiramente. *Ter alguém que me compreendesse*, uma mulher, por exemplo, *seria encontrar amparo em todos os lados, encontrar Deus*. (D 458; 4.mai.1915; destaque nosso)

Überlegung des Verhältnisses der andern zu mir. So wenig ich sein mag, niemand ist hier, der Verständnis für mich im Ganzen hat. Einen haben der dieses Verständnis hat, etwa eine Frau, das hieße Halt auf allen Seiten haben, Gott haben. (T3: 743)

A compreensão é etapa que antecede qualquer reconhecimento, podendo ou não evoluir para ele. Mesmo Ottla, a irmã preferida, e os amigos mais íntimos, como Brod e Felix, apenas o compreenderiam parcialmente, e sua noiva não o compreenderia em absoluto. (*ibid.*) É assim que a sua reivindicação de reconhecimento tem acolhida deficitária no amor familiar, romântico e mesmo fraternal. Como vimos em seção anterior, algumas circunstâncias impedem o sujeito de obter o reconhecimento da sua pessoa: o pressuposto para se conseguir estima social, por exemplo, consiste na existência de “um horizonte de valores intersubjetivamente partilhado”, e isso porque os parceiros de interação – o sujeito e o outro – só podem estimar-se mutuamente como pessoas individualizadas “sob a condição de partilharem a orientação pelos valores e objetivos que lhe sinalizam reciprocamente o significado ou a contribuição de suas propriedades pessoais para a vida do respectivo outro”. (Honneth 2003: 198 ss.) Então, como obter o reconhecimento de sua singularidade junto à família que não compartilha os mesmos valores e que ora impede essa singularidade de manifestar-se, ora ridiculariza-a? A acolhida da sua singularidade nesse ambiente onde as esferas de valor são contrastantes conduz ele paulatinamente ao recolhimento e à retirada do círculo doméstico. Tendo negada a sua condição de sujeito individualizado e sentindo-se diminuído, lesado e expurgado, é que emerge nele a necessidade da luta pelo reconhecimento da sua natureza ou, em suas palavras, de aquecer o espaço frio do mundo “com um fogo que primeiro teria de procurar”.²⁵⁹ (D 92 ss.; 19.jan.1911)

²⁵⁹ Atentemos para o fato de que uma luta só é travada em ambiente com aspirações irreconciliáveis.

3.2.3. Eleições identitárias e estratégias de reconhecimento

“Você procura inconscientemente desde a sua infância por um sentido para a vida”, escreve em 1902 Hugo Bergmann (1985: 9) a Kafka. É explicando ao amigo a sua escolha de ser sionista que Bergmann compara a busca por sentido empreendida por ambos. Documentada nos 12 cadernos *in-quarto*, é precisamente essa procura por sentido transformada em “ideia fixa” e que se torna um pedaço do próprio “eu” que impulsiona Kafka a identificar em si o que o distingue do resto do mundo e a criar para si uma tarefa extraordinária. (Cf. *ibid.*) Apesar da formação jurídica e do cargo de funcionário público, ele não se identifica plenamente com essas instâncias, não sendo a função que ele vê como compatível com sua essência: “escrever é minha verdadeira e boa natureza. Se alguma coisa em mim é boa, é exatamente isso” | “*dass nämlich das Schreiben mein eigentliches gutes Wesen ist. Wenn etwas an mir gut ist, so ist es dieses*”. (BrF 432; 21.jun.1913) Assim, ainda que vejam nele um “funcionário público”, [*Beamter*] fato é que ele só pode ser “um pequeno escriba” [*ein kleiner Schreiber*].²⁶⁰ (H 62)

Dentre as possibilidades identitárias aptas a lhe conceder algum sentido, ele vai encontrar na arte, na escrita e na literatura os instrumentos mais adequados a ele, pois lhe permitiram não apenas vivenciar “estados de clarividência” [*hellseherischen Zuständen*] (D 26; 28.mar.1911) mas também atuar no mundo e com ele comunicar-se. É baseado na certeza de seu “destino literário” que o diarista constitui sua identidade, fazendo da escrita sua principal estratégia de reconhecimento e instrumento colocado à disposição de desígnios extraordinários: “Se houver portanto um poder superior que queira me usar ou usa, então eu fico nas suas mãos como um instrumento no mínimo claramente arquitetado; se não, então eu não sou nada e de repente eu ficarei em um terrível vazio.” | “*Gibt es also eine höhere Macht, die mich benützen will oder benützt, dann liege ich als ein zumindest deutlich ausgearbeitetes Instrument in ihrer Hand; wenn nicht, dann bin ich gar nichts und werde plötzlich in einer fürchterlichen Leere übrig bleiben.*” (BrF 34; 1º.nov.1912) Declarações como esta relacionam-se intimamente com o seu chamado literário de que tratamos no 2º capítulo, com o que ele atribui a si uma utilidade – e mesmo um valor – por meio de uma tarefa quase-messiânica depreendida também do exame que fez do seu “objetivo último” [*Endziel*]: sua pretensão, diz ele, vai muito além de “se tornar uma boa pessoa” [*ein guter Mensch zu werden*] e, com isso, submeter-se a um “tribunal superior” [*höchsten Gericht*], divino. Seu interesse está no plano terreno, sob a jurisdição do

²⁶⁰ Em meio à guerra e quase um ano e meio sem produzir literatura, ele busca alternativas identitárias: “Por isso, ganha ânimo, corrige-te, foge ao espírito de funcionário, começa a ver quem és, em vez de calcular o que deverias ser. A próxima tarefa é imperativa: ser soldado.” (D 497; 27.ago.1916) | “*Dich schwinde also auf, Dich bessere, der Beamtenhaftigkeit entlaufe, fange doch an zu sehn, wer Du bist, statt zu rechnen, was Du werden sollst. Die nächste Aufgabe ist unbedingt: Soldat werden.*” (T3: 803)

“tribunal humano” [*Menschengerecht*], pois visa à “comunidade inteira dos homens e dos animais” [*die ganze Menschen- und Tiergemeinschaft*], sendo dois especificamente os seus desejos: “reconduzi-la [a comunidade] a normas simples” [*sie auf einfache Vorschriften zurückzuführen*] e “agradar a todos” [*allen wohlgefällig*]. É ele próprio a qualificar essa reflexão como um “deslumbrante fragmento de autoconhecimento” [*blendenden Stück Selbsterkenntnis*], do que advém a importância assumida por ela.²⁶¹ (Cf. BrF 858; 30.set.1917) Sendo concedido a um tribunal o poder usual de avaliar, julgar e sentenciar, observa-se que ele objetiva ser julgado, aprovado e confirmado no plano dos homens, aos quais pretendia agradar na sua totalidade, guiar e influenciar. Esses desígnios mantêm relação com a busca por autenticidade e exclusividade característica do individualismo romântico, e atividades profissionais mostram-se aptas a refletir tais predicativos e, não raro, dão significado a uma existência, tornando-a única e insubstituível. O “objetivo último” do nosso diarista não deixa de ser, desse modo, um artifício contra o sentimento de “inutilidade” [*Nutzlosigkeit*] e um resquício da tarefa que o artista atribui a si, o que nos leva a investigar o papel da arte e do artista na sua época.²⁶² (Cf. D 234; 25.fev.1912)

3.2.3.1. A figura do artista

Ao já mencionado cenário sócio-político do século XIX no que se refere à compreensão da individualidade do sujeito acrescenta-se, como aponta Simmel, a drástica mudança na relação entre produtor e produto provocada pela “cultura alienadora” resultante do modelo de produtividade em massa. (*apud* Eberlein 2000: 132) Nos grandes centros urbanos, símbolos da sociedade moderna envoltos as suas dinâmicas próprias de progresso, racionalidade, burocratização, o indivíduo teria se sujeitado à “tragédia da cultura” [*Tragödie der Kultur*] ou àquilo que Max Weber chamou de “desencantamento do mundo” [*die Entzauberung der Welt*]. De uma perspectiva socioeconômica, estamos falando de uma conjuntura espaço-temporal em que o *status* social é adquirido especialmente por meio das relações laborais, dominadas pela economia monetária e pela divisão do trabalho: “Intelectualidade, introversão social e distanciamento são técnicas de sobrevivências necessárias no tumulto urbano [...] que ameaça a singularidade e a autenticidade do indivíduo.” (*ibid.*) Dentre as consequências da mudança relacional produtiva estaria a incorporação de um

²⁶¹ Esse “deslumbrante fragmento de autoconhecimento” é enviado inicialmente em carta à Felice, (30.set.1917) transcrito em seguida em uma entrada do diário (D 520 ss.; 1º.out.1917) e, uma semana depois, enviado a Brod. (6.out.1917)

²⁶² Flaubert (2005: 51; à Colet, 3.nov.1851) explicita isso de maneira muito clara, e Kafka tinha o texto dessa carta em seu acervo: “É bonito ser um grande escritor [...]. Deve haver orgulhos delirantes em sentir que se pesa sobre a humanidade com todo o peso de sua ideia.”

novo valor à produção estética, uma vez que na obra artística o indivíduo poderia expressar a sua “incomparabilidade e a sua unidade pessoal”. (*ibid.* 129) Revestida de aura transformadora no século XIX, a arte estaria apta a proporcionar “uma libertação, uma transcendência dos limites da existência individual”. (Kurz 1980: 7) Essa transcendência estética da vida normalizada, burocratizada e racionalizada possibilitaria, segundo Weber, (*apud* Eberlein 2000: 156) a “redenção do mundo interior” e conferiria ao homem a possibilidade de ganho de sentido.²⁶³ Originada ainda no século anterior, essa aura particular da arte era entendida como “expressão da emancipação do ser humano em geral”, a qual foram sendo agregadas novas camadas de sentido e, na virada do século, a arte passou a ser entendida também como “desvio” [*Abweichung*] e “não-conformidade” [*Nicht-Konformität*]. (Schramm 2002: 286)

É seguindo as premissas do sociólogo Niklas Luhmann que Schramm, (*ibid.* 244) tendo a obra literária de Kafka em mente, estabeleceu um modelo entre os conceitos de conformidade [*Konformität*] e desvio [*Abweichung*] que nos são úteis: se pela conformidade o sujeito optaria pelo caminho harmônico na constituição da sua individualidade, ou seja, sem que grandes diferenças fossem suscitadas e manifestadas, a decisão de desviar-se das expectativas externas consistiria em uma forma de individualização mais elevada. A opção pelo caminho não-convencional significaria, portanto, um rompimento do sujeito com o ordinário e o tradicional. Essa “função social da arte de expressar não-conformidade”, (*ibid.* 498) por sua vez, é compatível com a ideia do individualismo romântico e a necessidade do indivíduo moderno de perceber-se como singular, único e insubstituível. No plano da atuação humana, a figura do artista é a que melhor corresponde a essa concepção de individualidade, pois a sua própria arte, refletida no objeto artístico, é por si só fruto desse desvio e cumpre papel social, pois concede utilidade àquele que a ela recorre: o artista “produz e, ao produzir, ele participa da sociedade burguesa moderna, respondendo às suas normas de produtividade e utilidade do indivíduo moderno.”²⁶⁴ (*ibid.* 2) De uma perspectiva socioeconômica, Luhmann (1997: 987 ss.) verá no amor e na arte uma espécie de amparo para a conjuntura histórica da época:

Amor e arte [...] fornecem algo como proteção e apoio contra a coerção econômica do trabalho e a espoliação, contra as regulamentações estatais, contra o advento acelerado da pesquisa na área tecnológica. O eu-ameaçado salva-se no amor, regenera-se na família, encontra suas possibilidades de

²⁶³ Ou ainda, como diz Gagnebin, (2006: 11) na arte tem-se “a promessa de uma felicidade arrebatadora: poder ultrapassar, superar os limites do eu, limites entendidos também como limitações que prendem e aprisionam.”

²⁶⁴ Esse seria, portanto, também o contexto que permitiria que o individualismo romântico florescesse, visto como resposta às experiências negativas de fragmentação do sujeito. (Cf. Eberlein 2000: 151) Não pretendemos, porém, adentrar essa seara, bastando-nos apontar a conjuntura que determina a trajetória do nosso diarista na sua compreensão e manifestação da sua própria individualidade.

expressão na arte. Em todo caso, essas eram as esperanças em meados do século 19.

Esse eu-ameaçado resultaria da contraposição entre “mundo da razão” e “mundo sensorial”; “mundo do utilitarismo” e “mundo da satisfação livre da individualidade”. (Cf. *ibid.* 988) Kafka vê na literatura a conciliação desses mundos. Nessa conjuntura, aquele que escreve vale-se de um novo paradigma estético, em que a figura do literato surge como profissão vinculada à ideia do “escritor livre”. (Kurz 1980 1 e 118ss.) Por tudo isso, a arte é, como veremos, a instância que melhor correspondia ao projeto do diarista.

3.2.3.2. O artista em Kafka

Mesmo a bailarina Eduardova que habitou por tanto tempo os sonhos do diarista em 1911 “não é tão bonita ao ar livre como no palco”. (D 12) | “*Die Tänzerin Eduardowa ist im Freien nicht so hübsch wie auf der Bühne.*” (T3: 11) Fora do palco, nela não havia “realmente nada” [*wirklich nichts*] (*ibid.*) que pudesse suscitar entusiasmo ou mesmo a mínima consideração, sendo essa uma constatação feita nas notas introdutórias do seu 1º diário. Comumente e pelos motivos já expostos, o domínio artístico exerce fascínio junto daqueles que intentam angariar para si importância e valor, e esse é um aspecto – ainda que não o mais importante – que tem influência na formulação dos desejos do nosso diarista. A “coisa literária” é o que faz com que ele se sinta excepcional, distinto, “no limite do humano” [*an den Grenzen des Menschlichen*], (Cf. D 26; 28.mar.1911) e, assim, ser escritor é a ele a via mais natural, faz parte das suas “poucas e pequenas decisões” (CP 52) e ainda tem a vantagem de inseri-lo em um contexto: o do artista.

A compaixão que sentimos por estes atores, que são tão bons e nada ganham, e que além disso não têm fama nem reconhecimento suficientes, é na verdade a compaixão que sentimos pela triste sina de muitos esforços nobres, sobretudo dos nossos. Também por isso é desproporcionalmente forte, pois exteriormente atém-se a pessoas estranhas quando na realidade pertence a nós. (D 62 ss.; 22.out.1911)

Das Mitleid, das wir mit diesen Schauspielern haben, die so gut sind und nichts verdienen und auch sonst bei weitem nicht genug Dank und Ruhm bekommen, ist eigentlich nur das Mitleid über das traurige Schicksal vieler edler Bestrebungen und vor allem der unseren. Darum ist es auch so unverhältnismäßig stark, weil es sich äußerlich an fremde Leute hält und in Wirklichkeit zu uns gehört. (T1: 98)

“Compaixão” [*Mitleid*] é o termo escolhido para definir a empatia com aqueles impedidos de terem o seu trabalho e esforço reconhecidos, em um evidente processo de

identificação com o artista no palco, pois vê nele o reflexo do seu próprio desejo.²⁶⁵ Jahraus (2006: 404) lembra que a atividade por meio da qual o sujeito opta por atuar no mundo integra uma ideologia do século XIX – e válida ainda hoje – de que “a profissão define a identidade social de uma pessoa”, fazendo parte da sua identidade.²⁶⁶ É “seduzido pelas grandes esperanças genéricas que eu depositava em mim” (D 541; 25.out.1921) | “*verführt durch die allgemeinen großen Hoffnungen die ich auf mich setzte*” (T3: 871) que Kafka vai eleger o artista – mais precisamente o escritor – como a sua identidade essencial, cuja atividade é apta a proporcionar a ele a almejada independência, autonomia e liberdade em todos os sentidos. (D 499; 18.out.1916) Ser escritor define quem ele é e, concomitantemente, integra a justificativa pelo seu desvio.²⁶⁷ Incapaz de se desvencilhar da vida em comum com os pais e de constituir sua própria família, Jurgensen (1979: 158) vai dizer com razão que é na “arte poética [*Dichtkunst*] que ele encontra sua identidade e a aparente proteção resultante dela.”

O “homem real e verdadeiro é o resultado de sua inter-ação com os outros”, diz Kojève. (2002: 20) Por meio dessa “inter-ação”, o sujeito mantém contato com o(s) outro(s) e age diante dele(s); conjuntamente, contato e ação oferecem a possibilidade de obter aprovação-confirmação daquilo que ele identifica positivamente como sendo si mesmo. Através da arte, ele pôde desenvolver, vivenciar e definir livremente a singularidade que definia a sua existência, mas, acima de tudo, ela lhe permitiu fazer que essa subjetividade singular interagisse com o mundo. Sendo a sua literatura ele próprio – sua melhor representante –, quando inserida na sociedade, a sua arte tem a prerrogativa de angariar o êxito da sua subjetividade, momento em que inclusive suas escolhas, suas condutas e seus atos deixam de ser julgados-questionados e passam a ser finalmente apreciados e confirmados.

Enquanto Kurz (1980: VI) caracteriza a literatura de Kafka como reflexo da sua “recusa do mundo” [*Literatur der Weltablehnung*], Schärf (2000: 48) credita à escrita a infelicidade do “eu” kafkiano, considerando-a um “ato de exclusão e degradação social”. Em relação ao vínculo entre escrita-infelicidade, é antes provável que Blanchot (1958: 209) tenha razão ao afirmar que a arte não teria trazido a ele nenhum infortúnio, mas teria apenas iluminado o infortúnio já existente, dando a ele aquilo que ele próprio descreve como a “consciência da

²⁶⁵ Ele ressentia-se, em especial, da pouca reverência do público em relação à literatura em meio a outras manifestações artísticas. (Cf. D 179; 13.dez.1911)

²⁶⁶ Em seu último romance, essa correlação entre identidade e profissão é bastante explícita quando K. tem a sua identidade questionada, ficando ela dependente da confirmação das autoridades do castelo de que pode atuar como agrimensor.

²⁶⁷ Schramm (2002: 29 e 2013: 256) identifica na arte a instância responsável por possibilitar o reconhecimento de uma “individualidade de desvio” [*Abweichungsindividualität*]: “O indivíduo pode determinar sua própria individualidade adotando expectativas externas de fora ao construir a identidade individual ou rejeitando essas expectativas externas observadas no ambiente social e definindo-se principalmente através do desvio.”

infelicidade” [*Bewußtsein des Unglücks*]. (D 554; 25.jan.1922) Quanto à exclusão e recusa, essas são, de fato, tematizadas tanto pelo autor quanto pelo diarista; em termos práticos, porém, a literatura e a escrita objetivam exatamente o contrário: a sua acolhida pelo mundo. A “caneta na sua mão” [*Federhalter in Deiner Hand*] é o que o une ao mundo (D 542; 30.out.1921) e, assim como para Flaubert, (2005: 184; à Sandeau, 7.ago.1859) para quem um livro sempre foi “uma maneira especial de viver” e de se “inserir em um certo ambiente”, Kafka encontra na escrita a forma legítima e segura para imiscuir-se, ainda que timidamente, na sociedade, no mundo real.²⁶⁸ Ao iluminar a sua infelicidade e a sua vida, a arte deu a estas uma nova dimensão, transformou-as em arte, fazendo assim circular a sua singular existência, para o que elegeu como estratégia fundamental a escrita, entendida por ele o único instrumento eficiente para compreender, atestar, comunicar e (re-)integrar a si mesmo em um mundo do qual há muito se sentia exilado. Essa eleição não se deu, porém, espontaneamente.

Contumaz leitor da revista *Die neue Rundschau*, é provável que lá tenha se deparado com um longo ensaio de autoria de Ellen Key, publicado em jun.1905 e intitulado *Die Entfaltung der Seele durch Lebenskunst* [*O desenvolvimento da alma através da arte de viver*], onde teria lido sobre “o dever de escolher seu lugar” [*Der Pflicht, seinen Platz zu wählen*]. (Cf. Stach 2015: 351) É também provável que essa leitura tenha despertado ainda mais o seu interesse por textos biográficos e colaborado na formatação que deveria dar a sua própria existência. Antes de adentrarmos na discussão das referências fundamentais na constituição da sua própria identidade, transcrevemos uma reflexão de Blanchot, (1981: 25 ss.) na qual ele replica àqueles que veem a literatura – diferentemente de outras atividades supostamente mais práticas – não como “intervenção concreta”, mas como mera “manifestação passiva na superfície do mundo”:

Se vemos no trabalho o poder da história, aquele que transforma o homem ao transformar o mundo, devemos então reconhecer na atividade do escritor a forma de trabalho por excelência. O que faz o homem que trabalha? Ele produz um objeto. Esse objeto é a realização de um projeto até então irreal; é a afirmação de uma realidade diferente dos elementos que a constituem e o futuro de novos objetos, na medida em que se tornará o instrumento capaz de fabricar outros objetos. Por exemplo, eu tenho o propósito de me aquecer. Enquanto este projeto é apenas um desejo, posso virá-lo de cabeça para baixo; não me aquece. Mas é então que eu fabrico um fogão: o fogão transforma em realidade o ideal vazio que era o meu desejo; ele afirma no mundo a presença de alguma coisa que não estava lá, e ele a afirma negando o que anteriormente existia; antes, eu tinha diante de mim pedras, ferro fundido; agora, não há mais

²⁶⁸ Quando revela à Felice que seus pensamentos se tem ocupado especialmente com ela, ele relativiza: “Mas mesmo isso está relacionado com a minha escrita, apenas a oscilação da escrita me determina e é certo que eu jamais teria tido a coragem de me dirigir à senhorita em uma época de escrita opaca.” | “*Aber selbst dieses steht mit meinem Schreiben im Zusammenhang, nur der Wellengang des Schreibens bestimmt mich und gewiß hatte ich in einer Zeit matten Schreibens niemals den Mut gehabt, mich an Sie zu wenden.*” (BrF 33; 1º.nov.1912)

pedras nem ferro fundido, mas sim o resultado desses elementos transformados, ou seja, negados e destruídos através do trabalho. Com esse objeto, eis que o mundo mudou. [...] Esses objetos que produzi mudando o estado das coisas, por sua vez, vão me mudar. A ideia do calor não é nada, mas o calor real vai fazer da minha existência uma outra existência, e tudo o que, a partir de agora, poderei fazer de novo graças a esse calor fará de mim uma outra pessoa.

É desse modo que entendemos que a literatura em si integra a “iniciativa” de Kafka tal como definida por Ricoeur: (1991: 133) “uma *intervenção* do agente da ação no curso do mundo, intervenção que *causa* efetivamente mudanças no mundo”. Ao escrever, ele produz um texto, um objeto, cumprindo a premissa utilitária do indivíduo moderno, mas, concomitantemente, transforma a si mesmo em escritura e, com isso, muda radicalmente a sua existência. Por tudo isso, a opção pela arte, pela escrita e pela literatura foi enviesada por uma “decisão intencional”, (Ricoeur 2006: 98) visando dar andamento no seu projeto de obter o reconhecimento de si como único e singular. Essa decisão, por sua vez, contou com o auxílio de outros tanto na sua concepção quanto no seu cumprimento.

3.2.3.3. As leituras modelares

Como já sugerimos antes, ao questionamento “quem sou eu”, o sujeito tem a prerrogativa de direcionar a resposta, enviesando-a por um desejo; dessa resposta participam várias outras pessoas, sendo essa uma tarefa conjunta e não-solitária – o que é especialmente pertinente no modelo autoprodutivo da individualidade. Isso ocorre, pois todo desejo é relacional, ou seja, toda pessoa deseja por imitação. É observando como os outros desejam que o sujeito formula o seu próprio desejo e elabora estratégia hábil para aproximar-se dele.²⁶⁹ A eleição de determinada identidade é, assim, precedida usualmente por referências, e isso se dá porque a constituição identitária é contextualizada pelo outro, que atua como parâmetro nas concepções de identidades disponíveis ao sujeito. É o que Larrosa (1996: 472) quer dizer quando defende que a “construção do significado da história de nossas vidas e de nós mesmos nessa história é [...] uma atividade construtiva, imaginativa e composicional”, da qual a leitura da história de outros faz parte desse processo construtivo. Lembremos ainda que imitar é instinto inato: “O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções)”. (Aristóteles 1994:

²⁶⁹ A respeito da lógica dos desejos, Cf. Kojève 2002: 12 ss. e Safatle 2017.

106 ss.) É imitando que o sujeito se mune de ferramentas para compreender o seu mundo e o do outro e, nesse sentido, a imitação consiste em método pedagógico.

Nos diários, Kafka fala com certa frequência de uma “forte capacidade para se metamorfosear” [*starke Verwandlungsfähigkeit*]. Esse seu “instinto de imitação” [*Nachahmungstrieb*] recai – raras vezes – sobre sua atividade como escritor e – muito mais frequentemente – sobre a sua própria existência.²⁷⁰ (D 33; 30.set.1911 e D 201; 30.dez.1911) Para imitar, no entanto, é preciso tecer critérios para eleger modelos “dignos de imitação” [*nachahmenswert*], (D 497; 27.ago.1916) afinal, o que define o mau artista “não é imitar mal, mas sim [...] imitar modelos errados.” (D 202; 30.dez.1911) | “*Das Wesen des schlechten Schauspielers besteht nicht darin, daß er schwach nachahmt, eher schon darin daß er [...] falsche Muster nachahmt.*” (T3: 330) Ao acessar os livros que passaram pelas suas estantes, depreendidos das menções em cartas, diários e da catalogação feita por Jürgen Born, (1990) constata-se uma extensa seção dedicada a obras que sugerem a leitura habitual do gênero autobiográfico. O interesse por indivíduos que tematizaram acerca de si mesmos é antigo. Em 1904, ele já escrevia a Pollak sobre o seu interesse pelas notas autobiográficas de Marco Aurélio, considerados por alguns – a despeito do que já falamos no 1º capítulo – um dos patronos da escrita autobiográfica. (Cf. Br2: 25 ss.)

Leitor de diários íntimos, relatos de viagem e expedição, cartas, biografias, autobiografias e memórias, em especial de escritores – mas não exclusivamente –, ele dedica parte significativa de suas leituras a conformar sua própria identidade.²⁷¹ É nesse contexto que Grillparzer, Dostoiévski, Kleist e Flaubert são vistos por ele como seus “parentes de sangue” [*Blutsverwandten*], (BrF 494; 2.set.1913) com o que “cria para si mesmo uma tradição, uma linha de descendência”;²⁷² (Stach 2017a: 373) Flaubert e Kierkegaard são tidos por “exemplos”

²⁷⁰ *Der Heizer* é para ele, por exemplo, uma “óbvia imitação de Dickens” [*glatte Dickensnachahmung*], em uma provável comparação entre os personagens David Copperfield e Karl Rossmann – além da sua admissão de que, de fato, pretendia escrever “um romance dickensiano”. (Cf. D 521; 8.out.1917)

²⁷¹ Em meio a suas leituras, constam: os diários íntimos do filósofo e poeta Henri-Frédéric Amiel, Sören Kierkegaard e dos escritores Leo Tolstói e Friedrich Hebbel; os diários e as cartas dos poetas George Gordon Byron, Hebbel e Goethe; as cartas dos escritores Richard Dehmel, Dostoiévski, Flaubert, Theodor Fontane, Heinrich von Kleist e Nikolai Vasilievich Gogol e do pintor Vincent van Gogh; as biografias de Hebbel, dos escritores Christian Dietrich Grabbe, Goethe e Dostoiévski, dos filósofos Schopenhauer e Kierkegaard e do pintor Karl Stauffer-Bern; as autobiografias dos pintores Anselm Feuerbach e Albrecht Adam, dos escritores George Bernard Shaw, Fontane e Eduard Mörike e do filósofo Salomon Maimon; além das memórias do escritor Karl Immermann, da escritora Lulu Thürheim e do pintor Wilhelm von Kügelgen. Dentre suas leituras (auto)biográficas estavam, portanto, além de escritores, pintores, filósofos, políticos etc. Stach (2017a: XII) vai dizer que todos – escritores ou não – tinham em comum uma atuação social que era capaz de retirá-los do anonimato. Vivendo aparentemente em mundos inconciliáveis, teriam compartilhado o fato de todos empregarem “estratégias e truques comparáveis para defender e expandir o domínio conquistado com dificuldade de sua existência”. Por meio dessas leituras tão variadas, ele não apenas visava “obter ideias sobre a arte de viver”, assim como tentava, por meio delas, descobrir como “criar para si um espaço no mundo”.

²⁷² Desses seus “parentes de sangue”, todos mantiveram-se solteiros, com exceção de Dostoiévski.

dignos de serem imitados (D 497; 27.ago.1916) e Strindberg e Bernard Shaw lhe confortam com a possibilidade de conquistar para si uma vida de escritor. (Cf. D 123; 26.out.1911; e D 268; 21.ago.1912)

É sintomática a admiração, desde sua adolescência, por artistas como Flaubert e Goethe, que colocaram sua arte acima de qualquer outra coisa, e é provavelmente por isso que ambos são os seus modelos-condutores mais expressivos. Goethe não é apenas o autor da peça objeto de seu trabalho de conclusão do ginásio como será uma importante influência nos primeiros anos em que manteve seus próprios diários e de quem leu praticamente tudo que dizia respeito a sua pessoa-real: diários, notas de viagem, memórias, biografias, autobiografia.²⁷³ Nele Kafka admirava o manuseio que fez da língua alemã, (Cf. D 80; 16.nov.1910) a vontade ilimitada de criar (D 231; 8.fev.1912) e é provável que tenha até mesmo sido influenciado pela sua teoria das cores. (Cf. D 329; 25.jun.1914) Tal como Kafka, Goethe iniciou a prática diarística aos 26 anos, relia seus diários e fazia neles correções, foi leitor de biografias e memórias e, paralelamente às notas íntimas, manteve diários de viagem, onde teria dado início, segundo Jurgensen, (1979: 44) a sua empreitada de transformar o seu mundo em literatura por meio de uma estetização e estilização do “eu”.²⁷⁴ Apesar dessas afinidades, há quem defenda que a relação mantida entre Kafka e Goethe era de cunho “masoquista”, pois enviesada por uma hierarquia desnivelada, que serviria para mostrar a ele sua “própria incapacidade”. (Schärf 2000: 46)²⁷⁵ De fato, a relação com o poeta é concomitantemente de admiração e intimidação, mas, ainda que em termos exclusivamente literários essa comparação possa não ter trazido grandes vantagens a ele, em termos de prática, a leitura de seus diários lhe trouxe grandes benefícios.²⁷⁶ Pouco tempo depois de manter o 1º caderno *in-quarto*, leu os diários de Goethe

²⁷³ Em 1900, o trabalho final de conclusão do ginásio tinha como título: “Como interpretamos o desfecho de *Tasso* de Goethe?” (Cf. Stach 2017c: 44) O interesse pela vida de Goethe levou Kafka inclusive a ler uma obra teórica importante sobre o tema autobiográfico: *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, de Wilhelm Dilthey. (Cf. D 382; 6.jan.1914)

²⁷⁴ Goethe chama de diários os cadernos que manteve entre 1775-1832. Para ter acesso a um estudo detalhado sobre eles, consultar o capítulo *Johann Wolfgang Goethe: Tagebücher* de Jurgensen. (1979: 42-71)

²⁷⁵ A opinião de Jurgensen (1979: 164) assemelha-se à de Schärf, ao avaliar a influência de Goethe sobre o diarista como destrutiva, o que poderia ser depreendido do plano de Kafka escrever um ensaio intitulado “A aterradora personalidade de Goethe” [*Goethes entsetzliches Wesen*]. (Cf. D 226; 31.jan.1912)

²⁷⁶ “Este fervor contínuo com o que leio acerca de Goethe [...] e que me impede de escrever uma palavra.” (D 227; 4.fev.1912) | “*Der mich ganz durchgehende Eifer mit dem ich über Goethe lese [...] und der mich von jedem Schreiben abhält.*” (T1: 368 ss.) Ou: “É provável que Goethe iniba a evolução da língua alemã com a força das suas obras”. (D 195; 25.dez.1911) | “*Goethe hält durch die Macht seiner Werke die Entwicklung der deutschen Sprache wahrscheinlich zurück.*” (T3: 318) Ou ainda: “Creio que, ao longo desta semana, fiquei inteiramente sob a influência de Goethe, exauri a força dessa influência e, por essa razão, deixei de ter préstimo” (D 221; 7.jan.1912). | “*Ich glaube diese Woche ganz und gar von Goethe beeinflusst gewesen zu sein, die Kraft dieses Einflusses eben erschöpft zu haben und daher nutzlos geworden zu sein.*” (T3: 358)

e passou a dedicar-se intensamente aos seus próprios, o que exigiu o uso de três cadernos no curto prazo de três meses (cadernos 1, 3 e 4) – out. a dez.1911.

Outro autor cuja relevância não deve ser negligenciada é Flaubert. Já em 1907, Kafka sugeria a Brod que começassem a ler a sua obra e dessas leituras passou a admirar especialmente sua prosa, fazendo dela paradigma²⁷⁷ e sentindo-se dele um “filho espiritual” [*geistiges Kind*]. (BrF 69; 15.nov.1912) Enquanto trabalhava na 1ª versão de *Der Verschollene*, leu suas cartas e buscou afinidades ao transcrever no seu próprio diário um trecho de uma carta redigida por Flaubert: “O meu romance é o rochedo a que me agarro e não sei nada do que se passa no mundo. – Semelhante ao que registrei em 9 V sobre mim mesmo” (D 263; 6.jun.1912) | “*Mein Roman ist der Felsen, an dem ich hänge und ich weiß nichts von dem was in der Welt vorgeht. – Ähnlich wie ich es für mich am 9 V eingetragen habe*”. (T3: 425) Muitos são os pontos de convergência entre ambos: a ideia de literatura como força vital e o ascetismo derivado dessa ideia; as relações epistolares com mulheres; a utilização da arte como “fuga” do mundo; a crença em dispor de ideias peculiares na cabeça;²⁷⁸ a admiração por Goethe; a formação acadêmica e o desprezo pela advocacia.²⁷⁹ Por todas essas afinidades compartilhadas também o escritor francês foi um dos modelos eleitos por ele. Existem, claro, divergências significativas: Flaubert era, por exemplo, mais engajado nos circuitos literários da sua época, mantendo relacionamento com grandes nomes da literatura francesa, enquanto a atuação de Kafka era muito mais tímida, a despeito dos contatos que teve com autores hoje consagrados como Musil, Rainer Maria Rilke, além do círculo de Praga. Outra diferença substancial reside no método escriturário: enquanto para Flaubert o retrabalho importa, essa não é uma prática de Kafka, e o conselho daquele para que se medite antes de escrever não parece ter qualquer efeito sobre ele, que opta por uma escrita quase irrefletida e ininterrupta.²⁸⁰

²⁷⁷ Referindo-se a *Blumfeld, ein älterer Junggeselle*, anota: “Escrevo Bouvard e Pécuchet demasiado cedo.” (D 448; 9.fev.1915) | “*Ich schreibe Bouvard und Pécuchet sehr frühzeitig*” (T3: 726)

²⁷⁸ “Mundo esquisito [*drôle*] esse de minha cabeça!”, anota o francês (2005: 17; a E. Chevalier, 30.nov.1838) aos 18 anos. Kafka registra semelhante ideia em 21.jun.1913: “O monstruoso mundo que tenho na minha cabeça.” (D 344) | “*Die ungeheure Welt, die ich im Kopf habe*”. (T3: 562)

²⁷⁹ “Não creia no entanto que eu esteja muito hesitante sobre a escolha de minha carreira. Estou decidido a não ter mesmo nenhuma [...]. De qualquer modo, irei cursar o meu Direito, tornar-me-ei advogado, concluirei até mesmo o doutorado, para poder vagabundear mais um ano. É bem provável que não exerça nunca a advocacia”. (Flaubert 2005: 17 ss.; a E. Chevalier, 24.fev.1839) Ou: “Estou cursando o meu Direito; [...] Mas o que me frequenta a cada minuto, o que me tira a pena das mãos quando estou tomando notas, o que me faz deixar o livro quando leio, é meu velho amor, é a mesma ideia fixa: escrever!” (*ibid.* 19; a Gougau-Dugazon, 22.fev.1842)

²⁸⁰ “Eu estou prestes a copiar, corrigir e rasurar toda a primeira parte de Bovary [...] Uma boa frase de prosa deve ser como um bom verso, imutável, tão rimado quanto sonoro. [...] há uma coisa da qual estou certo, é que ninguém antes teve em mente um tipo de prosa mais perfeito do que eu [...]. Medite portanto antes de escrever e ligue-se à palavra. Todo o talento de escrever não consiste senão na escolha das palavras. É a precisão que faz a força.” (Flaubert 2005: 71 ss.; à Colet, 22.jul.1852).

Há também outros que participaram dessa dinâmica constitutiva. Em 1904, ou seja, muito antes mesmo de tornar-se diarista, Kafka interessou-se pelos diários do poeta e dramaturgo alemão Friedrich Hebbel,²⁸¹ onde muito provavelmente leu:²⁸² “A arte é o único meio que me dá acesso ao mundo, à vida e à natureza”. (Hebbel 1966: 98 ss.; 31.dez.1836) O poeta alemão, cujo pseudônimo – Dr. J. F. Franz – lembra o nome do nosso diarista, começou o seu extenso diário aos 22 anos de idade, (1835) que foi mantido até o ano de sua morte com algumas interrupções e que ficou conhecido como *Reflexionen über Welt, Leben und Bücher, hauptsächlich aber über mich selbst* [*Reflexões sobre o mundo, a vida e os livros, principalmente sobre mim mesmo*]. Além da coincidência onomástica, eles compartilham o caráter poético e reflexivo dos registros, assim como a forma que dão ao gênero: ao lado de elementos biográficos, Hebbel também registra esboços literários, sonhos, aforismos, trechos de cartas. O intenso grau reflexivo e digressivo somado à poesia impressa nessas notas faz com que a correspondência ao gênero também seja questionada, sendo seu diário classificado como “livro-ateliê” [*Werkstattbuch*], “diário de sonho” [*Traumtagebuch*] ou “reservatório de histórias esquisitas” [*Reservoir von komischen Geschichten*]. (Cf. Maar 2013) Não por acaso Hebbel é uma importante referência eleita por Kafka, com quem deve ter aprendido o valor de se cultivar a literarização da própria vida como meio de se aproximar e de compreender o mundo. Bastante semelhantes em suas práticas, há, porém, uma diferença substancial: desde a sua origem, Hebbel concebeu o seu diário para publicação. (Cf. Jurgensen 1979: 16)

É também comum que Kafka seja aproximado de Sören Kierkegaard, diarista por mais de duas décadas (1833-1855) e autor da famosa frase: “minha própria existência é poesia”. (Kierkegaard 1949: 22; 1837) Em ago.1913, Kafka lia esses diários e é dessa época sua também célebre declaração de nada ser além de literatura. Com o filósofo, compartilhava não apenas a crença de que apenas a existência poética lhe era cabível como também os conflitos quanto ao matrimônio; noivo por 27 anos de Regina Olsen, Kierkegaard nunca se decidiu pelo casamento, afinidades que permitiram a Kafka encontrar nele companhia: “Como já pressentia, o seu caso é muito semelhante ao meu. [...] estamos pelo menos no mesmo lado do mundo. Como um amigo de quem obtenho confirmação.” (D 355; 21.ago.1913) | “*Wie ich es ahnte, ist sein Fall [...] dem meinen sehr ähnlich zumindest liegt er auf der gleichen Seite der Welt. Er bestätigt mich wie ein Freund.*” (T3: 578) Por fim, podemos também citar Grillparzer, com quem

²⁸¹ Não obstante a sua importância para a literatura de língua alemã, Hebbel é quase desconhecido no Brasil. Autor da tragédia *Die Nibelungen*, ficou conhecido especialmente por sua atuação na dramaturgia, mas era também poeta lírico e sua obra reflete a natureza reflexiva e filosófica do autor.

²⁸² Os volumes desses diários de posse de Kafka foram preservados e contêm marcações feitas a lápis. (Cf. Stach 2015: 548) Sobre o interesse nesses diários, cf. Br2: 27; à Oskar Pollak; 27.jan.1904.

partilhava de sua inclinação celibatária e de quem também leu a biografia e os diários.²⁸³ (Cf. BrF 498; 10.set.1913) Comparativamente, Grillparzer também atribui a suas notas íntimas a função essencial de autoconhecimento e oscilava entre o cumprimento das suas atividades burguesas e o seu “chamado artístico”.

À exceção de Goethe e Flaubert, os modelos eleitos despertam no diarista interesse menos pela literatura do que pelo modo que operam e atuam no mundo, com os quais compartilha valores, posturas e propósitos. Ao elencá-los, o que Kafka fazia era não apenas arquitetar “estratégias de afirmação” (Stach 2017a: 484) mas também buscar referências na conformação da sua própria existência. Junto deles buscava exemplos de uma vida reta, ascética, dependente da escrita, ou seja, um modo de vida que foi capaz de conceder a eles o direito de terem suas singulares existências reconhecidas.²⁸⁴ Em seu conjunto, as leituras modelares funcionavam como estímulo externo junto à tarefa que ele atribuiu a si, o que pode ser observado especialmente nos primeiros anos em que manteve seus cadernos *in-quarto* e será só mais tarde que ele próprio procura afastar-se dessa estratégia e adverte a si mesmo, em tom exortativo: “Deixa também o erro tonto de te comparares, por exemplo, com Flaubert, Kierkegaard, Grillparzer. Não passa de uma criancice.” (D 496; 27.ago.1916) | “*Laß auch den unsinnigen Irrtum, daß Du Vergleiche anstellst, etwa mit Flaubert, Kierkegaard, Grillparzer. Das ist durchaus Knabenart.*” (T3: 803) Fato é que os modelos-eleitos foram relativamente bem-sucedidos em seus propósitos e tinham a vantagem de distanciarem-se naturalmente do diarista pelas suas mortes. De autores bem-sucedidos vivos, em especial daqueles que faziam parte do seu círculo social e literário, sentia confessada inveja, (Cf., p. ex., D 137; 3.nov.1911 e D 184; 18.dez.1911) não deixando contudo de ser curioso que já em meados de 1912 ele tenha imitado a assinatura de um escritor contemporâneo seu que gozava de certa notoriedade, Thomas Mann, o que foi rasurado na sequência.²⁸⁵

²⁸³ Grillparzer também teve uma noiva por um longuíssimo tempo e com quem não se casou, Katharina Fröhlich.

²⁸⁴ Cerca de 6 meses após conhecer Felice, Kafka pergunta a ela se conhecia a relação epistolar entre os poetas Elizabeth Barrett e Robert Browning. (Cf. BrF 358; 19.mar.1913) Esses dois teriam se conhecido e se apaixonado por cartas e tinham o desejo de casarem-se em segredo e embarcar para a Itália, longe de suas famílias. (Cf. Stach 2017a: 478) Mais uma vez, ele parece buscar no círculo literário o modelo para formatar uma relação idealizada.

²⁸⁵ Possivelmente Kafka viu a assinatura do escritor no livro quando de sua visita à Casa Goethe em Weimar. (Cf. T2: 259)

De todo modo, as leituras feitas ao longo da vida, particularmente durante a juventude, e a sua “vontade de [se] deixar guiar por exemplos” (D 367; 21.nov.1913) compõem o que Ricoeur (1991: 147) chama de “identificações adquiridas”: “Para uma grande parte, com efeito, a identidade de uma pessoa, de uma comunidade, é feita dessas identificações-*com* valores, normas, ideais, modelos, heróis, nos quais a pessoa, a comunidade se reconhecem”. Goethe, Flaubert, Hebbel, Kierkegaard e Grillparzer cumprem assim um papel essencial no seu processo de compreensão e constituição da própria identidade.

3.2.4. Singularidades imanentes e provocadas e seus fundamentos

A frustração em obter o reconhecimento da sua singularidade no amor, fosse ele no ambiente doméstico ou junto às mulheres, prejudicou a primeira etapa emocional-afetiva do reconhecimento e impeliu Kafka a buscar alternativas. Visando então ao reconhecimento *social* da sua existência, a saída do contexto limitante da família e das relações fraternais tem duas consequências: multiplica os agentes de interação e aumenta as suas chances de obter êxito na reivindicação. Para promover esse movimento de emancipação, porém, é preciso que ele encontre antes circunstâncias adequadas que permitam que sua singularidade se manifeste e que encontre dela alguma prova. Supondo que ele tenha razão quanto a sua singularidade residir na sua constituição literária e sendo esta instrumentalizada pela sua atividade de escritor, (Cf. BrF 479; 14.ago.1913) fato é que “os dotes, em si, não são nada. Enquanto não estiver sentado diante de sua mesa, não tenha escrito uma obra, o escritor não é escritor e não sabe se tem capacidade para fazê-lo”. (Blanchot 1981: 14) Lesionado na sua pretensão subjetiva no âmbito amoroso, Kafka teve afetada a confiança em si e, antes de expandir sua reivindicação para além desse ambiente, faz-se necessário que prove a si mesmo que sua singularidade é real, ou seja, que não é fruto de uma ilusão:

O “primeiro” homem que encontra pela primeira vez um outro homem já se atribui uma realidade e um valor autônomos, absolutos: é possível dizer que ele se considera homem, que tem a certeza subjetiva de sê-lo. Mas sua certeza ainda não é um saber. O valor que ele se atribui pode ser ilusório; a ideia que ele faz de si pode ser falsa ou louca. Para que essa ideia seja uma verdade, é preciso que ela revele uma realidade objetiva, isto é, uma entidade que vale e existe não apenas para si, mas também para realidades outras (que não sejam ela). No caso em questão, o homem, para ser homem de forma verdadeira e verídica, e saber que o é, deve impor a ideia que tem de si a outros: deve fazer-se reconhecer pelos outros (no caso-limite ideal: por todos os outros). Ou ainda: deve transformar o mundo (natural e humano) onde não é reconhecido em um mundo onde esse reconhecimento se efetue. Essa transformação do mundo hostil a um projeto humano em um mundo que esteja de acordo com esse projeto chama-se ação, atividade. (Kojève 2002: 17)

A autoconfirmação da singularidade depende, portanto, da objetivação concreta dessa realidade subjetiva de forma a torná-la acessível ao outro, e a operacionalização disso, por sua vez, exige do reivindicante que ele atue, que aja. É preciso escrever uma obra acabada, com a organização definitiva que lhe é fundamental e indispensável, pois, como assevera Blanchot, (1981: 14) é na obra que os talentos do escritor se reverberam, tendo ele, portanto, necessidade dela para ter “consciência deles e dele mesmo”. A fim de encontrar essa prova, é necessário então que adote estratégias para além daquelas que já exploramos: produção discursiva do seu destino literário; transformação da não-escrita em escrita,²⁸⁶ rotinas escriturárias etc.

“Nunca mais abandonarei este *diário*. É aqui que tenho que me agarrar, pois *só aqui eu posso*.” (D 82; 16.dez.1910; destaque nosso) | “*Ich werde das Tagebuch nicht mehr verlassen. Hier muß ich mich festhalten, denn nur hier kann ich es*”. (T1: 131) É só meses após iniciar as notas pessoais que Kafka, com o diário filosófico-poético de Hebbel em uma das mãos e os de Goethe na outra, chama-as pela primeira vez de “diário”.²⁸⁷ Neste registro, tem-se: uma proposição futura [*werde... verlassen*], um verbo-mandatório [*müssen*] e a motivação da assertiva. O verbo-mandatório impõe a obrigação de manter-se fiel as suas notas e, concomitantemente, formaliza uma promessa. Na sentença seguinte, apresenta a justificativa para a obrigação-promessa: o diário é, segundo ele, o único lugar apto a torná-lo capaz.²⁸⁸ Safatle (2017) vai dizer que a segurança e o amparo estão dentre os aspectos fundamentais mobilizadores do desejo; munido desses sentimentos, o sujeito saberia quem é e não mais permitiria ser alienado do que lhe é fundamental. Por meio desses afetos, portanto, a pessoa reconhece a si mesma assim como um lugar de familiaridade, apoio e suporte, por meio dos quais ele finalmente sente-se livre para ir ao encontro do seu desejo de ser reconhecido. Na declaração de 16.dez.1910, Kafka atribui ao diário essa função, vendo nele – e apenas nele – uma maneira de se aproximar desse seu próprio desejo, e essa é a razão por que não pode abandoná-lo até que isso ocorra, do que decorre a formalização de seu compromisso *voluntário*.

Sofrida a lesão doméstica e desde a manutenção dos diários, foram necessários 6 cadernos até que pudesse finalmente testemunhar o momento em que ele tomasse consciência

²⁸⁶ Referimo-nos aqui ao aspecto abordado na seção 2.2.3 do 2º capítulo e as implicações dos atos performativos propostas por Austin.

²⁸⁷ O diarista cita uma passagem dos diários de Hebbel em 16.dez.1910 (D 83) e, três dias depois, registra a leitura dos diários de Goethe. (D 85; 19.dez.1910)

²⁸⁸ Essa lógica lembra a fenomenologia do homem capaz de Ricoeur. (2006: 108) Observado do ponto de vista de suas capacidades, o homem reconhece a si mesmo ao relacionar-se com o “reconhecimento-identificação” e o “reconhecimento-*Anerkennung*”; ele esclarece: “Ao coincidir na certeza e na segurança do ‘eu posso’, os dois campos semânticos da atestação e do reconhecimento de si trazem seus harmônicos respectivos, dando assim riqueza e espessura ao que proponho chamar de reconhecimento-atestação. É a esse misto que está ligada a certeza das asserções introduzidas pelo verbo modal: ‘eu posso’.”

da plenitude das suas capacidades. É ele a dizer que, para lutar a luta que todos lutam – pela sobrevivência –, cada um teria apenas um “estoque de armas” [*Waffenvorrat*]. (H 70) Esse arsenal, no seu caso, seria composto pela doença, pela incapacidade corpórea, pelo trabalho, pela sua avareza.²⁸⁹ (Cf. BrF 859; 30.set.1917) De todos os itens elencados, aquele ao qual ele recorre com maior frequência na sua luta pessoal é o “trabalho” [*Arbeit*], referindo-se aqui a sua atividade literária, em que cada página escrita é a recompensa pelo que ele chama de “luta de punhos” [*Faustkampf*],²⁹⁰ (Cf. D 334; 7.ago.1914) pois é “através da minha escrita que eu me mantenho vivo” | “*durch mein Schreiben halte ich mich ja am Leben*”. (BrF 223; 2./3.jan.1913) Todos os demais – debilidade física, personalidade etc. – servem antes para criar narrativas de si mesmo, para fazer dele literatura.

Tendo em conta especialmente o fragmento de 1916 e o episódio do tio, observa-se que os dois modelos da individualidade romântica foram úteis ao nosso diarista na compreensão da sua própria individualidade. Ao insistir na busca por sua verdade subjetiva e no desenvolvimento da sua natureza, ele promoveu a sua realização pela autodescoberta; neste caso, a escrita, por ser o principal instrumento para o autoconhecimento [*Selbsterkenntnis*], permitiu a ele identificar, desenvolver e manifestar a sua singularidade, a sua verdade subjetiva.²⁹¹ (Cf. D 90; 12.jan.1911 e BrF 313; 18./19.fev.1913) Paralelamente, a escrita serviu também para dar forma a essa singularidade, pois enviesada pelo seu projeto individual literário, por meio do qual fez de si literatura, ou seja, produziu a si mesmo.

“É bom quando se pode encobrir a si mesmo com palavras, mas ainda melhor é se puder adornar e florear a si com palavras *até se tornar a pessoa que se deseja em seu coração*.” | “*Gut ist es, wenn man sich vor sich selbst mit Worten zuschütten kann, aber noch besser ist es, wenn man sich mit Worten ausschmücken und behängen kann, bis man ein Mensch wird, wie man es im Herzen wünscht*.” (Br2: 26; a Oskar Pollak, 10.jan.1904; destaque nosso) Nesta declaração, mesclam-se manipulação pela palavra e desejo, ideia que se coaduna inteiramente com o modelo da autoprodução da individualidade, e é especialmente nisso que identificamos

²⁸⁹ Não por acaso, ele vai ver no seu diagnóstico uma nova frente de batalha [*Kampf*], na qual vê sua “bancarrota geral” [*allgemeine Bankrott*]. (Cf. BrF 858 ss.; 30.set.1917)

²⁹⁰ Pasley (1995: 91) entende que a arma de Kafka é a própria caneta [*Feder*].

²⁹¹ Ainda que os modelos da individualidade romântica tenham sido apresentados apenas neste capítulo, o papel da escrita junto ao modelo da autodescoberta já foi bastante explorado na seção 2 do 2º capítulo, todo ele dedicado à função que ela cumpriu no projeto epistemológico do diarista; por esse motivo, dedicamos a presente sessão ao modelo da autoprodução.

uma espécie de gesto performático impressos nos 12 diários. É por meio deles que ele não só conhece a si mesmo como também identifica potencialidades, cria desejos e traça estratégias: “Conhecer a ti mesmo [...] significa: Faça de você senhor das suas ações. [...] Destrua a si mesmo! [...] para fazer de você quem você é” | “*Erkenne Dich selbst bedeutet [...] bedeutet: Mache Dich zum Herrn Deiner Handlungen. [...] Zerstöre Dich! [...] um Dich zu dem zu machen, der Du bist*”. (H 80) São registradas neste imperativo distintas operações: identificar, fazer ruir e (re-)edificar a identidade. Para melhor compreender essa dinâmica, lembremos as contribuições de Ricoeur (1991: 143 ss.) a respeito da identidade narrativa: ao falarmos de nós mesmos, o que permite a perpetuação do sujeito no tempo é o “caráter”, entendido como o “conjunto das marcas distintivas que permitem reidentificar um indivíduo com o mesmo”. Em direção semelhante, Araujo (2009: 250 ss.) lembra que o “eu constitui-se a partir de atributos que toma pela via de uma identificação imaginária com a imagem do que aspiraria a ser: o *eu ideal*”, que vai funcionar como “orientação das formas de apresentação e das expectativas de reconhecimento”. A textualização de si também atua, portanto, sobre a conformação dessa identidade ideal e, como aponta Ricoeur, (1991: 186 ss.) usualmente é importante atentar para a intrínseca relação entre *praxis* e o que ele chama de “projeto global de uma existência”.

No contexto da pós-modernidade, Christine Delory-Momberger, (2009: 109) por sua vez, investiga o papel da performance junto aos textos autobiográficos e discorre sobre o que ela chama de “escrita-ação”; essa tipologia consiste na narração de si por meio da qual o eu-textualizado experimentaria e construiria figuras de si mesmo, ou seja, a escrita viabilizaria um agir biograficamente sobre si mesmo. Ainda que Delory-Momberger tenha como foco uma época em que as narrativas de si assumem um caráter muito mais multifacetado e vigiado do que a do nosso diarista, a premissa continua válida, pois Kafka dá forma a si e a sua vida por meio da narrativa desse “eu” que direciona a conformação de si mesmo em uma dupla identidade: ser escritor e ser escritura.²⁹²

À “caça de construções”, [*Jagd nach Konstruktionen*] os diários concederam a disciplina e a organização de que o diarista necessitava tanto para identificar quanto para formatar a sua existência única e singular, ou seja, produzir a sua identidade ideal – e

²⁹² Em um trecho de *Von den Gleichnissen* [*Das parábolas*] redigido em out./nov. de 1922, podemos observar bem essa expectativa de fusão entre aquele que escreve e o que é escrito, de conversão escriturária, literária, parabólica, conversão essa que tem como fim a libertação das dificuldades cotidianas: “Por que resistis? Tivésseis seguido as parábolas, então teríeis se tornado a si mesmo parábola e com isso se libertaria dos problemas cotidianos.” / “*Warum wehrt ihr euch? Würdet ihr den Gleichnissen folgen, dann wäret ihr selbst Gleichnisse geworden und damit schon der täglichen Mühe frei.*” (CM 36)

comunicável.²⁹³ (Cf. D 367; 21.nov.1913) Ao atuar como escritor, ele engendra um novo corpo, uma nova identidade que faz dele mesmo o objeto do seu trabalho: a escrita. É isso que ele quer dizer quando afirma não ter inclinações escriturárias, mas que a escrita é ele mesmo: “Não uma tendência para escrever, [...] nenhuma tendência, mas eu mesmo plenamente.” | “*Nicht ein Hang zum Schreiben, [...] kein Hang, sondern durchaus ich selbst.*” (BrF 488; 24.ago.1913) A sua reivindicação vai além de ser escritor; ele quer ser reconhecido como própria literatura. No seu caso, ele reúne as duas identidades concomitantemente, pois ele tanto realiza o ato (escrever) como se torna o próprio ato (escrita): é a transformação de si *pela* e *em* escrita, em que os diários não apenas documentaram a sua existência, mas também lhe deram forma. Daí não surpreender que também sua sociabilidade – incluindo sua relação com a família, com os amigos e as mulheres – fosse enviesada por esse eixo identitário e, assim, mesmo no âmbito privado dos diários, o seu cotidiano e seus problemas existenciais fossem literarizados. Vinculado a tudo isso está o fato de que a sua existência, como ele insistentemente insinua, só pode acontecer por escrito, e é precisamente nisso que consiste o paradoxo do escritor:

Seus talentos, ele põe em execução, ou seja, ele necessita da obra que ele produz para ter consciência deles e de si mesmo. O escritor não se encontra, não se realiza senão por sua obra: antes da sua obra, ele não apenas ignora quem ele é, mas ele não é nada. Ele só existe a partir da obra. (Blanchot 1981: 14)

Escrita a obra, o texto, ele passa a existir, suprimindo-se neles e afirmando-se através deles. (Cf. *ibid.* 56) Quando Kafka afirma “O romance sou eu, minhas histórias sou eu” | “*Der Roman bin ich, meine Geschichten sind ich*”, (BrF 223; 2./3.jan.1913) somos, de fato, tentados a equiparar obra e autor. Fato é que a literatura tem origem pela escrita, a verdadeira responsável pela gênese da sua existência: “É possível que a minha escrita seja nada, mas daí então é também certo que eu não sou absolutamente nada” | “*Es ist möglich, daß mein Schreiben nichts ist, aber dann ist es auch ganz bestimmt und zweifellos, daß ich ganz und gar nichts bin*”, (BrF 46; 5.nov.1912) comunica ele à Felice pouco depois de conhecê-la.²⁹⁴ Empregando um silogismo, ele explicita claramente a equivalência entre escrita e identidade, como se dissesse:

²⁹³ A identidade revelada através da sua escrita é qualificada por Schärff (2000: 48) como sendo uma “identidade artificial” [*künstliche Identität*]. Essa artificialidade parece referir à manipulação a que toda escrita sobre si está submetida, porém, atribuir esse tipo de valor a essa identidade suscitada nas entradas dos diários é contraproducente, tal como já expusemos em capítulo anterior.

²⁹⁴ Em sentido muito semelhante, ele afirma em carta ao pai de Felice, Carl Bauer: “Considere portanto apenas isto a coisa mais importante de todas: todo o meu ser é direcionado à literatura [...] Tudo o que eu sou e não sou é derivado disso.” | “*Bedenken Sie also nur dieses eine Wichtigste: Mein ganzes Wesen ist auf Literatur gerichtet [...] Alles was ich bin und nicht bin, folgert daraus.*” (BrF 490; a Carl Bauer, prov. 28.ago.1913)

“(se) minha escrita é nada; eu sou escrita; logo, eu sou nada”, e a condicionalidade contida na premissa de dúvida “é possível” cumpre antes função retórica.²⁹⁵

Mas o que então Kafka quereria dizer quando afirma não ter nenhum interesse por literatura, mas ser literatura? (Cf. BrF 479; 14.ago.1913) Muito acertadamente, Schärf (2000: 69) adverte que essa declaração não deve ser apreendida metaforicamente, não significando, portanto, uma dedicação absoluta à literatura; sendo “a afirmação de um louco”, ele queria com isso dizer: “Meu corpo é escrita [*Schrift*]”, e “literatura”, nesse caso, deveria ser lido de modo abrangente, pois não estaria se referindo de modo exclusivo a sua obra ficcional, mas também às cartas e aos diários. Na realidade, nesse procedimento de equiparação absoluta, ele toma o objeto por si mesmo, e a coisa resultante do trabalho é feita extensão do seu próprio corpo, em que a obra ficcional, as cartas e os diários tornam-se aptos a fazer esse corpo circular.²⁹⁶ Ser escritor a seu modo tem, portanto, inúmeras vantagens: dá origem e forma à sua existência, que é comunicada e colocada em interação com o mundo.

3.2.4.1. Os diários e a confirmação *interna* da singularidade

Mencionamos há pouco a importância de o sujeito provar a si mesmo o caráter real e não ilusório do que ele entende como sua singularidade. Recuperando os preceitos hegelianos, Honneth (2003: 75) vai com isso concordar, apontando a relevância da obra para que o sujeito tenha confirmada para si mesmo a sua natureza singular e, conseqüentemente, possa atuar no mundo. Objeto concreto oriundo do plano das intenções do sujeito, a obra resulta da atividade por meio da qual ele vivenciaria, pela primeira vez, a sua capacidade de construir e fazer parte da realidade, ou seja, seria esse objeto a provar a ele a sua capacidade de agir. Antes desse objeto-atestador, essa capacidade ficaria impedida de ser notada, pois o sujeito só se referiria a ela cognitivamente, isto é, no plano das ideias não-concretizadas: “ele vem a saber de sua capacidade para a produção prática de objetos no momento em que tem perante os olhos, na

²⁹⁵ Em outras ocasiões já abordamos a equivalência advogada pelo próprio diarista entre vida e escrita e, de seus escritos íntimos, inúmeros são os exemplos disso. Já em 1903, ao enviar um pacote com tudo que já havia escrito sobre si e sobre outros a um amigo, ele faz uma exigência e deixa claro que, a leitura desses escritos é a leitura dele próprio: “O mínimo que eu quero hoje de você é que leia pelo menos metade dos cadernos. [...] Eu quero que todo sábado, a começar pelo próximo, você *me* leia em voz alta por meia hora.” | “*Das halbe Lesen der Hefte ist heute das wenigste, was ich von Dir will. [...] Ich will, daß Du mich dort jeden Samstag, vom nächstnächsten Samstag angefangen, vorlesen läßt, eine halbe Stunde.*” (Br1: 27; a Oskar Pollak, prov. após 6.set.1903; destaque nosso) Quando da publicação de seu primeiro livro, *Betrachtung*, faz essa mesma correlação: “Não tenha medo, querida, eu não me pareço com essa foto, essa foto não tem validade [...] A propósito você já tem um retrato muito verdadeiro de mim; do jeito que eu apareço no livrinho, é assim que eu realmente pareço” | “*Habe keine Angst, Liebste, so sehe ich nicht aus, dieses Bild gilt nicht [...]. Übrigens hast Du ja ein ganz wahrheitsgemäßes Bild von mir; so wie ich in dem kleinen Buch aussehe, so sehe ich auch wirklich aus.*” (BrF 226; 3./4.jan.1913)

²⁹⁶ Esse é muito provavelmente o principal aspecto que leva muitos a concluir pela presença contínua da biografia do autor em sua ficção, em maior ou menor grau. (Cf. Rother 2007: 71)

obra, um resultado de sua própria atividade.” Sendo na dimensão prática que o indivíduo adquire a consciência do seu agir, é por meio das experiências, dos objetos concretos dessas experiências, que ele passaria a ter condições de conceber-se a si mesmo como uma pessoa apta a participar da vida social. (Cf. *ibid.* 73)

De acordo com a nossa tese, o efetivo nascimento de Kafka como escritor foi possível *por causa* dos diários. Na busca por um sentido, a crença na sua singularidade era ainda muito incipiente quando do início da prática, e a prova dela só se deu 4 anos após a manutenção dos cadernos *in-quarto* com a redação da sua tão almejada história, *Das Urteil*, o que muito provavelmente explique tanto a redução considerável das queixas por não escrever quanto o porquê de a redação de textos literários diretamente nos diários deixar de ter tanto importância a partir daqui: exemplo disso é *Die Verwandlung* que, surgido na sequência de *Das Urteil*, foi escrito fora do diário (nov.1912). Sendo a obra a materialização da atuação do artista e, no caso do escritor, o objeto “livro”, ao ser revisto, editado e publicado, o corpo físico e palpável que comprova a sua capacidade, mesmo a experiência que antecede a materialização gráfica do livro permitiu ao diarista ver a si mesmo de forma não mais idêntica. A partir dessa história ele passa a se ver como escritor; a história é sua e parte de si, por meio da qual vê-se finalmente habilitado a fazer circular sua existência e, com isso, tê-la reconhecida.²⁹⁷ Como já demonstrado no capítulo anterior, para que esse objeto se concretizasse, a escrita regular desempenhou papel fundamental e é até mesmo possível estabelecer uma linha temporal produtiva que explicita isso. Para tanto, tomemos três textos surgidos nos 1º, 2º e 6º diários respectivamente:

O primeiro e o segundo permaneceram fragmentos: enquanto *Der kleine Ruinenbewohner* desenvolveu-se de modo intermitente e incipiente, *Die städtische Welt* evoluiu de modo mais satisfatório; ambos, porém, foram interrompidos antes de serem concluídos e não retomados em suas formas originais. Ao nosso ver, esses são os dois principais “exercícios” que culminaram naquilo que fez de Kafka genuíno escritor.

²⁹⁷ Flaubert (2003: s/p; a Feydeau; 11.jan.1859) admite que o livro é “coisa essencialmente orgânica”, sendo mesmo parte de quem escreve e, ao ser impresso, passa a pertencer a todos; é o próprio corpo do escritor que circula.

3.2.4.1.1. As versões de 1910

Pouco depois de dar início ao diário, foram inscritas abaixo de uma curta nota de 19.jun.1910 6 variações de um texto que ocupa sete páginas e meia dos manuscritos e cujo título só aparecerá no início do 2º caderno. (Cf. D 16-22) Além de antecipar o cerne das ideias do fragmento do verão de 1916, trata-se da maior tentativa de esboçar um texto (supostamente) literário no diário até então. Escrito em 1ª pessoa e recorrendo claramente a elementos biográficos, presenciamos a tentativa do diarista de “dar expressão literária ao prejuízo irreparável e de longo-prazo de sua criação”. (Stach 2015: 58)

“Quando penso sobre isso, devo dizer que em alguns sentidos a minha educação me prejudicou muito.” (D 16) | “*Wenn ich es bedenke, so muß ich sagen, daß mir meine Erziehung in mancher Richtung sehr geschadet hat.*” (T3: 17) Todas as 6 variações gravitam entorno dessa mesma temática – o prejuízo causado pela sua criação – que, segundo Schramm, (2002: 56) refletiria as críticas generalizadas às formas autoritárias de educação em voga no início do século XX. O conteúdo dessas reformulações textuais poderia ser atribuído ao próprio diarista, em especial pela apreensão que fazemos de seus escritos íntimos, dispersos nos diários e nas cartas.²⁹⁸ Até a 4ª versão, não há razão para se duvidar que se trata de um registro pessoal – não fosse a estranheza de diferentes versões sobre um mesmo tema.²⁹⁹ A 5ª é a mais longa delas e onde se dá o rompimento com a pessoa biográfica do diarista, quando o narrador em 1ª pessoa define-se como sendo bastante baixo, um pouco gordo e um quarentão; a partir daqui, cada parágrafo assume maiores proporções ficcionais, distanciando-se gradualmente de um possível vínculo com ele.³⁰⁰ Com o intuito de dar sequência a nossa reflexão, foquemos no arrolamento dos acusados que teriam corrompido “um pedaço bonito e bom” [*ein gutes schönes Stück*] do eu textualizado. (D 19)

²⁹⁸ Stach (2015: 69) e Guntermann (1991: 182) identificam nesses textos um “caráter” autobiográfico; Begley, (2010: 33) toma-os como estritamente autobiográficos, sem apontar traços de ficcionalidade; Neumann (2004: 164) chega a sugerir que se trata do início de um romance de “formação em miniatura” no espírito rousseauiano, enquanto Kleinwort (2004: 66) vê neles uma autoconfirmação da própria imagem do diarista refletida através da “caricatura de um homem comum”.

²⁹⁹ Outro aspecto curioso que nos permite inferir que ele inicialmente esteve engajado em recuperar a sua própria história é o fato de, apenas algumas entradas após a transcrição dessas versões, anotar: “O atraso com que agora, aos vinte e oito anos, começo a recuperar a minha educação...” (D 27 ss.; 15.ago.1911) | “*Wie spät hole ich jetzt mit 28 Jahren meine Erziehung nach...*”. (T3: 37)

³⁰⁰ As 6 páginas conservadas do exame de admissão de Kafka em seu primeiro emprego (datado de 1º.out.1907) oferecem uma interessante descrição física dele: Altura: 1,80 m. Peso: cerca de 60 kg. Estado nutricional: moderadamente fraco. Voz: clara e forte. Cor do cabelo: castanho escuro. Pele lisa, sem cicatrizes, bons dentes. Aparenta mais jovem do que a sua idade. O exame também identificou problemas com a caixa torácica e os pulmões, mas era mera especulação para uma doença futura. (Cf. Stach 2015: 343) Ademais, em jun.1910, ele comemoraria ainda o seu 27º aniversário.

À exceção da primeira e última versões, o “eu” elabora uma lista das pessoas culpadas pela criação que o teria prejudicado, na qual os pais figuram sempre no rol de acusados. A cada nova tentativa, a acusação dirige-se a outras pessoas como parentes, visitas, escritores, professores, inspetor escolar, bilheteiro, professor de natação, médico de família, mendiga, enfim, à “sociedade” [*Gesellschaft*]. Como estratégia para escapar a esse prejuízo, ele lamenta: “Eu deveria ser aquele pequeno habitante de ruínas” (D 17) | “*Ich hätte der kleine Ruinenbewohner sein sollen*”. (T3: 19) A queixa do “eu” das versões incide sobretudo na urbanidade, pois preferia ter sido criado junto às ruínas nas montanhas ou mesmo perto do mar, onde suas “boas qualidades” [*gute Eigenschaften*] poderiam ter-se desenvolvido livremente. Dessa maneira, dois ambientes são contrastados: de um lado, o cenário idílico e pitoresco em meio à natureza e favorável à individualização; de outro, o espaço civilizado da cidade, onde os pais e a sociedade inteira cerceiam e impedem o desenvolvimento natural da subjetividade do indivíduo. O desejo de retornar à natureza é justificado por lá poder gozar do “tempo” [*Zeit*] e do sossego [*Ruhe*] necessários para fazer surgir dentro dele “todas as possibilidades do meu [seu] talento” [*Möglichkeiten meines Talentes in ihrer Gänze*], (D 139; 5.nov.1911) fazendo prosperar as habilidades, o “centro de gravidade” [*Schwerpunkt*] que tem dentro de si desde o nascimento: “como qualquer outra pessoa, também eu tenho de nascença um centro de gravidade dentro de mim” (D 20) | “*wie jeder habe ich auch von Geburt aus meinen Schwerpunkt in mir*”. (T3: 23 ss.) Sendo esse “centro de gravidade” inato, pensa-se que o afastamento da sociedade é imperativo para que possa ter condições de identificá-lo, desenvolvê-lo adequadamente e assimilá-lo na sua personalidade, em uma lógica que em muito acompanha o modelo de “autodescoberta” da individualidade.³⁰¹

Tendo vivido na cidade – e não obstante em aparência ser “uma pessoa como as outras” (D 19) –, a criação nesse ambiente inadequado teve como consequência uma “imperfeição interna” [*innern Unvollkommenheit*], (D 20) afinal, a educação a que foi submetido visava fazer dele uma pessoa diferente da que era em essência: “Esta imperfeição [interior] não é congênita, razão pela qual é tanto mais difícil de suportar” (D 20; 19.jun.1910) | “*Diese Unvollkommenheit ist nicht angeboren und darum desto schmerzlicher zu tragen*”, (T3: 23) ideia que, em sua essência, é idêntica àquela do texto de 1916 quando também é apontada a sociedade como a

³⁰¹ Kleinwort (2004: 77) avalia esse desejo de evasão em direção à natureza como um “ponto de fuga de um singelo desejo de individualidade, de uma libertação redentora dos elos familiares, sociais ou históricos”, cujo movimento de reclusão e afastamento se refletiria em uma “forma ingênua de individualidade”. Se comparamos essa análise com o processo identitário do próprio Kafka, de fato, uma individualidade exercida nesse nível de reclusão poderia ser definida como ingênua, já que, sem a sociedade, sem o outro, dificilmente poder-se-ia falar em individualidade bem-sucedida.

instância que impede o indivíduo de desenvolver sua verdadeira natureza. Se não congênita, essa “imperfeição” é produto da influência lesiva da sociedade como um todo e aquilo que é chamado de “centro de gravidade” em 1910 passa a ser referenciado em 1916 por “singularidade”, termos equivalentes, pois referem-se a atributos inatos e imutáveis – o que Ricoeur (2006: 116 e 1991: 13) vai chamar de “mesmidade” ou identidade-*idem*. Dito isso, passemos então a um panorama do conteúdo do fragmento e da novela.³⁰²

3.2.4.1.2. O fragmento e a novela

Em 21.fev.1911, *Die städtische Welt* surge no 2º caderno. (Cf. D 95-99) Diferentemente do que ocorre com as versões e apesar de também registrado no diário, o fragmento é destacado da entrada que o precede por título, marcas de diálogos e narrador em 3ª pessoa, facilitando assim a inferência de tratar-se de texto ficcional. O narrador relata a história de Oskar M.: pensativo em meio a uma praça vazia e enevoadada, o personagem toma o caminho de volta para casa, onde encontra o pai sentado diante de uma mesa vazia na sala de estar. Ao ver o filho, o pai afirma estar furioso e profere contra ele severas críticas e acusações. Oskar pede calma e informa ter tido uma ideia que demonstraria sua diligência. Diante das resistências e desconfianças paternas, que continua a zombar das promessas do filho, a comunicação do plano fica para depois do jantar. Oskar então sai de casa e vai até a casa de um amigo (Franz) e convida-o para o jantar onde a novidade seria revelada. O curto fragmento é então interrompido e não há indícios de ser retomado nos próximos 19 meses.

Ao contrário do fragmento que é estruturalmente discernível como texto ficcional, *Das Urteil* não dispõe de título que o destaque da entrada onde foi integralmente redigido na noite de 22.set.1912.³⁰³ (Cf. D 274-283) Em uma manhã de domingo no auge da primavera, o jovem comerciante Georg Bendemann encontrava-se em seu quarto, onde tinha acabado de escrever uma carta a um amigo em São Petersburgo revelando o seu noivado com a senhorita Frieda Brandenfeld. Antes de enviar a notícia ao estrangeiro, vai até o quarto do pai, onde o encontra lendo o jornal no escuro. Ao anunciar a intenção de enviar a missiva ao estrangeiro, um intenso e acusador diálogo se instala, em que o pai não apenas coloca em dúvida a existência do amigo como ironiza sua decisão de casar-se. O desfecho da narrativa é bastante conhecido: o pai condena o filho à morte por afogamento. Ouvido o veredicto paterno, Georg lança-se nas águas do rio: “Neste momento o tráfego na ponte era verdadeiramente infinito” (D 283) | “*In diesem*

³⁰² Pelos muitos pontos de convergência, trataremos conjuntamente os dois textos. Quanto ao fragmento, nos limitaremos a apresentar uma breve síntese para, mais adiante, apontar as afinidades e os elementos que nos permitem afirmar o vínculo entre ele, as versões e a novela.

³⁰³ O título que dará origem à novela apenas será mencionado na entrada do dia 23.set.1912.

Augenblick gieng über die Brücke ein geradezu unendlicher Verkehr”, (T3: 460) informa o narrador. Com essas palavras, o relato é concluído e será publicado meses mais tarde.³⁰⁴ Nos 6 meses após esse episódio, Kafka praticamente abandonou os diários – apenas três entradas ao longo desse período – e concentrou-se na criação de novos textos literários e, principalmente, nas cartas.

Tematicamente os três textos compartilham similaridades, e a configuração dos personagens e os elementos espaciais ora se aproximam, ora se distanciam, não deixando porém de servir a um sugestivo ordenamento no desequilíbrio da relação entre o indivíduo e o mundo – nos dois últimos, praticamente restritos à de pai e filho.

	<i>Der kleine Ruinenbewohner</i>	<i>Die städtische Welt</i>	<i>Das Urteil</i>
Ano	1910	1911	1912
Status	Seis variações inconclusas	Inconcluso	Concluído
Narração	1ª pessoa do singular	3ª pessoa do singular	3ª pessoa do singular
Trama	Criação prejudicial	Relação pai-filho	Relação pai-filho
Espaço	Incerto ³⁰⁵	Cidade	Apartamento-Quarto

Os três textos não apenas gravitam entorno de acusações como retratam relações de autoridade e suas consequências: nas versões de 1910, a criação prejudicial é o mote central, estando os pais no topo da lista dos acusados em todas as variações em que o rol é apontado; nos dois textos seguintes, a relação pai-filho domina o enredo. Concomitantemente a essa relação desproporcional convive, nos três casos e ainda que em diferentes medidas, uma espécie de lamentação pelo indivíduo não encontrar compreensão ou obter reconhecimento e ser por isso, de alguma maneira, condenado: o morador das ruínas a ter de suportar a “imperfeição interna” e ficar impedido de (auto)realizar-se; Oskar a promover sua autodefesa; e Georg, à morte. Observados de perto, os textos apresentam-se como complementares e apontam uma “evolução” que parte do geral para o específico, bem refletida no paulatino confinamento espacial de cada “narrativa”. O espaço indeterminado das versões de 1910 cede lugar, no fragmento, à cidade que, na novela, restringe-se ao apartamento-quarto. No texto de 1911, o termo “cidade” está presente já no título, e a narrativa transita por três lugares: a praça vazia e enevoada; a sala de estar da casa dos pais; e a casa do amigo. Na novela, a trama se passa toda

³⁰⁴ *Das Urteil* foi publicado, pela primeira vez, por intermédio de Brod em jun.1913 em *Arkadia. Ein Jahrbuch für Dichtkunst*. (T2: 125)

³⁰⁵ As ruínas nas montanhas é antes um lugar de desejo, enquanto a cidade é mencionada como lembrança e não como instância espacial da narrativa.

dentro da casa, e o enclausuramento espacial é rompido apenas no fim, quando Georg cumpre a sentença paterna. Se compararmos ainda as versões e a novela, observamos que alguns elementos de ambientação figuram em ambos os textos, como é o caso do rio [*Fluß*] e da ponte [*Brücke*] sobre a qual passa o tráfego. (Cf. D 21 e 283) As afinidades entre *Die städtische Welt* e *Das Urteil* são, porém, muito mais explícitas e de natureza tanto estrutural quanto material, o que é reconhecido pelo próprio diarista. (Cf. D 284; 23.set.1912) Em comum, têm o embate de forças desproporcionais na relação entre pai e filho que conduz este último ao infortúnio, a idêntica perspectiva narrativa (3ª pessoa do singular) e a preponderância de três personagens: no fragmento, temos o filho Oskar M.; o pai inominado e o amigo Franz; na novela, o filho Georg Bendemann, o pai e o amigo inominados.

Ao lado dessas convergências, há ainda um aspecto essencial e que está presente nos três textos: o método de escrita. O procedimento de escrever de “um só golpe” em *Das Urteil* – que se transforma na escrita-ideal de Kafka – já pode ser observado em *Der kleine Ruinenbewohner*, refletindo assim uma antiga predileção metodológica.³⁰⁶ Já nessa época, ele prescinde de qualquer planejamento prévio na concepção de suas histórias e, no processo da escrita, não faz propriamente correções, mas reescreve sempre uma nova versão. Apesar do emprego da estratégia, o texto não avança, sendo então interrompido e deixado de lado. Dessa época em diante, poucas são as evidências de que ele retome e retrabalhe textos como fez anteriormente com *Beschreibung eines Kampfes*, por exemplo, e a escrita ininterrupta mostra-se a ele a única forma de realizar um trabalho, o que pode ser muito bem observado nos diários. (Cf. D 244; 8.mar.1912) Será precisamente a partir de *Das Urteil* que esse seu *modus operandi* ideal se concretiza por completo.³⁰⁷ Da leitura das cartas assim como dos primeiros cadernos *in-quarto*, é sabido que Kafka ansiava por uma genuína história já há bastante tempo. Em entrada de 5.nov.1911, ele esclarece no que consistiria uma história dessa natureza:

Se alguma vez conseguisse escrever uma coisa completa, extensa, bem formada do princípio ao fim, então a história nunca se poderia libertar de mim com um corte definitivo, e eu poderia assistir tranquilamente e de olhos abertos, como o parente consanguíneo de uma história saudável, à sua leitura em público (D 139 ss.)

Würde ich einmal ein größeres Ganzes schreiben können wohlgebildet vom Anfang bis zum Ende, dann könnte sich auch die Geschichte niemals endgültig von mir loslösen und ich dürfte ruhig und mit offenen Augen als

³⁰⁶ Em meio a suas leituras modelares, por exemplo, o que o deixa particularmente impressionado é a inexistência de uma única rasura no manuscrito do poema *Lied der Mignon* de Goethe. (Cf. D 650; 5.jul.1912)

³⁰⁷ Essa escrita ideal tem, porém, consequências negativas: a ela pode ser creditado parcialmente o caráter fragmentário de seus textos, pois, se não escrito de “um só golpe”, logo perdem o potencial de atingir a necessária “organização definitiva”, sendo assim abandonados; esse método, por si só, seria um impeditivo para que qualquer um de seus romances fosse de fato concluído.

Completude, extensão, começo, desenvolvimento e fim são requisitos que faltam nas suas investidas literárias até então feitas nos diários assim como nos textos de *Betrachtung*, onde são apresentadas situações estáticas, sem nenhuma ação [*Handlung*] e sem desenvolvimento da trama [*Handlungsentwicklung*]. (Cf. Hillmann 1973: 161) Serão os diários – mais precisamente refletidos nas versões de 1910 e no fragmento de 1911 – a permitirem ao diarista a instalação de uma espécie de metáfora gestacional dessa almejada história. Mantidos desde 1909, foi a partir de out.1911 que ele passou a dedicar-se à prática com intensa regularidade e, com isso, concebeu ideias “desordenadas, grávidas” [*ungeordnet, schwanger*], desencadeando nele um sentimento de que todas as suas capacidades começavam a reunir-se. (D 57 ss.; 20.out.1911) É um período particularmente importante, pois prepara o ambiente propício “para deixar que uma história cresça” dentro dele de forma a torná-lo final e efetivamente escritor.³⁰⁸ (Cf. D 28; 20.ago.1911)

A história de 1912 já havia sido principiada no fragmento de 1911 que, por sua vez, tem nas seis versões de 1910 o seu primeiro esboço, ainda que de modo bastante incipiente e inconcluso. Temática, procedimental e estilisticamente, os cadernos *in-quarto* revelam o amadurecimento do processo que culmina em sua genuína história que o deixou com lágrimas nos olhos.³⁰⁹ (Cf. D 285; 25.set.1912) o distanciamento discursivo proporcionado pela alteração da perspectiva narrativa – da 1ª para a 3ª pessoa do singular –, a delimitação precisa da trama – relação pai-filho – e o enclausuramento espacial colaboraram para que o projeto antigo de escrever sua genuína história fosse bem-sucedido. Redigida “de um só golpe na noite de 22 para 23, das dez horas da noite até às seis da manhã” (D 283; 23.set.1912) | “*in der Nacht vom 22 zum 23 von 10 Uhr abends bis 6 Uhr früh in einem Zug*”, (T3: 460) é *Das Urteil* a ser comparada por ele a um autêntico parto, e isso porque essa história é a primeira confirmação *efetiva* da singularidade que o aproxima da sua existência ideal;³¹⁰ (D 301; 11.fev.1913) daí Blanchot (1958: 195) identificar nesse episódio o que faz dele consciente de sua *práxis*. Foi,

³⁰⁸ “Mesmo ignorando todos os outros entraves (condição física, pais, carácter), encontro uma excelente desculpa para, apesar de tudo, não me dedicar exclusivamente à literatura na seguinte dicotomia: Não posso ousar nada em meu proveito enquanto não tiver levado a cabo nenhum trabalho que me satisfaça por inteiro. Um argumento absolutamente irrefutável.” (D 176; 8.dez.1911) | “*Selbst wenn ich von allen sonstigen Hindernissen (körperlicher Zustand, Eltern, Charakter) absehe, erziele ich eine sehr gute Entschuldigung dafür, daß ich mich nicht trotz allem auf die Litteratur einschränke, durch folgende Zweiteilung: Ich kann solange nichts für mich wagen, solange ich keine größere, mich vollständig befriedigende Arbeit zustande gebracht habe. Das ist allerdings unwiderleglich.*” (T3: 286)

³⁰⁹ A precisão semântica e linguística de *Das Urteil* é considerada tão bem-sucedida que ele próprio se refere a ela mais como “poema” [*Gedicht*] do que “narrativa” [*Erzählung*]. (Cf. Br2: 148; à Verlag Kurt Wolff, 14.ago.1916)

³¹⁰ Blanchot (1981: 16) afirma: “Suponha a obra escrita: com ela é que nasceu o escritor”.

portanto, apenas no 6º caderno que todas as exigências para a constituição da sua história foram finalmente alcançadas, e a novela vai desempenhar papel fundamental na sua trajetória literária: deu a ele o tom kafkiano, (Stach 2017a: 117) proporcionou-lhe uma “nova língua” e um estilo muito particular (Heller 1976: 19) e principalmente inaugurou uma série de fases escriturárias que resultaram na sua hoje conhecida obra.³¹¹ É dessa maneira que o episódio de set.1912 consoma a primeiríssima etapa de seu reconhecimento no nível *intrasubjetivo*; como vimos, porém, esse reconhecimento é inconcluso e imperfeito, pois, mesmo que o indivíduo se reconheça como “um homem ‘capaz’ de certas realizações”, ainda é necessária a ajuda do outro, que permitirá a ele ser finalmente “um ser-reconhecido”. (Ricoeur 2006: 85) Concluída com êxito essa primeira fase na qual o diarista toma finalmente “consciência de seu agir”, (Honneth 2003: 75) é agora preciso levar sua reivindicação para a etapa seguinte: é preciso obter do outro a confirmação de que ele é singular, que é literatura, escritura.

3.2.4.2. Confirmação *externa* da singularidade e comunicação de si

A propósito, você também não quer me dizer o que eu realmente sou? A *Metamorphose* foi mencionada na última *Neue Rundschau*, rejeitada com razoável justificativa e então é dito: “A arte narrativa de K. possui algo do alemão primitivo” Em contraste, no ensaio de Max: “A narrativa de Kafka é um dos documentos mais judaicos do nosso tempo.”

Um caso difícil.

Willst Du mir übrigens nicht auch sagen, was ich eigentlich bin. In der letzten Neuen Rundschau wird die ‘Verwandlung’ erwähnt, mit vernünftiger Begründung abgelehnt und dann heißt es etwa: ‘K’s Erzählungskunst besitzt

³¹¹ De modo bastante resumido, Kafka dedicou-se até 1912 a textos curtos, desprovidos – como vimos – dos elementos necessários para constituir sua legítima “história”. A autoconfiança conferida pela redação de *Das Urteil* tem como consequência um ganho de fôlego criativo, quando surgem na sua sequência *Die Verwandlung* e *Ernst Liman*, além de trabalhar em *Der Verschollene*. A partir daqui são inauguradas também produtividades “em lote”, dando início a uma nova fase. Exemplo disso é o ano de 1914, quando *Erinnerungen an die Kaldabahn* é trabalhado em paralelo a dois outros textos: *Der Prozess* e *Der Verschollene*. (Cf. D 418; 21.ago.1914 e T2: 155) Em meio à intensa criação, ele chega a fazer um balanço contábil da sua produção, onde elenca trabalhos concluídos e em progresso. (Cf. D 441; 31.dez.1914) Após essa grande fase criativa (1912-1915) – com interrupções –, inaugura-se certo afastamento da literatura, só retomada a partir de dez.1916, quando ele passa a dedicar-se ao que ele mesmo chamou de “prosa pequena” [*kleine Prosa*], (Cf. Br2: 157; a Kurt Wolff, 27.jul.1917) sendo também desse período os seus famosos aforismos, ao que segue um novo recuo literário. No final de mar.1918, ele chega a dizer a Brod que *Ein Landarzt* seria muito provavelmente seu último livro, (Cf. Br2: 237) e essa postura de distanciamento com a literatura se manteve até pelo menos set.1920, quando produziu as 51 folhas hoje conhecidas como *Konvolut 1920*. Em viagem a Spindelmühle, (27.jan a 17.fev.1922) Kafka levou o seu 12º diário no qual tomou nota todos os dias, sem exceção, (Cf. Anexo 1) e, concomitantemente, deu início a *Das Schloss*. (Cf. T2: 209) Trata-se de um período de intensa produtividade, em que 16 capítulos do romance foram escritos no curto prazo de 4 meses. (Cf. Stach 2017b: 495) Neste mesmo ano, surgem textos como *Erstes Leid*, *Ein Hungerkünstler*, *Forschungen eines Hundes*, *Ein Kommentar (Gibs auf!)* etc. Do período em que viveu em Berlim, apenas foram conservados *Eine kleine Frau* e *Der Bau*, tendo ficado este último inacabado, que será seguido de sua última narrativa, *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*. Outros textos produzidos nessa última etapa criativa teriam sido provavelmente queimados por Dora, a pedido do próprio Kafka, ou confiscados pela Gestapo em abr.1933. (Cf. Unseld 1983: 224)

etwas Urdeutsches' In Maxens Aufsatz dagegen: 'K's Erzählung gehören zu den jüdischsten Dokumenten unserer Zeit.'
Ein schwerer Fall. (BrF 814; postal de 7.out.1916)

Neste trecho de carta, alguns aspectos chamam atenção para além do tom irônico. Primeiramente, um outro é explicitamente convidado a auxiliá-lo na formulação da resposta à pergunta norteadora de qualquer projeto epistemológico de autoconhecimento – “quem sou eu, afinal?” –, e o uso do advérbio “também” [*auch*] insere esse outro em um grupo – neste específico caso, composto por Felice, Brod e um crítico literário. Outro aspecto é o tom metonímico da mensagem, quando ele faz convergir seu “eu”, sua arte narrativa e a própria narrativa. Essa nossa suposição de equivalência apoia-se na pergunta que conduz o trecho: não se trata de “*quem [wer]* sou eu?”, senão “o *que [was]* sou eu?”. Os 12 cadernos *in-quarto* são indubitavelmente os artefatos que mais iluminaram esse questionamento, mas foi a escrita como um todo que lhe proporcionou clareza a respeito da sua subjetividade, por meio da qual ele pôde dialogar com o outro e chamá-lo a participar desse processo de descortinamento. Como já documentado, a paridade entre escrita e identidade expressa nesta carta aparece com frequência nos diários, mas é muito mais evidente quando ele se dirige a outros, e isso porque, ao endereçar-se a esse outro, ele comunica o seu “eu” em busca de aprovação-confirmação – o que é sempre feito *por escrito*.

Certa vez, há muitos anos, sentei-me na encosta do monte Laurenziberg, de certo bastante triste. Estava a examinar os desejos que tinha para a minha vida. Mais importante, porém, ou mais irresistível revelou ser o desejo de adquirir uma visão da vida (e – num vínculo necessário – *de conseguir convencer os outros desta visão da vida através da escrita*). (D 530; 15.fev.1920; destaque nosso)

Ich saß einmal vor vielen Jahren, gewiß traurig genug, auf der Lehne des Laurenziberges. Ich prüfte die Wünsche, die ich für das Leben hatte. Als wichtigster oder als reizvollster ergab sich der Wunsch, eine Ansicht des Lebens zu gewinnen (und – das war allerdings notwendig verbunden – schriftlich die andern von ihr überzeugen zu können). (T3: 854 ss.)

Essa nota feita no diário reflete um pressentimento muito antigo: “alguém que fica atrás da árvore me diz, em voz baixa: ‘Você não vai fazer nada sem os outros’” | “*jemand, der hinter dem Baum steht, sagt mir leise: ‘Du wirst nichts tun ohne andere’*”. (Br2: 17; a Oskar Pollak, 6.set.1903) A imprescindibilidade do outro no alcance dos desejos que tinha para a sua vida assume, porém, um dubio papel, podendo ou sancionar a sua existência ou comprometê-la: “A si mesmo ele conhece; nos outros, ele acredita, esta contradição destroça tudo o que ele tem.” (D 527; 14.jan.1920) | “*Sich kennt er, den andern glaubt er, dieser Widerspruch zersägt ihm alles.*” (T3: 849) A máxima platônica “conhece-se a si mesmo” é apresentada pelo diarista com uma ressalva revogadora. Sob o olhar do outro, estabelece-se usualmente a dúvida entre

binarismos radicais, e ele não mais sabe o que é: se indiferente ou envergonhado; se novo ou velho; se superior ou ridículo; se judeu ou cristão etc. (Cf. D 55; 16.out.1911) Se aquilo que o “eu” (re-)conhece como sendo ele mesmo diverge daquilo que o outro (re-)conhece nesse “eu” e concedendo a esse outro credibilidade, o resultado é a destruição do próprio autoconhecimento. Uma possível solução seria o convencimento do outro e, no seu caso, o gesto de persuasão só pode ser feito “através da escrita”. É ela a fazer dele “uma pessoa completamente diferente” [*ein ganz anderer Mensch*]: “Destemido, sem máscaras, poderoso, surpreendente, emotivo” (D 350; 21.jul.1913) | “*Furchtlos, bloßgestellt, mächtig, überraschend, ergriffen*”, (T3: 569) e é essa pessoa(-escrita) – e a escrever – com a qual ele próprio consegue se relacionar³¹² e a que deve ser comunicada e (re-)integrada no mundo. Disso resulta a importância e a cautela de seus escritos, que são ele próprio: quando da publicação de *Betrachtung*, por exemplo, além das correções ortográficas, refez passagens inteiras, para, em seguida, escrever a Brod que não poderia publicá-los. (Cf. Unseld 1983: 51) Na sua concepção, mostrar-se diante do outro com o que ele considerava um “livrinho” (BrF 226; 3./4.jan.1913 e D 265; 11.ago.1912) era atribuir a si mesmo um valor menor, em uma clara inter-relação entre o seu trabalho literário e o seu valor pessoal. De todas as funções cumpridas pela escrita, interessa-nos aqui particularmente aquela atinente à comunicação. É precisamente o que faz na carta ao pai ao tentar responder em mais de 100 páginas a uma pergunta:

Querido pai

Você me perguntou recentemente por que eu afirmo ter medo de você. Como de costume, não soube responder, em parte justamente por causa do medo que tenho de você, em parte porque na motivação desse medo intervêm tantos pormenores, que mal poderia reuni-los numa fala. E se aqui tento responder *por escrito...* (CP 7; destaque nosso)

A escrita tem sempre prevalência à “fala”. [*Rede*] Não-falar é para ele não apenas uma “necessidade” [*Not*] mas uma “convicção” [*Überzeugung*] e isso porque atuariam sobre a fala “incessantemente milhares de formalidades e constrangimentos externos” [*unaufhörlich tausend Äußerlichkeiten und tausend äußerliche Nötigungen*]. É contrastando fala, articulação vocal, e escrita, gesto gráfico, que ele conclui: “Escrever é a única forma de expressão adequada a mim”. | “*Nur das Schreiben ist die mir entsprechende Form die Äußerung*”. (BrF 484; 20.ago.1913) Essa ideia de preterir a fala à escrita encontra-se explicitamente na já mencionada carta ao pai, quando afirma que, de algum modo, a relação de ambos teve entre suas

³¹² “eu também não consigo me dar bem comigo mesmo, exceto quando estou escrevendo” | “[...] *ich komme ja auch mit mir nicht aus, außer wenn ich schreibe*”. (BrF 426; prov. 8./16.jun.1913)

consequências a de ele ter desaprendido a falar,³¹³ do que deriva a sua certeza de que suas habilidades escriturárias excedem em muito às vocais: “não seria melhor se eu falasse tal como eu escrevo?” | “*es wäre nicht besser, wenn ich so sprechen würde, wie ich schreibe*”. (BrF 724; 9.ago.1915; cf. também D 446; 24.jan.1915) Muito antes, quando tinha 18 anos, já confessava isso em carta a um amigo:

Quando estive com você no sábado, me ficou claro o que precisamos. [...] Quando falamos um com o outro: as palavras são duras, passa-se sobre elas como sobre um pavimento ruim. [...]

Sem floreios e véus: quando falamos um com o outro, nós somos impedidos por coisas que queremos dizer e não conseguimos, mas são proferidas de tal maneira que nós nos desentendemos, até mesmo ignoramos ou rimos [...], e a gente continua tentando e nunca com sucesso, e então ficamos cansados, insatisfeitos, teimosos. Se nós tentássemos fazer isso por escrito, nos seria mais fácil do que conversar um com o outro

Als ich Samstag mit Dir ging, da ist es mir klar geworden, was wir brauchen. [...] Wenn wir miteinander reden: die Worte sind hart, man geht über sie wie über schlechtes Pflaster. [...]

Ohne Schnörkel und Schleier und Warzen: Wenn wir miteinander reden, sind wir behindert durch Dinge, die wir sagen wollen und nicht so sagen können, sondern so herausbringen, dass wir einander mißverstehen, gar überhören, gar auslachen [...], da wir das fortwährend versuchen und es niemals gelingt, so werden wir müde, unzufrieden, hartmäulig. Wenn wir es zu schreiben versuchten, würden wir leichter sein, als wenn wir miteinander reden (Br2: 9 ss.; a Oskar Pollak, 4.fev.1902)

Nesta carta, há um embate entre a emanção sonora da palavra que exige a presença física do outro e a palavra escrita. É comum que se atribua a Kafka e a seus contemporâneos esse sentimento de descrença diante da língua presente na já mencionada carta do Lord Chandos, e a missiva enviada a Pollak refletiria a crise da linguagem na virada do século junto a Kafka.³¹⁴ (Cf. Preece 2002: 112 ss.) Ao confessar ao amigo o embaraço que as palavras causavam quando estavam juntos, ele não queria com isso sugerir uma inabilidade da linguagem ou sua abdicação, mas sim propor uma alternativa: ao invés do “dizer”, “escrever”. Isso está longe de ser uma descrença na linguagem, mas o seu inverso: é a declaração da

³¹³ “A impossibilidade do intercâmbio tranquilo teve uma outra consequência na verdade muito natural: desaprendi a falar. Certamente eu não teria sido, em outro contexto, um grande orador, mas sem dúvida teria dominado a linguagem humana corrente e comum. No entanto, logo cedo você me interditou a palavra, sob ameaça: ‘Nenhuma palavra de contestação!’ e a mão erguida no ato me acompanharam desde sempre. Na sua presença – quando se trata das suas coisas você é um excelente orador – adquiri um modo de falar entrecortado, gaguejante, para você também isso era demais, finalmente silencieei, a princípio talvez por teimosia, mais tarde porque já não podia pensar nem falar. E como você era meu verdadeiro educador, isso repercutiu em todos os aspectos da minha vida.” (CP 21 ss.)

³¹⁴ Stach, (2015: 319) por exemplo, vê em um dos seus primeiros textos ficcionais – *Beschreibung eines Kampfes* – uma referência direta a essa crise da linguagem, em que a trama gravitaria em torno da inaptidão da linguagem como instrumento de expressão.

esperança de que só a língua escrita, refletida no papel, pode estabelecer qualquer tipo de comunicação efetiva.³¹⁵ Em seção anterior, já falamos da primeira esfera do reconhecimento na família e, como aponta Luhmann, (*apud* Schramm 2002: 172) a “família estabelece-se como o lugar que pode se tornar o ponto de referência comunicacional da pessoa, além de ter a faculdade de ser feita a instância onde o comportamento geral é experimentado, tornado visível, vigiado, apoiado”. Coagida a expressão verbal nesse ambiente, uma nova via comunicativa é dele exigida. Ademais, não obstante a sua “ânsia por pessoas” [*Verlangen nach Menschen*], a sua interação com elas fica sempre impedida pelo “medo” [*Angst*], do que se mostra útil outra vantagem da escrita: permitir, acima de tudo, uma comunicação ausente.³¹⁶ Invés do timbre, a impressão gráfica feita à tinta é o seu vínculo com o mundo e é precisamente desse modo que à palavra escrita é dado privilégio desde cedo, por meio da qual não apenas o mundo pôde descortinar-se para ele como também ele pôde se comunicar com o mundo, para o que teve na escrita o método e na literatura o meio.

O acesso a sua essência interior dá-se escrituralmente e, fixada no papel, é levada adiante, comunicada perpetuamente ao mundo, e nisso a literatura desempenha papel fundamental. A reivindicação pelo reconhecimento da sua singularidade é feita a punho e não há dúvida de que a literatura – ao lado da escrita – participa ativamente do que poderíamos chamar de seu “projeto epistemológico”. Ao traduzir linguisticamente sua “vida interior onírica”, elas possibilitaram o diálogo consigo mesmo e, concomitantemente, a comunicação com o mundo, transmitindo “tudo o que em mim [nele] há de bom”. (D 227; 4.fev.1912) Não surpreende, portanto, que a escrita – e a literatura advinda dela – tenha servido de elo comunicacional entre ele e esse mundo, por meio da qual comunicou a sua existência e deu a conhecer o seu “império de capacidades”.³¹⁷ Ademais, ao menos mais duas são as vantagens da comunicação escrita: ela se perpetua de maneira mais eficiente no tempo e atinge um maior número de pessoas e, por isso, assemelha-se a uma mensagem ao futuro para destinatários incertos, e essas são vantagens que servem a um declarado desejo de posteridade do nosso diarista.³¹⁸ Antes, porém, de adentrarmos esse aspecto, vale a pena mencionar uma outra

³¹⁵ “Quando digo qualquer coisa, ela perde logo e para sempre a sua importância, quando a escrevo, também, mas por vezes ganha uma nova”. (D 346; 3.jul.1913) | “Wenn ich etwas sage verliert es sofort und endgiltig die Wichtigkeit, wenn ich es aufschreibe verliert es sie auch immer, gewinnt aber manchmal eine neue.” (T3: 565)

³¹⁶ “Essa ânsia por pessoas que eu tenho e que se transforma em medo sempre que cumprido.” | “Dies Verlangen nach Menschen, das ich habe und das sich in Angst verwandelt, wenn es erfüllt wird.” (Br2: 101; a Brod, 22.jul.1912) Cf. também BrF 437; 26.jun.1913.

³¹⁷ Flaubert (2005:135; 23.dez.1853) mesmo vai dizer que escrever é um “não ser mais para si mesmo, mas circular em toda a criação de que se fala.”

³¹⁸ Essa é, inclusive, a vantagem apontada por Luhmann (1997: 257) pelo advento da escrita: “Com a escrita dá-se início à telecomunicação, à acessibilidade comunicativa daqueles ausentes no espaço e no tempo.”

estratégia a que o diarista recorreu para ter a sua singularidade reconhecida. Ainda que insistisse que a única forma de expressão apropriada a ele fosse a escrita, não podemos esquecer a sua “especial paixão” pela leitura em voz alta, no que não há nenhuma contradição com o que foi até apresentado: a leitura é ato intimamente derivado da escrita.³¹⁹

“Vociferar”, confessa ele, “nos ouvidos preparados e atentos dos ouvintes faz tão bem ao pobre coração”. | “[...] *in vorbereitete und aufmerksame Ohren der Zuhörer zu brüllen, tut dem armen Herzen so wohl*”. (BrF 138 ss.; 4./5.dez.1912) A leitura em voz alta guarda estreita relação com o que anteriormente chamamos da tarefa quase-messiânica que o diarista atribuiu a si, pois, assim como na escrita, ele presume também aqui adquirir a faculdade de influir e participar de alguma maneira da vida de pessoas: “Você sabe que comandar pessoas ou no mínimo acreditar que as comanda – não há conforto maior para o corpo” | “*Weißt Du, Menschen kommandieren oder wenigstens an sein Kommando zu glauben – es gibt kein größeres Wohlbehagen für den Körper*”. (*ibid.*) Nessa mesma carta, ele menciona um sonho de criança de estar em uma enorme sala cheia de gente, onde impressionava o público com sua voz, postura e pronúncia ao ler em voz alta ininterruptamente por dias e a mera possibilidade dessa influência e de provocar o “deleite público” [*öffentliche Vergnügen*] gerava nele satisfação pessoal.³²⁰

Kafka lia frequentemente textos de outros autores,³²¹ mas é da leitura de seus próprios textos que retira as maiores vantagens, quando torna o texto mais inteligível, aproxima-se fisicamente da coisa escrita e até mesmo se funde a ela, tornando corpo e escrita um só. Por meio da leitura em voz alta ele incorpora a si mesmo na obra lida, vincula-se corporalmente a ela, adquirindo nova configuração identitária.³²² (Cf. D 213; 4.jan.1912) Ademais, esse tipo de leitura fazia parte, segundo Schneider, (2008: 23) de uma crença epocal de que a prosa de qualidade devia ser passível de ser declamada em voz alta, em que o sucesso de alguns textos dependia, em grande parte, do êxito obtido em salões de leitura.³²³ A maior vantagem, porém,

³¹⁹ Oskar Baum e Felix Weltsch lembram essa “especial paixão” e afirmam que Kafka era um “maravilhoso leitor em público”. (Cf. Koch 1995: 68 e 71; também BrF 138; 4./5.dez.1912)

³²⁰ Na primeira entrada do 5º diário, ele registra esse desejo de atuar sobre o outro, produzir neste algum efeito [*einwirken*] através da leitura em voz alta. (Cf. 213; D 4.jan.1912)

³²¹ Cf. D 132; 31.out.1911; D 252; 16.mar.1912; D 265; 9.ago.1912; D 375; 11.dez.1913.

³²² É lendo *Vor dem Gesetz* para Felice que ele adquire melhor conhecimento sobre seu relato: “Eu só nesse momento percebi o significado da história” (D 446; 24.jan.1915) | “*Mir ging die Bedeutung der Geschichte erst auf*”. (T3: 723)

³²³ Não podemos negligenciar a performatividade a que se submete uma leitura em público. De certo modo, a leitura em voz alta consiste na dramatização do texto escrito. Segundo Thieberger, (1979: 198) Kafka e Kleist tinham isso em comum: as histórias de ambos teriam sido concebidas para serem lidas em voz alta e só se tornariam claras de alguma maneira se lidas dessa forma. Outro aspecto que vale a pena ser mencionado é uma provável sonoridade intrínseca à língua manipulada por ele. Nesse sentido, Thieberger (*ibid.* 197) acrescenta que, antes de serem vertidas no papel, suas frases passariam pela boca e orelha, e mesmo a sua pontuação (ou a falta dela) consistiria, segundo Rother, (2007: 33) em procedimento retórico que visaria a aproximar-se de um estilo narrativo oral.

é, uma vez mais, a possibilidade de envolver o outro no seu processo de reconhecimento.³²⁴ É sem dúvida um gesto integrativo que visa promover a sua participação na sociedade, mas tem propósitos ainda mais ambiciosos. Na leitura pública, comunicação encenada e estilizada, a linguagem é feita “meio de comunicação oral”, da qual “a sociabilidade é como que automaticamente garantida”: “Orador e ouvintes ouvem a mesma coisa e, ao ouvir o que ele diz, o orador se inclui na comunidade de ouvintes.” (Luhmann 1997: 249)

Na performance vocal, ele cuida da entonação, precisão do timbre, e tudo isso porque visa “ser recompensado” [*belohnt werden*], admite ele próprio. (D 213; 4.jan.1912) Essa recompensa consiste em causar efeito no público, de forma que o possibilite participar “igualmente, sob o efeito encobridor da vaidade, em toda a influência que a própria obra exerceu.” (*ibid.*) | “*und deshalb auch unter der vertuschenden Wirkung der Eitelkeit als Ursache an allem Einfluß teilnehme, welchen das Werk selbst geübt hat.*” (T3: 345) A leitura pública participa do fenômeno da satisfação egóica, servindo à “vaidade” [*Eitelkeit*] do detentor da voz, que é admitida por ele em mais de uma ocasião. (Cf. D 213; 4.jan.1912 e D 344; 24.mai.1913) Todos esses aspectos contribuem para que a leitura em voz alta diante do(s) outro(s) resulte em satisfação e na sensação de um pequeno reconhecimento, que inclusive incentiva a produção de novos textos. (Cf., p. ex., D 285; 25.set.1912 e D 434; 2.dez.1914) É também por meio delas que o mundo é circunscrito ao espaço onde a voz ressoa e tem-se a “aparência e quase o começo de uma realidade de uma bela existência” [*der Schein und fast der Anfang einer Wirklichkeit eines schönen Daseins*], (BrF 330 ss.; 1º./2.mar.1913) ou seja, de um vida bem-sucedida.

3.2.4.2.1. Escrita, literatura e posteridade

A premonição do único biógrafo (D 272; 15.set.1912)

Die Vorahnung des einzigen Biographen (T3: 438)

Poucos dias antes do seu efetivo nascimento como escritor, Kafka fez esse registro isoladamente no diário. Fama e posteridade são condições de que a atividade do artista pode gozar, e é bastante comum que a ambição do artista seja a mesma do *Fausto* de Goethe (2007: 983): “Jamais perecerá, de minha térrea via, este vestígio portentoso!” Enquanto Flaubert (2005: 198 e 233; a Lévy, 30.mai.1862 e à Sand, 4.dez.1872) reconhece que a verdadeira literatura é “tinta que não desbota” e, por isso, apta a se perpetuar no tempo e atingir leitores

³²⁴ Dentre os seus textos que leu em voz alta, ora diante da família, ora diante de amigos, ora diante de público maior desconhecido estão: *Die Verwandlung*, *Das Urteil*, *Der Heizer*, *Der Junggeselle*, *In der Strafkolonie*.

futuros, Gide (1996: 1.182; 27.jul.1922) anota em seus diários: “As razões que me impulsionam a escrever são múltiplas e as mais importantes são, me parece, as mais secretas. Esta pode ser sobretudo: colocar algo ao abrigo da morte”. Algo muito semelhante sugere Thomas Mann em relação a sua própria prática em entrada de 25.ago.1950: “Por que eu escrevo tudo isso? Para destruí-lo antes da minha morte? Ou gostaria que o mundo me conhecesse?”. (*apud* Harweg 2017: 541) Deixar sua marca no tempo, proteger-se da morte e fazer-se (re)conhecido e valorizado são usualmente serviços a que se prestam a biografia: “A biografia se apresenta como exposição dos caminhos da realização, segundo uma teleologia que faz do escritor um indivíduo dotado, desde o berço, de todas as qualidades exigidas para se tornar um criador excepcional”. (Dosse 2009: 85)

A difundida imagem de Kafka como autor isolado, acanhado e melancólico pode escamotear uma intenção de notoriedade a que os diários não deixam de servir. Didier (1991: 71) lembra que a conquista dessa notoriedade é não apenas viável como frequente junto ao gênero, uma vez que também o diarista tem ambição, um “desejo de glória”. Quando ele, em nov.1911, registra a necessidade de um corpo que dispusesse de força ao menos para “aquilo que quero atingir” [*was ich erreichen will*] e anota na sequência “no dia 21, um século depois da morte de Kleist, a família deste depôs uma coroa de flores sobre o seu túmulo com a inscrição: Ao melhor da sua estirpe” (D 161; 23.nov.1911) | “*am 21. dem 100jährigen Todestag Kleists ließ die Familie Kleist einen Kranz auf sein Grab legen mit der Aufschrift: ‘Dem Besten ihres Geschlechts’*”, (T2: 264) o diarista, de certa forma, já sugere esse desejo de notoriedade. É também a serviço da vaidade que se encontra a atividade de escritor, o que é admitido por ele próprio, quando afirma que escrever é “uma doce e maravilhosa recompensa [...] pelo serviço diabólico” | “*ein süßer wunderbarer Lohn [...] für Teufelsdienst*”. (Br2: 384; a Brod, 5.jul.1922) E isso porque escrever está vinculado à “vaidade” [*Eitelkeit*] e à “busca pelo prazer” [*Genußsucht*] que, juntas, formam um “sistema solar de vaidade” [*Sonnensystem der Eitelkeit*], fazendo com que uma pessoa ingênua às vezes cultive o desejo de perpetuar-se no mundo: “Eu queria morrer e ver como as pessoas chorariam por mim” | “*Ich wollte sterben und sehn, wie man mich beweint*”. (Cf. *ibid.* 385) Essa ideia de grandeza e importância está claramente expressa em um de seus aforismos:

Fique junto à sua mesa e escute. Nem mesmo escute, só espere. Nem mesmo espere, fique totalmente em silêncio e sozinho. O mundo irá oferecer-se a você para o desmascaramento, ele não pode fazer outra coisa, extasiado ele irá contorcer-se a seus pés. (A 112)

Bleib bei deinem Tisch und horche. Horche nicht einmal, warte nur. Warte nicht einmal, sei völlig still und allein. Anbieten wird sich dir die Welt zur

Entlarvung, sie kann nicht anders, verückt wird sie sich vor dir winden. (H 54)

O trabalho a ser realizado é feito junto a sua escrivania e não visa apenas ao deleite próprio, pois, como já vimos, ele deseja ser lido, deseja que a sua escrita produza efeitos. Na perseguição das suas “intenções egoístas” [*eigennützige Absichten*] e da posição “do alto” [*Höhe*], ele convida “terra e céu” a envolverem-se nos seus planos, sem esquecer as “pessoas apequenadas”.³²⁵ No entanto, contra o trabalho a ser realizado atuam “dois adversários” [*zwei Gegner*] internos que o impedem de agir e com o quais “ele” luta: um deles persegue-o desde sempre; o outro, atrapalha-o de seguir adiante, criando uma imagem de duelo entre si mesmo e o mundo refletido no paradoxo do escritor do qual já falamos bastante. “Na luta entre você e o mundo, apoie o mundo” (A 58) | “*Im Kampf zwischen dir und der Welt sekundiere der Welt*”, (H 44) diz novamente um de seus aforismos. No duelo entre essas duas instâncias, ele pende a apoiar àquele que renuncia à vida em nome de uma sobrevivência, e este é o papel da escrita e da literatura, com a qual ele cultua grande intimidade, humanizando-a.

Com os seus escritos, guarda relação paternal, de onde advém a instalação da metáfora do nascimento quando da redação de *Das Urteil*. (Cf. D 301; 11.fev.1913) O texto literário é comparado a um “organismo novo” [*neuer Organismus*], um “recém-nascido” [*Säugling*], (D 439; 19.dez.1914) e o envio desse “ser” para qualquer pessoa representa um pedaço dele próprio, pois seus escritos atuam como verdadeiros descendentes seus.³²⁶ Não por acaso planeja em 1913 publicar um livro composto por três narrativas – *Der Heizer*, *Die Verwandlung* e *Das Urteil* – que deveria ser intitulado *Die Söhne* [*Os filhos*]. (Cf. Br2: 116; a Wolff, 11.abr.1913) Por volta de 1917, ele insiste em algo semelhante, quando pretende publicar um conjunto de textos em obra chamada *Elf Söhne* [*Onze Filhos*] – ambos os projetos não se concretizaram.³²⁷ É junto à escrita e à literatura que ele busca fundar sua árvore genealógica, suprir o que ele entendeu como o vazio deixado pelo não-reconhecimento da própria família. Pai de cada uma de suas histórias, ele concebe esses “filhos” e deixa-os de legado.³²⁸ Kafka, portanto, não apenas

³²⁵ “Convido terra e céu a envolverem-se nos meus planos, mas não esqueço as pessoas apequenadas, que se encontram em qualquer beco e que, por ora, poderão ser mais úteis aos meus planos.” (D 322; 29.mai.1914) | “*Ich lade Himmel und Erde ein, sich an meinen Plänen zu beteiligen, aber ich vergesse nicht an die kleinen Leute, die aus jeder Seitengasse hervorzuziehen sind und die vorläufig meinen Plänen besser nützen können.*” (T3: 527)

³²⁶ “Hoje envio a você o ‘Foguetiro’. Acolha o menino, senta-o a teu lado e faça um elogio a ele, assim como ele deseja.” | “*Heute schicke ich Dir den ‘Heizer’ Nimm den kleinen Jungen freundlich auf, setze ihn neben Dich nieder und lob’ ihn, wie er es sich wünscht.*” (BrF 419; 10.jun.1913)

³²⁷ *Ein Traum; Vor dem Gesetz; Eine kaiserliche Botschaft; Die kurze Zeit; Ein altes Blatt; Schakale und Araber; Auf der Galerie; Der Kübelreiter; Ein Landarzt; Der neue Advokat; e Ein Brudermord*. Mais tarde, um conto intitulado *Elf Söhne* foi incluído como epílogo no projeto. (Cf. Unseld 1983: 145)

³²⁸ “Escrevo estas palavras à luz clara da manhã e não as escreveria decerto se não o estimasse [a seu trabalho literário] tanto como um filho estima o pai.” (D 23; 19.fev.1911) | “*Ich schreibe das bei gutem Morgenlicht und*

traçou sua linha de ascendência ao eleger os seus modelos, mas também de seus descendentes que formam o legado que a ele sobreviveu.³²⁹ Daí não ser alheio nem à recepção de sua obra nem à dimensão que ela tomava, e disso há muitas evidências. Ao contrário do que usualmente se apregoa, Kafka não escrevia única e exclusivamente para uma satisfação própria, sem visar a um leitor.³³⁰ Atingir o público estava entre os seus propósitos, e prova disso é a sua preocupação com a repercussão pública do seu trabalho, sendo profundamente afetado por elogios e críticas. Desde muito jovem, ele sabia o tipo de livros que mereciam ser lidos;³³¹ a sugestão de seu principal leitor de que ele evitasse o “efeito gelatinoso” [*gallertartiger Effekt*] de trechos tão longos foi anotado como advertência no diário; (Cf. D 174; 8.dez.1911) se instado a publicar textos já publicados, não via nisso vantagem, pois não levaria aos leitores nada novo. (Br2: 140; a Brod, meados de jul.1916 e Br2: 147; à Ed. Kurt Wolff, 28.jul.1916) Essa faceta nos leva então a abordar a sua “luta silenciosa” pela publicação de seus escritos.

3.2.4.2.2. Kafka e a publicação de seus escritos

Reconhecer-se e ser reconhecido é, como vimos, modificar radicalmente a possibilidade de uma existência. Quando Rimbaud (2007: 63 ss.; carta a G. Izambard; 13.mai.1871) afirma “eu me reconheci poeta” [*je me suis reconnu poète*], ele de fato cumpre o primeiro nível *intrasubjetivo* do fenômeno do reconhecimento, que se dá quase exclusivamente no âmbito da própria pessoa – amparado, claro, pela relação de (auto)estima de que dispõe. A sua forma passiva – ser reconhecido – exige do indivíduo a passagem para o outro plano – o *intersubjetivo*. Nesse ambiente, o sujeito é avaliado pela sua atuação no mundo pelo que faz, pelo produto daquilo que tem como sua ação. Esse cenário é bem ilustrado pelo ainda bastante jovem Flaubert (2005: 102; à Colet; 10.abr.1853): “A única chance que tenho de ser reconhecido [*me faire reconnaître*] está ligada à publicação de *Bovary*”. Do seu ponto de vista, a única forma de ter a sua pessoa respeitada, confirmada e estimada é através da publicação da sua história, ato que promove a sociabilização do trabalho, fazendo circular o objeto criado e,

würde es sicher nicht schreiben, wenn es nicht so wahr wäre und wenn ich sie nicht so liebte wie ein Sohn.” (T3: 29)

³²⁹ Disso decorre inclusive a obsessão com a grafia do próprio nome, especialmente da letra *K*, da qual dependia o devido registro desse legado. (Cf. D 316; 27.mai.1914)

³³⁰ Unsel (1983: 51) está entre aqueles que sugerem alguma indiferença em relação ao leitor, baseado em sua intenção egoísta de iluminar sua própria existência através da literatura.

³³¹ “Eu penso que devemos ler apenas livros que nos mordam e incite. Se o livro que estamos lendo não nos desperta com uma pancada no crânio, para que nós lemos então o livro? [...] Precisamos é de livros que nos atinjam como uma infelicidade, que nos atormente bastante” | “*Ich glaube, man sollte überhaupt nur solche Bücher lesen, die einen beißen und stechen. Wenn das Buch, das wir lesen, uns nicht mit einem Faustschlag auf den Schädel weckt, wozu lesen wir dann das Buch? [...] Wir brauchen aber die Bücher, die auf uns wirken wie ein Unglück, das uns sehr schmerzt*”. (Br2: 27; a Oskar Pollak, 27.jan.1904)

assim, a si próprio. Junto a Kafka não é diferente: a publicação de seus textos é meio de obter a confirmação externa da sua singularidade. A despeito disso, muitos são os que advogam pela sua absoluta falta de interesse em publicar, sendo ocasionalmente tomado pelo “autor invisível” ou por aquele que deixou sua obra a cargo exclusivo de outros. (Stach 2017a: 387)

Não pretendemos negar ou ignorar o sentimento confesso do diarista de desvalor, cuja baixa autoestima é nítida e frequentemente refletida nas notas autobiográficas. Ainda que não fique claro o real valor que atribuía ao seu trabalho literário, há, porém, um curioso aspecto quando ele se refere a seus escritos de modo depreciativo – o que se dá especialmente nas cartas trocadas com o seu editor.³³² Em parte, ele demonstra com isso insegurança, mas o seu rebaixamento era antes, como bem identifica Unseld, (1983: 184) um método: sendo o primeiro a criticá-los, esperava sempre que o editor lhe contradissesse, buscando assim, de modo indireto, o elogio de que necessitava do mundo exterior e a consequente publicação do texto. Isso é facilmente depreendido de carta enviada a Brod em 26.jun.1922 ao falar de uma de suas narrativas que se encontrava com o seu editor:

Minha autocondenação tem duas faces, por um lado é verdade, [...] por outro lado, ele também é inevitavelmente método que impede por exemplo que Wolff mostre-se de acordo, e não por hipocrisia, pois não necessita utilizá-la comigo, senão por força do método.

Meine Selbstverurteilung hat zwei Ansichten, einmal ist sie Wahrheit, [...] dann aber ist die Selbstverurteilung unvermeidlich auch Methode und macht es z.B. Wolff unmöglich, in sie einzustimmen, und zwar nicht aus Heuchelei, die er ja mir gegenüber gewiß nicht anzuwenden nötig hat, sondern kraft der Methode. (Br2: 375)

No âmbito privado, a estratégia também é aplicada: “Acima de tudo, nunca sobrestimar o que escrevi, dessa forma tornaria inacessível o que tenho a escrever” (D 254; 26.mar.1912) | “*Nur nicht überschätzen, was ich geschrieben habe, dadurch mache ich mir das zu Schreibende unerreichbar*”. (T3: 413) O monstruoso trabalho a ser realizado e para o qual ele usualmente não se sente apto vale-se desse método autodepreciativo tanto *intra-* quanto *intersubjetivamente*.³³³ Não se deve, todavia, negligenciar que Kafka conhecia o seu potencial valor e a singularidade da sua natureza. Em carta lida por seu supervisor Eugen Pfohl na qual

³³² Cf. D 20.ago.1912; Br2: 115; a Wolff, 4.abr.1913; Br2: 156, a Wolff, 7.jul.1917 e Wolff 1965: 68. Rudolf Fuchs lembra o comentário de Kafka em relação à publicação de seu primeiro livro: “Onze livros foram vendidos na loja do André. Dez comprei eu mesmo. Eu gostaria apenas de saber quem comprou o décimo primeiro.” (Cf. Koch 1995: 105) Ele procede de modo semelhante ao definir *Der Verschollene* como um “romance infeliz” [*unglücklicher Roman*], (Cf. BrF 393 ss.; 1º.mai.1913) quando se refere a seu primeiro livro publicado como “livrinho” [*kleines Buch*] (Cf. D 265; 11.ago.1912) ou ainda quando avalia *Die Verwandlung* como ruim e nutre por ela “grande aversão” [*großer Widerwillen*]. (Cf. D 360; 20.out.1913 e D 384; 19.jan.1914)

³³³ Cf. D 523; 10.nov.1917. “Eu não sou forte o suficiente para este trabalho” | “*Ich bin nicht kräftig genug zu dieser Arbeit*”. (H 62)

informa que não pôde comparecer ao Instituto devido a seu trabalho literário, ele anota: “Sem dúvida, eu sou o ponto focal intelectual de Praga”. Em seguida, optou por tornar essa observação ilegível, colocando riscos grossos sobre a frase.³³⁴ Retomando então a questão da publicação, pouco ainda se diz da resistência das editoras em publicar seus textos e “da luta de Kafka durante anos inteiros pela publicação de seus escritos, por sua aceitação como escritor”. (Unsel 1983:178)³³⁵ De fato, ele não era engajado nos círculos literários e editoriais, sendo relativamente tímida a sua atuação nesses meios – prova disso é a duradoura relação com seu editor (quase-)exclusivo Kurt Wolff por cerca de uma década e da qual resultou a publicação de seis dos seus sete livros –,³³⁶ mas a imagem do autor que desejou queimar toda a sua obra mirando o anonimato diverge da encontrada seja nos registros dos diários, seja nos das cartas.

A primeira aparição pública de Kafka como potencial escritor ocorreu provavelmente aos 23 anos de idade, quando submeteu a um concurso literário um texto seu intitulado *Himmel in engen Gassen* [Céu em ruas estreitas], mas é apenas com a publicação de seu primeiro livro (*Betrachtung*) ainda em 1912 que é dado início a sua “luta silenciosa” pela publicação de seus escritos.³³⁷ (Unsel 1983: 204) Apesar de sua insegurança em relação à qualidade do seu trabalho, ele empreendeu esforços para publicar tudo que considerava digno de ser levado a público, não autorizando a publicação apenas dos textos inacabados. Essa postura criteriosa e seletiva relaciona-se indubitavelmente com a sua consciência de que é “pela obra que o escritor é analisado” | “*am Werke wird der Schriftsteller nachgeprüft*”. (Br2: 240; a Brod, começo de

³³⁴ Carta mencionada por Stach. (2017a: 17 e 19)

³³⁵ Temos em conta que essa é a opinião de quem realizou estudo aprofundado tendo como objeto exclusivo a relação de Kafka com a publicação de seus textos e o universo editorial.

³³⁶ Kurt Wolff era também editor de Karl Kraus, Heinrich Mann, Georg Trakl, Robert Walser, e o que teria distanciado Kafka da sua editora teria sido o escasso êxito junto à opinião pública de seus dois últimos livros publicados – *In der Strafkolonie* (1919) e *Ein Landarzt* (1920). (Cf. Unsel 1983: 177)

³³⁷ Como já apontamos em outras ocasiões, a conversão do nosso diarista em escritor dá-se no plano interno em set.1912, mas será com a publicação de *Betrachtung*, dois meses mais tarde, (nov.1912) que ele se torna também autor. Tudo que foi publicado antes disso refere-se a textos curtos que não correspondiam a verdadeiras histórias, a seu ver. Isso não retira, porém, a importância das publicações anteriores para pensar a sua trajetória como escritor. A publicação de *Betrachtung* em 1908 foi editada por Franz Blei que, à época, promovia autores como Robert Musil e Robert Walser. Essa foi uma aparição pública não pouco importante, pois não apenas foi feita em uma revista que tinha como assíduos colaboradores autores como Heinrich Mann, Musil, Rilke, Sternheim, como também colocava os 8 textos do desconhecido Franz Kafka na mesma tiragem, ao lado de autores já renomados como Hugo von Hofmannsthal e Rilke. Ademais, a aproximação com Robert Walser, bastante difundida na crítica mais antiga, data dessa época. Após essa publicação, Alfred Walter Heymel, cofundador da revista *Insel*, escreveu a Blei perguntando se o tal Franz Kafka não era um pseudônimo do autor suíço, comparação feita também pela editora Ernst Rowohlt Verlag quando da publicação de *Betrachtung* (1912). (Cf. Unsel 1983: 24-27 e Stach 2017a: 374 ss.)

abr.1918) Publicar fazia parte dos seus planos, e dentre as provas disso está a sua intenção, em meados de 1914, de viver exclusivamente da literatura; para tanto, deixaria o trabalho no Instituto e emigraria para a Alemanha, onde viveria como escritor. Ele acreditava que essa decisão lhe permitiria finalmente usar todas as suas “habilidades” [*Fähigkeiten*], recebendo como recompensa “a sensação de estar verdadeiramente vivo” [*das Gefühl wirklichem Lebendigseins*] – o que acabou frustrado em especial por causa do contexto bélico. (BrF 684 ss.; a seus pais, 21.jul.1914)

Além disso, deve-se levar em consideração que muitos textos foram não só publicados como reeditados em vida, todos com a sua autorização.³³⁸ Kafka não só se interessava pela publicação, como chegava a se envolver no processo editorial, e o fato de o diarista preocupar-se com a recepção de seus textos por leitor potencial somado ao seu desejo de cativá-lo e comovê-lo são indícios significativos de que ele tinha clara intenção de ser publicado e lido.³³⁹ (Cf., p. ex., D 438; 13.dez.1914) Apenas para uma melhor visualização, recorremos a um gráfico simples, no qual consta o número de publicações de textos e livros seus ao longo dos anos.³⁴⁰

Representação gráfica 3

³³⁸ É o caso, por exemplo, de *Das Urteil*, (1912, 1916 e 1920/1922) *Die Verwandlung* (1915 e 1918) e *Der Heizer* (1913, 1916 e 1917/1918).

³³⁹ Um exemplo do seu envolvimento na editoração do livro é a exigência de que, quando da publicação de *Die Verwandlung*, o inseto não fosse ilustrado de forma alguma, chegando ele a dar algumas sugestões. (Cf. Br2: 136; à Editora Kurt Wolff, 15.out.1915) Essa é, inclusive, uma postura que pode ter aprendido também com Flaubert: (2003: s/p; a Duplan, 12.jun.1862) “Jamais, enquanto eu estiver vivo, serei ilustrado, e eis o porquê: a mais bela descrição literária é devorada pelo mais patético desenho. Por mais preciso que seja um sujeito na literatura, a partir do momento em que ele é fixado pelo lápis, ele perde esse caráter genérico, essa semelhança com mil objetos conhecidos que faz o leitor dizer: ‘Eu vi isso’ ou ‘deve ser isso’. Uma mulher desenhada parece uma mulher, isso é tudo. A ideia é, portanto, fechada, completa. Todas as frases são inúteis, enquanto uma mulher escrita leva milhares a sonhar. – Então, essa sendo para mim uma questão estética, eu rechaço formalmente toda espécie de desenho de ilustração.”

³⁴⁰ O gráfico baseia-se no levantamento das obras publicadas de Kafka feito por Unseld. (1983: 300-306)

Ainda que reconheçamos a inflexão no teor das notas dos diários a partir do diagnóstico de tuberculose em 1917, a relação com a publicação de seus textos não segue a mesma lógica. Desde a primeira publicação em 1908, houve (re-)publicação de seus textos literários todos os anos, com exceção apenas de 1911 e 1923, sendo o ano do diagnóstico o ponto culminante das suas iniciativas para tornar esses textos públicos. No total, temos 46 publicações senão promovidas, ao menos autorizadas por ele. É de Unseld (1983: 245) a afirmação de que não há nenhuma dúvida de que, pelo menos até a irrupção da doença, ele confiava em conquistar o público. Pelo que expusemos, não há razões para duvidar disso nem para reproduzir o equívoco de que publicar era indiferente a ele.

3.3.

Corolário da luta por reconhecimento de Kafka

3.3.1. Os doze cadernos *in-quarto*

Caríssimo Max, o que eu faço é algo simples e óbvio: na cidade, na família, no trabalho, na sociedade, no relacionamento amoroso, [...] na existente ou aspirada comunidade do povo,³⁴¹ em tudo isso eu não me mostrei útil e isso de um jeito – aqui eu observei incisivamente – que não aconteceu com ninguém ao meu redor.

Liebster Max, was ich tue, ist etwas einfaches und selbstverständliches: Ich habe in der Stadt, in der Familie, dem Beruf, der Gesellschaft, der Liebesbeziehung [...], der bestehenden oder zu erstrebenden Volksgemeinschaft, in dem allen habe ich mich nicht bewährt und dies in solcher Weise, wie es – hier habe ich scharf beobachtet – niemandem rings um mich geschehen ist. (Br2: 194 ss.; a Brod, meados de nov.1917)

Como o passageiro de pé na plataforma do trem que se sente totalmente inseguro em relação à sua posição no mundo, na cidade, na família, (CF 28) Kafka recupera nesta carta a ideia de que cabe a cada pessoa cumprir uma função, ou seja, o dever de cada um de ser útil e que se reflete nas possibilidades identitárias que o diarista vislumbrava para si. Mesmo o voluntariar-se para a guerra teria representado, segundo Binder, (1976: 108) não só uma alternativa – oposta à literatura – para o casamento ou para atividades laborais fora de Praga como também uma “vida útil e comunitária, da qual ele esperava melhoria do seu sofrimento interior”. Também o judaísmo, o “ser-judeu”, tangenciou, de alguma maneira, o que ele entendia como sua identidade.³⁴² Os judeus orientais são, sem dúvida, aqueles que exerceram

³⁴¹ Não obstante o termo “comunidade do povo” [*Volksgemeinschaft*] seja intimamente atrelado ao Terceiro Reich, não temos razões para duvidar de que, no momento da escrita, Kafka não usou o termo com a conotação que ele assumiria décadas mais tarde.

³⁴² Reforçamos que entendemos a luta de Kafka com o seu judaísmo sendo apenas um entre os muitos campos no qual ele exigiu o reconhecimento da sua identidade, mesmo porque os motivos judaicos são pouco e, quando e se

sobre ele maior fascínio, e isso fica claro nas entradas de 1911 dos diários, o que Binder (*ibid.* 105) tributa a um aspecto interessante: eles pareceriam antes modelos ideias de judeus por precisamente conhecerem “o círculo vital com o qual eles vivem em completa harmonia”. Visto dessa perspectiva, é instigante pensar que o que lhe interessaria seria o aspecto integrativo da comunidade judaica, essa *possibilidade de pertencer* que, no entanto, permaneceu malograda.

Dentre as várias possibilidades identitárias – a de filho; esposo; pai; jurista, judeu, soldado, escritor – ele optou por definir a si mesmo apoiado no que ele acreditava ser a sua singularidade. É baseado na crença de dispor de “ideias mais elevadas na cabeça” [*höhere Ideen im Kopf*] que essa eleição foi enviesada pela sua busca por sentido e especialmente pela sua pretensão de influenciar e ser útil a essa comunidade na qual tentava se inserir. Para a manifestação dessa singularidade, incapaz de falar e no ímpeto de consagrar sua identidade literária, recorreu portanto à escrita como método e fez da literatura, dos diários e das cartas alternativas de comunicação, e a equivalência absoluta entre sua escrita e a sua própria pessoa faz parte de uma retórica bastante ostensiva na defesa daquilo que ele tinha como certo constituir a sua existência. O “sentimento de pertença” [*Zusammengehörigkeitsgefühl*], de união, decorre da sua relação com os personagens, com a literatura, (Cf. D 83; 16.dez.1910) e o uso da escrita como possibilidade de pertencimento é bastante explícito quando o diarista, em meados de 1914, atesta o recrudescimento da sua incapacidade para pensar, falar, conversar e que o trabalho, a escrita, é uma maneira de voltar a *participar* do mundo, a *conviver* [*mitleben*] no mundo. (Cf. D 409; 28.jul.1914)

É desse modo que literatura, diário e escrita integram um único corpo na sua luta pela obtenção de reconhecimento, mas é o diário a instância material precedente que lhe permitiu compor e organizar para si uma existência de modo a devolvê-lo ao mundo, por meio do qual lhe foi permitido renascer *regularmente*.³⁴³ Nos 12 cadernos ele colocou maior ênfase na constituição da sua identidade, na formatação e na manifestação do que ele acreditava ser a sua singularidade, em especial nos primeiros anos.³⁴⁴ O diário ainda cumpriu outra função imprescindível junto dele e da almejada sociedade: a (auto-)justificação. Essa é uma típica função desempenhada pelo gênero autobiográfico, que permite ao sujeito justificar incessantemente a si mesmo – e porventura a um possível interlocutor –, o que é considerado

existentes, muito sutilmente explorados na sua obra, além do importante fato de ele, ao contrário de Brod, nunca ter definido a si mesmo como um *autor* judeu.

³⁴³ “Escrever é quase como um novo nascimento” | “*Schreiben ist [...] fast ein neues Geborenwerden*”. (Br2: 320; a Oskar Baum; início de 1921)

³⁴⁴ Não por acaso, os anos de 1910 e 1915 são considerados seus “anos decisivos” [*Jahre der Entscheidungen*]. (Stach 2017a)

por ele obrigação universal: “[d]e fato toda pessoa deve ser capaz de *justificar* sua vida (ou sua morte, o que é a mesma coisa), essa tarefa ele não pode evitar.” | “*Allerdings muß jeder Mensch sein Leben rechtfertigen können (oder seinen Tod, was dasselbe ist), dieser Aufgabe kann er nicht ausweichen.*” (H 121; destaque nosso)

A justificação da existência é, em geral, tarefa executada pela autobiografia *stricto sensu*, mas, não obstante o desejo manifesto de escrever uma autobiografia, Kafka nunca levou esse propósito adiante.³⁴⁵ (D 183; 17.dez.1911) Nas suas próprias palavras, sua intenção era dar forma a um texto que o “marcaria para sempre e que seria acessível ao entendimento e à sensibilidade de qualquer pessoa” (Cf. D 183; 17.dez.1911) | “*Dann aber wäre das Schreiben der Selbstbiographie eine große Freude, da es so leicht vor sich gieng, wie die Niederschrift von Träumen und doch ein ganz anderes, großes, mich für immer beeinflussendes Ergebnis hätte, das auch dem Verständnis und Gefühl eines jeden andern zugänglich wäre.*” (T3: 298) O mais essencial nesta declaração é o efeito visado: comunicar-se, tornando assim sua existência compreensível a todos. Uma autobiografia teria, talvez, a mesma vantagem que a “breve biografia” [*kurze Lebensbeschreibung*] redigida pelo próprio Josef K.: prestar um serviço a sua defesa perante o juízo humano a que visava.³⁴⁶ (P 123) De todo modo, movido por um “amor-próprio absurdo” [*lächerliche Eigenliebe*], ele se vê condenado [*verurteilt*] a ter que defender [*sich wehren*] a si mesmo até o fim, (Cf. D 494; 20.jul.1916) e é precisamente isso que o diarista faz quando afirma ser perfeitamente reconhecível nele uma “concentração dirigida à escrita”. Tendo a sua singularidade exigido dele uma vida de desvio, são também os diários que o auxiliaram na impetração da sua defesa e talvez por isso alguns prefiram ver ora nas cartas, ora nos diários, uma espécie de autobiografia não formatada.³⁴⁷

Como vimos antes, a intenção primeira, ou o desejo, é o reconhecimento da sua singularidade e, conseqüentemente, da sua existência. É só após ter essa singularidade comprovada no plano *intrasubjetivo* e compreendida e aceita no *intersubjetivo* que Kafka poderá se aproximar do sentimento de “ser reconhecido”. Nem a família nem o amor romântico

³⁴⁵ Em meio a sua papelada, encontramos apenas um indício concreto de uma tentativa explícita nesse sentido. Envolvido com a leitura das autobiografias de Eduard Mörike e Karl Stauffer-Bern e cerca de uma semana após registrar nos diários o desejo de dar forma a sua própria, ele dá início ao que poderia vir a sê-la, interrompendo-a logo em seguida e não mais retomando-a. (Cf. D 195; 25.dez.1911) Sobre a impossibilidade da concretização desse projeto, Cf. Russo 2019.

³⁴⁶ Flaubert (2005: 185) teve projeto semelhante: “Depois de mil reflexões, tenho vontade de inventar uma autobiografia bem bonitinha, a fim de criar uma boa opinião sobre mim”; também Goethe faz, em 1809, alusões nos diários a uma biografia sua: “Esquema de uma biografia”, “Memórias biográficas de fim de tarde” ou “Investigações biográficas”. (Cf. Jurgensen 1979: 59)

³⁴⁷ Hoffmann (1989: 493) vai dizer, por exemplo, que, na prática, o diário é para Kafka um substituto da autobiografia que ele pretendia escrever. Opinião semelhante tem Dietz, (1975a: 31) para quem a escrita dessas notas íntimas supriu a sua necessidade de dar seguimento a esse projeto.

pareciam instâncias aptas a garantirem isso e, no seu caso específico, a experiência de reconhecimento nessas esferas é menos que completa, podendo-se talvez falar apenas de uma experiência muito rudimentar e frágil. Daí o tema da emancipação lhe ser tão caro, e “utopias de reconhecimento” [*Anerkennungsutopien*] serem tão frequentes no universo dos seus personagens. (Cf. Schramm 2012: 375) Foi então com a redação de *Das Urteil* no 6º diário que teve a confirmação subjetiva da sua singularidade e, com isso, sentiu-se seguro para dar seguimento àquilo que ele acreditava ser a sua forma de atuar no mundo. Assim, a escrita da história naquela madrugada equivaleu a um ato de superação que lhe acenou a possibilidade de espraiair a reivindicação do reconhecimento da sua existência. Esse ato representou, porém, apenas um fragmento daquilo que o próprio diarista definiu como uma “luta eterna” [*ewiger Kampf*], cuja descrição foi registrada ao longo dos 14 anos em que os diários foram mantidos.³⁴⁸ (BrF 858; 30.set.1917) Isso nos leva à ruptura com a destinação do diário em out.1921, quando ele autorizou a leitura de todos eles por um outro.

A entrega dos diários não foi feita à pessoa do seu círculo social mais antigo – sequer a Brod que tinha interesse em lê-los –, senão à Milena, grande interessada em seu trabalho literário e capaz de dar a ele – por meio da tradução – uma nova dimensão, gesto esse de entrega que não significa que eles não tivessem como destinatário exclusivo o próprio diarista.³⁴⁹ Prova disso é a pergunta que a ruptura com a destinação do gênero provocou nele: se agora, após submeter-se ao olhar do outro, seria capaz de manter ainda algum tipo de diário. (Cf. D 546; 15.out.1921) Para compreendemos então essa permissão, alguns fatores devem ser levados em consideração. O lapso temporal entre a efetiva entrega (out.1921) e o registro da última nota no diário (29.fev.1920) de quase 2 anos é provavelmente o principal fator a influenciar a decisão de dar-se a ler, pois o “eu” constante nessas notas já havia, de alguma maneira, se distanciado do “eu-presente”. Uma década antes, (1911) ele planejava algo semelhante, mas, nesta ocasião, ele atribuiu pouco valor ao que tinha anotado até então, e a simples possibilidade de ler trechos deles ao amigo incomodava-o. (Cf. D 202 ss.; 31.dez.1911 e D 207; 3.jan.1912) Também em 1913 ele menciona à Felice a possibilidade de enviar-lhe folhas desses diários, o que também não há indícios de que tenha se concretizado. (Cf. BrF 350; 13./14.mar.1913)

³⁴⁸ Lembremos que, como sugere Ricoeur, (2006: 258) a luta pelo reconhecimento é muito provavelmente interminável, não sendo possível apontar um momento em que o sujeito possa considerar-se verdadeiramente reconhecido.

³⁴⁹ O contato entre a tradutora e Kafka deu-se no ano anterior, (1920) quando ela o procurou a fim de obter autorização para traduzir alguns de seus textos para o tcheco. Kafka não apenas autorizou como se manifestou positivamente quanto ao bom trabalho realizado por ela. (Cf., p. ex., BrT; 28.ago.1920) Milena foi inclusive a responsável pela 1ª tradução conhecida de um texto seu, *Der Heizer*. (Cf. Unseld 1983: 193) Ademais, ela traduziu vários outros autores renomados como Franz Werfel, Alfred Döblin, Gustav Meyrink, Gustav Landauer, Rosa Luxemburg, Upton Sinclair. (Stach 2017b: 361)

Em 1921, a conjuntura é outra: não apenas o já mencionado distanciamento do “eu-presente” tem influência na entrega de *todos* os cadernos,³⁵⁰ mas é provável que haja nisso uma motivação mais ambiciosa ou “egoísta”, como ele gostava de caracterizar sua conduta. (Cf., p. ex., D 322; 29.mai.1914) A pessoa a quem eles foram entregues, como mencionado, era alguém em quem ele não apenas confiava, mas de quem necessitava do reconhecimento, pois também apta a fazer a sua existência circular. Fato é que ele havia registrado a sua existência interior ao longo de vários anos e, a essa altura – possivelmente depois de reler esses diários –, ele a tenha finalmente avaliado como bem-sucedida; caso contrário, esses cadernos não teriam sido enviados a um outro – que é o que aconteceu nos casos de Brod e Felice. A nossa hipótese é de que se trata da reivindicação de que a sua pessoa refletida nesses diários receba algum tipo de aprovação, confirmação e para isso corrobora a pergunta dirigida à Milena poucos meses mais tarde: “Encontraste alguma coisa de decisivo contra mim nos diários?” (D 548; 19.jan.1922) | “*Hast Du in den Tagebücher etwas Entscheidendes gegen mich gefunden?*”³⁵¹ (T3: 882)

A inflexão originada no pós-diagnóstico a partir de 1917 testemunhou, como vimos, a mudança no teor das notas dos diários e continuadas declarações do diarista de um certo afastamento da escrita, (Cf., por ex., Br2: 179; a Brod, out.1917) mas, ao contrário, Kafka nunca a abandonou. Já próximo do final da vida, aos 39 anos, ele fez um balanço da sua vida, onde mencionou projetos frustrados e abandonados, dentre os quais: piano, violino, línguas, germanística, anti-sionismo, sionismo, hebraico, jardinagem, marcenaria, literatura, as tentativas de se casar, de ter uma casa própria. (Cf. D 552; 23.jan.1922) Cerca de uma década antes, afirmava não ter nenhum interesse senão literatura; agora, essa mesma literatura é nivelada a outras atividades secundárias. A literatura representou para ele o meio adequado para a exteriorização do seu mundo interior, porém é preciso atentar-se para o fato de que o privilégio sempre foi da *escrita*. Tanto as declarações de que não escreve quanto a retirada do *status* de primazia da literatura são feitas *por escrito*, com a literatura cedendo lugar ao ato de escrever em si, o que ele deixa claro no ano que antecede sua morte: “Escrever é para mim [...] a coisa mais importante na terra” | “*Schreiben ist mir [...] das Wichtigste auf Erden*”, (Br2: 431; a Klopstock, final de mar.1923) de modo que o “consolo de escrever” [*Trost des Schreibens*] foi mantido mesmo nos últimos anos. (D 555; 27.jan.1922)

Isso não significa que ele não reconheceu o efeito paradoxal desempenhado por ela e é por isso que afirma que, se deixava de escrever, era por ter sobretudo “motivos ‘estratégicos’”

³⁵⁰ Com exceção das folhas em branco arrancadas do 12º caderno que manteve para si para continuidade da prática. (Cf. nota 41)

³⁵¹ Provável trecho de carta endereçada à Milena e não conservada. (Cf. T2: 209)

[‘strategische’ Gründe]: por querer compartilhar o seu “coração com as pessoas, mas não com fantasmas” [*ich will mein Herz mit Menschen, aber nicht mit Gespenstern teilen*].³⁵² (Br2: 452; a Brod, 25.out.1923) Mais de meio século antes, Flaubert (2005: 124; à Colet, 26.ago.1853) já fazia essa advertência: “[n]ós que somos escritores sempre curvados sobre a Arte só temos com a natureza comunicações imaginativas”. Não obstante as limitações inerente à escrita, ele sempre se manteve fiel a ela, dando provas de que foi escritor mesmo no leito de morte, quando fazia correções de *Ein Hungerkünstler*. Com a saúde já bastante agravada, os problemas desencadeados na garganta dificultaram a sua fala, obrigando-o a alimentar-se por métodos artificiais. Apesar disso, conta-se que, sem força e voz e com dificuldades de respirar, ele teria dito aos amigos: “Agora, eu vou ler o texto pra vocês. Talvez isso vá me agitar em excesso, mas é preciso que eu viva isso uma vez mais”. (Cf. Blanchot 1981: 208) Comunicando-se quase que exclusivamente via escrita, ele ainda escreveu uma última carta aos pais que, por conta da sua debilidade física, teve que ser concluída por Dora Diamant,³⁵³ e uma parada cardíaca foi dada como causa da sua morte no dia seguinte, em 3.jun.1924, em Kierling, a 15 km de Viena.³⁵⁴

Retomemos, por fim, algumas ideias abordadas em seções anteriores, para compreendemos o peculiar papel da escrita e dos diários. Ainda que em um contexto com resquícios marcada e excessivamente burguês-aristocrático, o conceito de individualidade romântica encontra algum respaldo no rigoroso método de controle do tempo proposto por Marc-Antoine Jullien que foi introduzido no 1º capítulo. Em primeiro lugar, porque Jullien (1828: 5) vai afirmar que é através do bom aproveitamento do tempo que o praticante do método poderia *distinguir-se* de pessoas ordinárias, isto é, “ocupar um lugar distinto dentro da sociedade”, (*ibid.* 12) aspecto que interessa particularmente à individualidade de que vimos falando: homens que pretendam deixar “os traços da sua existência” (*ibid.* 172) deveriam aderir aos exercícios de vigilância do tempo, a fim de adquirir condições de “aperfeiçoar as suas faculdades”, formar a si mesmo, tornar-se útil à humanidade e, conseqüentemente, “mais digno de estima”. (Cf. *ibid.* 2, 18 e 102) Na sua concepção, o sujeito poderia ter dois destinos: o comum e geral ou o particular, reservado para aqueles que dispusessem de alguma vocação.

³⁵² Em carta à Milena no final de mar.1922, ele já mencionava que as relações epistolares eram, na verdade, “contato com fantasmas” [*Verkehr mit Gespenstern*]. (BrT; Cf. também BrT; à Milena, prov. 4.set.1920)

³⁵³ Cf. imagem do *fac-símile* desta carta no Anexo 3.

³⁵⁴ O corpo de Kafka foi transportado para Praga e obituários de autoria dos pais, Brod, Rudolf Fuchs, Oskar Baum, Felix Weltsch e Milena apareceram nos jornais. O enterro deu-se no novo cemitério judeu no dia 11, no qual menos de 100 pessoas compareceram, dentre os quais nenhum representante do instituto. (Cf. Stach 2017b: 593 e 614 ss. e 2017c: 577) Em um memorial em sua homenagem promovido por Brod em 19.jun.1924, o escritor Johannes Urzidil proferiu as seguintes palavras: “Se em qualquer caso houve absoluta congruência entre vida e arte, esse foi o caso de Franz Kafka.” (Cf. Stach 2017b: 617)

(*ibid.* 166) Não fica muito claro se esses são destinos pré-determinados, mas o autor parece sugerir que é a prática do seu método a permitir ao indivíduo emanar a “voz interior da sua consciência” capaz de revelar “o segredo da sua natureza e de seu destino”, pois o conhecimento de si mesmo só poderia ocorrer através da regularidade da escrita. (*ibid.* 77) Dessa forma, sugere que apenas esse “autoconhecimento” poderia colocar o sujeito em harmonia com a sua natureza, o que – ao levar em conta talentos e preferências do praticante – teria inclusive implicações na sua forma de atuar no mundo. (*ibid.* 168) Os vários exercícios práticos propostos por Jullien seriam especialmente úteis àqueles que foram obrigados erroneamente a fazer um mau uso de seus “talentos” na sociedade e condenados a uma “luta contínua entre a sua vocação e o seu destino”. (*ibid.* 102) Todas essas são prerrogativas que atravessaram a prática do nosso diarista: foi o diário o instrumento que permitiu a ele otimizar o tempo, estabelecer rotinas escriturárias, de modo a permitir que ele finalmente pudesse comprovar a sua singularidade, fazer-se e mostrar-se distinto, cumprir o seu destino e, conseqüentemente, deixar o seu rastro, o que nos leva a abordar a dinâmica que envolveu esses cadernos e a sua obra.

3.3.1.1. Diários, escrita e origem da obra literária

Quando Kafka escreve a sua então noiva Felice não ter interesse em literatura, mas consistir em literatura, ele expressa não só uma advertência, mas, antes de tudo, um desejo. Por meio dessa identificação absoluta (*ich = Literatur*), ele aponta o único meio de expressão apropriado para a emanção da sua existência. Simultaneamente, comunica o outro sobre a peculiaridade do seu “ser” e deixa subentendida uma resolução: tornar-se escritor, escritura. Essa é uma decisão que ocorreu muito antes de ele aderir à prática do diário e foi premido do seu “chamado” que os 12 cadernos *in-quarto* assumiram a sua função primária de atuar na constituição da sua identidade. Se no diário deparamo-nos comumente com relatos de episódios corriqueiros, manifestação de estados de ânimo e contatos sociais, nas notas íntimas do diarista o que chama a atenção é, de fato, o espaço dedicado à escrita e à literatura. Como já visto em ocasiões anteriores, mesclados a eventos biográficos e reflexões metafísicas, os registros são, em sua maioria, um tributo ao fazer literário, que abrange esboços ficcionais, apreensões literarizadas de eventos cotidianos e o próprio ato da escrita, constantemente tematizado e, por isso, o *leitmotiv*-condutor da sua prática por longo período. Em seu conjunto, esses registros gradualmente dão forma a uma vida dedicada à literatura e à escrita, colaborando para a elaboração de uma biografia “artisticamente moldada”. (Binder 1976: 85)

Tendo em vista toda a discussão acerca dos conceitos de ficcionalização, poetização e literarização em capítulo precedente, é preciso ver nesses diários o meio epistemológico a que

recorreu o diarista para compreender a si próprio e o mundo. É da sua longa e contínua tentativa de aproximar-se de uma verdade *subjektiva* que advém também sua obra literária – o que, como já explicitado, não implica ficcionalização de si ou de sua vida. Se levarmos em consideração os períodos em que seus textos se originaram, veremos que há uma intrínseca relação entre eles e a manutenção dos 12 cadernos. A fim de demonstrar essa correspondência, recorreremos às fases criativas do autor, usualmente divididas em três:³⁵⁵

(1) a fase preliminar e inicial [*das frühe Werk*] abarca toda a produção literária até set.1912.³⁵⁶

- *Beschreibung eines Kampfes*. Versão A (entre 1904 e 1907); Versão B (1909 e 1910);
- *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*. Versão A (prov. na primavera de 1907);³⁵⁷ Versão B (jul.1909); Versão C (1909);
- As dezoito narrativas que compõem *Betrachtung*, seu primeiro livro publicado pela Verlag Ernst Rowohlt em 10.dez.1912 (muito provavelmente escritos entre 1906 e 1912);³⁵⁸
- *Die Aeroplane in Brescia* (1909);
- *Richard und Samuel* (1911);
- *Der Verschollene* (dez.1911).³⁵⁹

(2) a fase intermediária [*das mittlere Werk*] refere-se a um período de grande produção literária e abrange os textos produzidos (concluídos e fragmentos) entre set.1912 a set.1917.³⁶⁰

- *Das Urteil* (22/23.set.1912);
- *Die Verwandlung* (nov.1912);
- *Ernst Liman* (fev.1913);
- *Erinnerungen an die Kaldabahn* (ago.1914);
- *Der Prozess* (11.ago.1914);
- *In der Strafkolonie* (out.1914);
- *Der Dorfschullehrer | Der Riesenmaulwurf* (entre dez.1914 e jan.1915);³⁶¹
- *Der Unterstaatsanwalt* (entre dez.1914 e jan.1915);
- *Elberfeld-Fragment* (jan.1915);

³⁵⁵ Cf. Engel; Auerochs: 2010: 81-370. A data a que a escrita desses textos foi atribuída foi retirada do extenso trabalho coordenado por Manfred Engel e Bernd Auerochs em *Kafka-Handbuch*. Algumas dessas datas são apenas aproximadas, devido à grande dificuldade de se apontar a data exata da origem dos textos.

³⁵⁶ Em 1903, Kafka envia a Oskar Pollak tudo que havia escrito até então; estes textos não foram conservados, razão pela qual não estão elencados nesse levantamento. (Cf. Br2: 18; 6.nov.1903)

³⁵⁷ Stach (2017c: 64) vai dizer que é a partir de ago.1905.

³⁵⁸ (1) *Kinder auf der Landstraße* (mar./jun.1910); (2) *Entlarvung eines Bauernfängers* (out.1910 a ago.1912); (3) *Der plötzliche Spaziergang* (5.jan.1912); (4) *Entschlüsse* (fev.1912); (5) *Der Ausflug ins Gebirge* (mar.1910); (6) *Das Unglück des Junggesellen* (nov./dez.1911); (7) *Der Kaufmann* (jun./dez.1907); (8) *Zerstreutes Hinausschaun* (1907); (9) *Der Nachhauseweg* (1907); (10) *Die Vorüberlaufenden* (1907); (11) *Der Fahrgast* (1907); (12) *Kleider* (set./dez.1907); (13) *Die Abweisung* (1906); (14) *Zum Nachdenken für Herrenreiter* (inverno de 1909); (15) *Das Gassenfenster* (entre out.1910 a 1912); (16) *Wunsch, Indianer zu werden* (origem desconhecida); (17) *Die Bäume* (set./dez.1907); (18) *Unglücklichsein* (nov.1909 a mar.1911).

³⁵⁹ Apesar de a origem da escrita datar provavelmente de dez.1911 a jul.1912, Binder (1976: 54) vai dizer que este é um projeto antigo, provavelmente ainda de 1898/99. Além disso, a escrita desse romance passou por diversas fases, de 1911 a 1914.

³⁶⁰ A produção de relatos breves teve grande destaque no ano de 1917, quando o seu nome inclusive foi incluído na lista dos colaboradores fixos de diversas revistas: *Der Jude*, *Die Selbstwehr*, *Marsyas*, *Die schöne Rarität* e *Prager Tagblatt*. (Cf. Unseld 1983: 147)

³⁶¹ *Der Riesenmaulwurf* é o título dado por Brod, quando da publicação póstuma deste texto.

- *Blumfeld, ein älterer Junggeselle* (fev./abr.1915);³⁶²
- *Monderry* (mai.1915);
- As quatorze narrativas de *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*, publicado em 1920 (entre 1914 e meados de 1917);³⁶³
- *Der Gruftwächter* (entre nov.1916 e início de 1917);
- *Die Brücke* (entre dez./1916 e jan./1917);
- *Jäger Gracchus-Fragmente* (entre dez./1916 e abr.1917);
- *Der Kübelreiter* (jan./fev.1917);
- *Beim Bau der chinesischen Mauer* (mar.1917);
- *Der Schlag ans Hoftor* (mar.1917);
- *Der Quälgeist* (mar.1917);
- *Eine Kreuzung* (abr.1917).

(3) a terceira e última fase engloba os textos escritos a partir de set.1917 até a morte do autor (1924) e que deu origem ao que se convencionou chamar de obra tardia [*das späte Werk*]:³⁶⁴

- Os aforismos (out.1917 a fev.1918);
- *Eine alltägliche Verwirrung* (out.1917);
- *Die Wahrheit über o* (out.1917);
- *Das Schweigen der Sirenen* (out.1917);
- *Prometheus* (dez.1917);
- *Schwimmer-Fragment* (ago.1920);³⁶⁵
- *Poseidon* (set.1920);
- *Kleine Fabel* (out.1920);
- *Erstes Leid* (mar.1922);
- *Ein Hungerkünstler* (mai.1922);
- *Forschungen eines Hundes* (set.1922);
- *Das Ehepaar* (out./nov.1922);
- *Das Schloss* (1922);
- *Ein Kommentar (Gibs auf!)* (nov./dez.1922);
- *Von den Gleichnissen* (out./nov.1922).
- *Eine kleine Frau* (nov.1923/jan.1924);
- *Der Bau* (nov.1923 a jan.1924);
- *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* (mar./abr.1924).

Se analisarmos mais detidamente a trajetória produtiva do autor e a manutenção dos cadernos *in-quarto*, fica evidente que muitos desses textos tiveram origem diretamente neles – os quais lhe auxiliaram na organizar de suas “ideias” –, e que a quase absoluta maioria dos textos literários foi redigida pós-1909, ou seja, pós-manutenção dos diários. E é nisso que reside

³⁶² Kafka refere-se a este texto nos diários como a “*Hundegeschichte*” [História do cão]. (Cf. D 448; 9.fev.1915)

³⁶³ (1) *Vor dem Gesetz* (out./dez.1914); (2) *Ein Traum* (entre ago.1914 e jun.1916); (3) *Ein Landarzt* (entre dez.1916 e jan.1917); (4) *Auf der Galerie* (entre dez.1916 e jan.1917); (5) *Das nächste Dorf* (entre dez.1916 e jan.1917); (6) *Ein Brudermord* (entre dez.1916 e jan.1917); (7) *Schakale und Araber* (fev.1917); (8) *Der neue Advokat* (fev./1917); (9) *Ein altes Blatt* (mar.1917); (10) *Eine kaiserliche Botschaft* (mar.1917); (11) *Elf Söhne* (mar.1917); (12) *Ein Bericht für eine Akademie* (abr.1917); (13) *Ein Besuch im Bergwerk* (abr.1917); (14) *Die Sorge des Hausvaters* (abr.1917).

³⁶⁴ É comum que a carta ao pai [*Brief an den Vater*], escrita em nov.1919, receba *status* de literatura e seja consequentemente integrada a sua obra literária. Por não compartilharmos integralmente dessa opinião, optamos por retirar a carta do levantamento.

³⁶⁵ Cf. Stach 2017b: 403.

essencialmente a nossa tese: a gênese da obra de Kafka é estreita e intimamente ligada à manutenção dos cadernos *in-quarto*, em especial os 6 primeiros:

(a) 1º e 2º cadernos: as seis variações de *Der kleine Ruinenbewohner* constam no 1º caderno; sem datação, o segundo diário é inaugurado com a inscrição parcial³⁶⁶ de um texto em 1ª pessoa e que, mais tarde, será publicado em seu primeiro livro, *Betrachtung*, sob o título *Unglücklichsein*. É também neste caderno que surge a figura do trapezista [*Trapezkünstler*] que, anos depois, reaparece nas figuras circenses em outros textos, (Cf. D 75; s/d) além de um esboço de *Richard und Samuel*. (D 101 ss.; 26.mar.1911) *Der Heizer*, que mais tarde será integrado como o 1º capítulo de seu romance *Der Verschollene*, surge nos 2º e 7º cadernos e será publicado separadamente do romance, em mai.1913. (Cf. T2: 140) Nos dois primeiros cadernos, ele ainda se dedica a retrabalhar *Beschreibung eines Kampfes* que, no entanto, teve origem antes e fora dos diários.

(b) 3º caderno: em nov.1911, uma espécie de autorretrato do diarista dá origem a *Das Unglück des Junggesellen*, publicado também no seu primeiro livro; (Cf. D 152; 14.nov.1911 e T2: 66)

(c) 5º caderno: *Der plötzliche Spaziergang*, publicado em *Betrachtung*, após poucas alterações; (Cf. D 214 ss.; 5.jan.1912)

(d) 6º caderno: *Das Urteil*, seu efetivo nascimento como escritor; (Cf. D 274-283)

(e) 7º caderno e folhas avulsas: a primeira parte do que mais tarde seria *Erinnerungen an die Kaldabahn* – esta narrativa será nomeada apenas em 31.dez.1914 –, (Cf. D 335 ss.; 15.ago.1914) que ele também chama de “história russa” [*russische Geschichte*] (D 418; 21.ago.1914) e o fragmento *Ernst-Liman*; (D 302 ss.; 28.fev.1913)

(f) 10º caderno: esboço de *Monderry*; (D 460 ss.; 27.mai.1915)

(g) 11º caderno: um esboço do fragmento de *Jäger Gracchus* (Cf. D 501; 6.abr.1917) e de *In der Strafkolonie* ao longo do mês de ago.1917.³⁶⁷

Alguns de seus textos são oriundos inclusive de entradas que se referem à pessoa-real do diarista e do ambiente que lhe era familiar, integrando sua biografia ao que nos chega como parte da obra e transformando elementos e circunstância biográficas em literatura. É o caso, por exemplo, de uma das entradas do dia 5.nov.1911, quando ele descreve a dificuldade de concentrar-se para escrever na casa dos pais, por causa do intenso barulho, das irmãs, do pai e

³⁶⁶ A parte final do texto foi redigida fora do diário. (Cf. T2: 37)

³⁶⁷ Como já apontado antes, ao longo das entradas constam mais de 150 esboços, narrações e fragmentos. Neste levantamento foram indicados apenas aqueles que, de alguma forma, integram o que hoje conhecemos como sua obra literária “acabada”.

dos canários. (Cf. D 139) Registrado o episódio, a descrição parece ter atingido a “organização definitiva” [*fertigen Organisation*] (Cf. D 439; 19.dez.1914) que a coisa escrita exige, e esta curta entrada na qual o diarista procura fixar o seu desconforto diante do não-silêncio será publicada, após poucas alterações, na revista *Herder-Blätter*, sob o título *Großer Lärm* [*O grande barulho*] em out.1912, retirando daquilo que obstrui a escrita material para ela, que, neste caso, serviu para o embaraço da família.³⁶⁸ (Cf. T2: 60) O mesmo se dá com uma entrada de 5.fev.1912, na qual faz considerações sobre um momento do dia, no qual integra as irmãs, o amigo Löwy, Brod. Mantida a perspectiva em 1ª pessoa, o texto foi então publicado também em *Betrachtung*, sob o título *Entschlüsse* [*Decisões*], após poucas alterações sintáticas e vocabulares, além da supressão de um trecho curto e da substituição aparentemente “provisória” das pessoas: a irmã é referida apenas por ‘A.’; Löwy por ‘B.’; Max por ‘C.’.³⁶⁹ (Cf. D 229; 5.fev.1912 e CF 19) Há também nos diários vários textos em forma de diálogo que lembram esboços de peças teatrais abruptamente interrompidas e abandonadas.³⁷⁰

³⁶⁸ Este texto foi enviado à Felice por carta: “Não, não vivo totalmente separado da minha família. Prova disso é a descrição que incluo nesta carta sobre a situação acústica do nosso apartamento, que, para penoso castigo público de minha família, apareceu em uma pequena revista de Praga”. | “*Nein ganz zurückgezogen von meiner Familie lebe ich nicht. Das beweist die beiliegende Darstellung der akustischen Verhältnisse unserer Wohnung, die zur wenig schmerzlichen öffentlichen Züchtigung meiner Familie gerade in einer kleinen Prager Zeitschrift erschienen ist.*” (BrF 58; 11.nov.1912)

³⁶⁹ Há também os textos que retiram propositalmente material da própria experiência para ser escrito. É o caso da utilização das notas de viagem para gerar material literário e redigir *Richard und Samuel*: “Os amigos não eram, evidentemente, retratos dos originais [...] mas nos foi bastante divertido utilizar preferencialmente as particularidades e notas de viagem de Kafka para Richard e as minhas para Samuel”. (Brod 1963: 131)

³⁷⁰ Apesar de seu grande entusiasmo com o teatro, ele não escreve nenhum drama – com exceção de *Der Gruftwächter*. (Cf. D 158; 20.nov.1911) A redação desta peça foi iniciada no final de nov.1916 e ocupa quase que completamente o 1º caderno *in-oitavo* (A), marcando o seu retorno à atividade literária após um longo período de esterilidade produtiva (jun.1915 a nov.1916). Para escrevê-lo, Stach (2017b: 171) sugere que Kafka teria se baseado em modelos como Strindberg e no fragmento pode-se observar um número de correções e exclusões sem paralelo e que exigiu dele semanas. Esse drama é pouco difundido entre os seus leitores, especialmente no Brasil; não obstante, a peça foi encenada para o teatro em 1999/2000, sob a direção de Eduardo Cabús, cujo título foi traduzido como *O guardião do túmulo*. (Cf. <http://www.talu.com.br/taniapires/imprensa/pdf/oestadodoparana.pdf>)

Muitas das vezes os diários trazem, de fato, a feição de caderno de exercícios literários, o que, como vimos, é natural junto a diaristas-escritores. Essa é, no entanto, apenas uma das facetas desses cadernos, que são também um testemunho de uma tentativa obstinada de libertação; espaço de autorreflexão; encenação de embates internos; tentativa de conciliar mundo interno e externo. Para tanto, elegeu como método a escrita e a literatura como meio. Não por acaso o começo efetivo de suas histórias [*Geschichte*] se deu *nos* diários, sendo uma consequência do seu processo de apreensão do mundo.³⁷¹ A obra não é o propósito primordial, senão consequência e evidência de uma identidade bem-sucedida. Para compreender essa dinâmica entre diários, escrita, obra e tempo recorremos a uma representação gráfica simplificada que leva essas variáveis em consideração:

Representação gráfica 4

Respeitada a diferença escalar entre as duas medidas utilizadas, o gráfico dá algumas informações interessantes.³⁷² O início da atividade no diário é tímido, ganhando força a partir de meados de 1911. Grosso modo, a regularidade da prática vai até 1917 (com poucas interrupções), quando o diarista é diagnosticado com tuberculose. Pós-diagnóstico, ele afasta-se significativamente desses cadernos, que voltam a ter alguma importância a partir de meados

³⁷¹ Os curtos textos publicados em 1908 sob o título *Betrachtung* na Revista Hyperion buscam em recortes da cotidianidade uma oportunidade para manifestações reflexivas, porém não chega a caracterizar uma “história”, tal qual Kafka a concebia. Cf. esses critérios estipulados por ele próprio na entrada de 5.nov.1911. (D 139 ss.)

³⁷² A diferença de escala das duas medidas – entradas nos diários e produção de textos literários – não compromete a análise aqui proposta. As datas aqui referenciadas foram retiradas do extenso estudo dedicado a Kafka e sua obra feito por Engel e Auerochs que deram bastante atenção à gênese cronológica dos textos na medida em que ela consta nos manuscritos ou baseados nas inferências deixadas nos textos pelo autor. (Cf. Engel; Auerochs 2010: XIV) Ademais, informamos que alguns poucos textos não foram considerados no levantamento devido à grande imprecisão quanto à data de suas origens.

de 1921. De jul.1922 em diante, a atividade é esporádica, com apenas 5 entradas até o fim do diário (12.jun.1923). Junto a escritores é quase unânime a assertiva de que o diário é instrumento para impulsionar a escrita e que, despertado o processo criativo, é deixado de lado, lógica que engendraria um fenômeno de causa-efeito entre diário e produtividade. Essa é a opinião, por exemplo, de Bennholdt-Thomsen (2008: 22), Kleinwort (2004: 76), Didier (1991: 56 e 115) e Gräser (1955:122). No caso específico de Kafka, períodos de grande criatividade coincidem com os de intensa dedicação aos diários: (1) nov.1911 a fev.1912; (2) ago.1914 a mai.1915; (3) jan./dez.1922. O comportamento inverso também é verdadeiro: o silêncio no diário³⁷³ não significa necessariamente que esteja criando e, muitas vezes, correspondem mesmo a períodos de completa estagnação criativa – exceção feita a dois períodos: out.1912 a jan.1913 e dez.1916 a mar.1917.³⁷⁴ Usualmente a escrita literária e diarística no seu caso é, portanto, concomitante e não alternada e, mesmo trabalhando em projetos de maior porte, ele continuou a registrar suas entradas intensa e regularmente, o que é válido para os seus três romances inacabados: *Der Prozess* (ago.1914 a jan.1915); *Der Verschollene* (set.1912 e ago./out.1914) e *Das Schloss* (jan./ago.1922). Ainda que haja algumas publicações esparsas e sem grande repercussão anteriores à manutenção dos diários,³⁷⁵ é neles – a partir de 1909 – que se dá o começo efetivo dos seus textos em prosa que dá origem ao que hoje conhecemos como sua obra, pois é a escrita cotidiana exigida pelo gênero que permitiu a ele “soltar o pulso” [*das Gelenk zu lockern*], adquirir a autodisciplina e a segurança necessárias para alcançar o “conhecimento da escrita” [*Erkenntnis des Schreibens*] e, conseqüentemente, torná-lo apto a colocar-se no mundo. (Cf. D 319; 27.mai.1914 e D 321; 29.mai.1914)

3.3.2. Reivindicação bem-sucedida

“Isso nunca irá para além da cidade de Bodenbach!”, (Haas 1957: 30) afirmava Franz Werfel por volta de 1908 referindo-se à prosa de Kafka.³⁷⁶ O vaticínio do amigo não se cumpriu, mas ainda é comum que ele seja inserido entre os tantos escritores cuja obra não teria tido

³⁷³ Destaque para os períodos entre os meses de: jul./out.1910; abr./jul.1911; out.1912 a jan.1913; jul./ ago.1915; nov.1916 a jul.1917; dez.1917 a mai.1919; mar.1920 a set.1921.

³⁷⁴ Além de dois períodos em que havia abandonado os diários, temporária ou definitivamente:

(a) set./nov.1920: *Das Stadtwappen*, *Poseidon*, *Nachts*, *Gemeinschaft*, *Die Abweisung*, *Zur Frage der Gesetze*, *Die Truppenaushebung*, *Die Prüfung*, *Der Geier*, *Der Steuermann*, *Der Kreisel* e *Kleine Fabel*;

(b) nov.1923 a abr.1924: *Eine kleine Frau*; *Der Bau* e *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*.

³⁷⁵ Em mar.1908, surge a sua primeira publicação, que consiste em oito fragmentos, *Betrachtung*, na Revista *Hyperion*, com tiragem pequena de apenas 950 exemplares e, em maio de 1909, de dois outros textos curtos (*Gespräch mit dem Beter* e *Gespräch mit dem Betrunkenen*). (Cf. T2: 13)

³⁷⁶ Poucos anos mais tarde após ler *Die Verwandlung*, (1915) Werfel muda de opinião, ao qualificar este texto como puro, imortal, incomparável e não-humano. (Cf. Stach 2017b: 57)

grande repercussão em vida, sendo reconhecida apenas postumamente.³⁷⁷ Há porém inúmeras evidências que apontam o equívoco dessa suposição. É o que sugere, por exemplo, esta carta enviada por um leitor desconhecido em 10.abr.1917:

Caro senhor,
O senhor me deixou infeliz.
Comprei a sua *Metamorphose* e dei de presente à minha prima. Mas ela não sabe explicar a história.
Minha prima deu o livro para a mãe dela, que também não tem nenhuma explicação.
A mãe dela deu o livro a uma outra prima minha e que também não sabe explicá-lo. E agora elas me escreveram. Eu tenho que explicar a história a elas, porque eu seria o doutor da família. Mas eu estou desnortado.
Senhor! Eu enfrentei por meses os russos nas trincheiras e sem pestanejar. Se a minha reputação junto às minhas primas for por água abaixo, eu não suportaria.
Apenas o senhor por de me ajudar. O senhor precisa fazer isso; já que foi o senhor a me colocar nessa situação. Então por favor me diga o que a minha prima deve pensar a respeito da *Metamorphose*.
Com a máxima consideração,
Dr. Siegfried Wolff ³⁷⁸

Esta carta isoladamente não significa que seus textos tiveram ampla acolhida junto ao público comum, mas não deixa de representar um fragmento do reconhecimento reivindicado, que foi gozado em vida e não foi uma realidade apenas na sua fase tardia de escritor. Prova disso é que o seu texto de maior êxito em vida foi precisamente *Das Urteil* (1912) e que terá como concorrente em termos de sucesso apenas *Ein Hungerkünstler* (1922). (Cf. Unseld 1983: 72) Em jul.1914, ele próprio avalia que alguns de seus textos já haviam sido parcialmente reconhecidos. (Cf. BrOF 24) Há muitos outros indícios desse reconhecimento em vida: em 1913, por exemplo, uma resenha realizada por crítico desconhecido avaliava seu trabalho literário como superior ao de Thomas Mann; (Cf. Stach 2017a: 385) em fev.1914, Musil entrou em contato com ele, solicitando colaboração para a Revista *Neue Rundschau*; (Cf. D 306; 23.fev.1914 e T2: 129) em out.1915, recebeu o prêmio literário Fontane como melhor narrador moderno por dois textos seus, *Die Verwandlung* e *Der Heizer* (Cf. Stach 2017c: 316) e que foi, sem dúvida, essencial para a confirmação pública da sua almejada existência literária.³⁷⁹

Ademais, o seu nome figurou em diversas críticas no circuito literário da época: em 16.nov.1915, Georg Heinrich Meyer escreveu em anúncio editorial no *Der Jüngste Tag* sobre *Die Verwandlung*: “uma maneira delirante de ver a vida, expressa com novas técnicas

³⁷⁷ Cf., p. ex., Schärf (2000: 11) e Unseld (1983: 11).

³⁷⁸ Carta mencionada por Stach. (2017b: 147)

³⁷⁹ Originalmente o prêmio foi concedido a outro escritor, Carl Sternheim, porém Franz Blei sugeriu que fosse repassado a Kafka.

descritivas e levadas a suas máximas possibilidades representativas”; (*apud* Unseld 1983: 137) ou o célebre historiador literário Oskar Walzel que fez crítica bastante elogiosa a *Der Heizer* e *Die Verwandlung*, descrevendo sua prosa em jul.1916 como um “sucesso poetológico” e comparando Kafka a Heinrich von Kleist.³⁸⁰ (Cf. *ibid.* 132) Já em 1918, a sua editora cogitava até mesmo uma tiragem de luxo de *In der Strafkolonie*, o que, por si só, é um gesto de prestígio, em especial se levarmos em consideração a guerra ainda em curso. (Cf. *ibid.* 169) Não apenas a publicação de suas histórias como suas republicações eram também fragmentos desse reconhecimento e, na conhecida carta enviada a Brod em 5.jul.1922, ele dá sinais de disso ser consciente; é nela que vai declarar explicitamente sua identidade, quando afirma ser escritor mesmo quando não escreve.³⁸¹

No início da década de 1920, esse reconhecimento público é ainda mais notório, não sendo exagero afirmar que, em 1921, o seu *status* de escritor já era bastante consolidado. Exemplos disso é o interesse da F.A. Brockhaus em obter um breve esboço da sua vida e obra para fins lexicais (Cf. Stach 2017b: 672) ou o insistente convite da *Revista Genius* para publicação de textos inacabados – a publicação de meros fragmentos por autor de todo desconhecido seria impensável.³⁸² (Cf. BrT; Hans Mardersteig a Kafka; 18.nov.1921) Também nessa época, textos seus foram recitados por figuras ilustres,³⁸³ a última editora com a qual trabalhou, *Die Schmiede*, tinha o direito autoral de renomados autores³⁸⁴ e traduções não autorizadas foram descobertas pelo próprio Kafka na Hungria.³⁸⁵ Além disso, escritores consagrados à época tiveram contato com a sua literatura. Em 1916, Rilke compareceu à leitura pública de *Die Strafkolonie* feita por Kafka em Munique, ocasião em que o poeta não apenas afirmou já conhecer seus textos como apontou *Der Heizer* como o seu preferido.³⁸⁶ (Cf. BrF 844; 7.dez.1916) Thomas Mann também deixa evidências de particular interesse no seu

³⁸⁰ Havia, claro, críticas negativas a seu trabalho. Em 1916, por exemplo, *Die Verwandlung* foi avaliada como “bem sem imaginação e tediosa”; (Cf. Stach 2015: 217) houve também avaliações adversas em jornais e periódicos à leitura pública de *In der Strafkolonie*, ora vista como monótona, ora com inadequada. (Cf. *ibid.* 2017b: 155)

³⁸¹ “[...] sou um escritor, o que é verdade mesmo quando não estou escrevendo” | “[...] *auch wenn ich nicht schreibe, Schriftsteller bin*”. (Br2: 384; a Brod, 5.jul.1922)

³⁸² Nesta revista, *Erstes Leid* será publicada nesse mesmo ano.

³⁸³ Um grande recitador à época foi Ludwig Hardt, que encenou vários de seus textos contidos em *Landarzt* entre 1920/1921, ao lado de autores como Heine, Robert Walser, Georg Heym. (Cf. Stach 2017b: 439) A narrativa *Elf Söhne*, de acordo com a *Vossische Zeitung*, foi a que causou “a mais forte impressão da noite”. (Cf. D 536; 15.out.1921 e Stach 2017b: 439)

³⁸⁴ A *Die Schmiede* publicava Balzac, Marcel Proust, Heinrich Mann, Georg Kaiser, Joseph Roth. (Cf. Unseld 1983: 210 e 215)

³⁸⁵ Em 1922, Kafka descobre que *Das Urteil* e *Die Verwandlung* haviam sido traduzidos sem a sua autorização na Hungria, quando então enviou uma carta a Woolf pedindo que no futuro concedesse os direitos de tradução húngara a seu amigo Klopstock. (Cf. Stach 2017b: 494)

³⁸⁶ Em 1922, Rilke enviou carta Kurt Wolff, avaliando a literatura de Kafka como surpreendente e pedindo para ser informado de tudo que lhe dissesse respeito na editora: “Eu nunca li uma só linha desse autor que não me fosse particularmente tocante ou que não me surpreendesse”. (Cf. Zeller; Otten 1966: 152; 17.fev.1922)

trabalho literário, mencionando Kafka em pelo menos duas entradas de seus diários íntimos em 1921.³⁸⁷ Esses dois exemplos nos levam a um aspecto interessante levantado por Unseld: (1983: 182) o de que o seu reconhecimento em vida teria sido especialmente em nível diferente do usual; não obstante as tiragens de seus livros não terem conquistado o público em geral à época de suas publicações, Kafka havia se convertido, no começo dos anos 1920, em um escritor para escritores.

Fato é que Kafka não era alheio a essa ressonância e tinha grande interesse pela repercussão da sua atividade como escritor. Há evidências de que, durante o período da guerra, ele teria chegado a contratar serviço de monitoramento de jornais e periódicos para que pudesse ter acesso a qualquer comentário sobre seu trabalho; ademais, tanto nas cartas quanto nos diários nota-se que ele era bem informado de qualquer resenha a respeito de sua literatura, chegando a solicitar o original dessas críticas a quem os detivesse. (Cf. Stach 2017a: 385) Sempre que uma obra sua obtinha algum êxito literário, ele experimentava satisfação, lembra Brod. (1974: 60) Ao tomar conhecimento da resenha escrita por Heinrich Eduard Jacob sobre *Der Heizer*, que colocava seu nome acima do de Thomas Mann, ele reage:³⁸⁸ “Isso mexe com alguém da cabeça aos pés” | “*Es kitzelt einen von oben bis unten*”. (BrF 440; 27.jun.1913) Todos esses são indícios significativos de uma preocupação com o efeito produzido sobre um leitor em potencial e afasta a falsa suposição de que ele escrevia única e exclusivamente para uma autossatisfação interior.³⁸⁹ Toda essa ressonância em vida não foi, claro, obtida solitariamente e é à pessoa, a nosso ver, que contribuiu grandemente para que isso ocorresse que dedicamos a última seção deste trabalho.

3.3.3. Max Brod

Na luta pelo seu reconhecimento, Kafka contou com a ajuda de Felice, Milena e Dora. Felice por ter preservado as incontáveis cartas e, mais tarde, ter cedido seus direitos sobre elas; Dora em especial por transmitir seus testemunhos a respeito dos últimos anos da vida dele e que faltam nos diários; e Milena por, além da cessão das cartas, traduzir a sua obra. Partilhando valores similares é, porém, em Max Brod que ele encontrou, de modo mais explícito e em vida, apoio e amparo para dar sequência a sua reivindicação, ao receber dele comprovação da sua

³⁸⁷ “Tomei o chá com L. Hardt, que me leu a prosa de um autor de Praga, Kafka, bastante digna de atenção. No demais, bastante tediosa”; e “Me interessaram muito os escritos de Franz Kafka”. (Mann 1979: 542; 1º.ago.1921 e 547; 22.set.1921 resp.) Ademais, quando questionado por um jornal quais livros eram dignos de serem presenteados no Natal, ele elenca o “nobre Franz Kafka com sua prosa poética ‘Prozeß’”. (Mann 2002: 1053)

³⁸⁸ Publicada em 16.jun.1913, em *Deutsche Montags-Zeitung*. (BrF 1005 e Stach 2017a: 385)

³⁸⁹ Cf. também D 265 (11.ago.1912), quando afirma que, após a publicação de um livro seu, terá que evitar revistas e críticos a todo custo.

singularidade: quando Brod define Kafka como “ser excepcional” [*Ausnahmemenschen*], ele está expressando sua aquiescência em relação à excepcionalidade que o próprio Kafka atribuía a si. (Cf. BrF 89; 22.nov.1912)

A participação ativa de Brod na dinâmica do seu reconhecimento dá-se ora ao seu lado, ora em seu lugar. Já em 1907-1908 e apesar da resistência de Kafka, ele inicia uma série de tratativas para tornar públicos seus poucos textos; mesmo uma possível carreira de desenhista foi por ele articulada, ao introduzir os desenhos do amigo no circuito artístico. (Unsel 1983: 21 ss.) Para além da sua conhecida gestão para a publicação dos seus textos literários em jornais e editoras, Brod manifestava-se publicamente em defesa da carreira literária do amigo: em ensaio publicado na *Neue Rundschau*, chama-o de poeta da “alma boa”, “santa”, “imaculada”, pura etc.; (Cf. Wagenbach 2008: 19) a Martin Buber, situa-o entre “os maiores escritores vivos”.³⁹⁰ (Cf. Stach 2017b: 141) É também dele a sugestão de que os pais deveriam patrocinar a “vida dedicada à poesia” do amigo, para que ele então pudesse finalmente produzir “as obras que Deus pede que sejam dadas ao mundo através de seu cérebro”. (BrF 89; à Felice, 22.nov.1912) Não surpreende assim que a quase totalidade das 46 publicações de Kafka tenha contado, de alguma maneira, com seu intermédio, e que mesmo a relação com Kurt Wolff, seu editor quase exclusivo, deu-se por interferência sua em meados de 1912.³⁹¹ Não seria exagero, portanto, afirmar que foi Brod – ao lado do seu principal editor – quem abriu a ele as perspectivas de uma existência como escritor durante sua vida e após sua morte e, não por acaso, Kafka é até mesmo considerado por alguns como uma “invenção de Max Brod”. (Cf. Schärf 2000: 8)

Caríssimo Max, meu último pedido: queimar, sem ler, tudo o que se encontrar no meu espólio (portanto em caixas de livros, guarda-roupa, escrivaninha em casa e no escritório, ou em qualquer lugar que você perceba que alguma coisa foi parar), diários, manuscritos, cartas, as minhas próprias e as dos outros, desenho etc., assim como tudo escrito ou esboçado que você ou alguém tenha e que possa ser solicitado por você em meu nome. Quem não quiser entregar as cartas a você deve ao menos se comprometer em queimá-las por si mesmo. Seu
Franz Kafka

Liebster Max, meine letzte Bitte: alles was sich in meinem Nachlass (also im Bücherkasten, Wäscheschrank, Schreibtisch zuhause und im Bureau, oder wohin sonst irgendetwas vertragen worden sein sollte und Dir auffällt) an Tagebüchern, Manuscripten, Briefen, fremden und eigenen, Gezeichnetem u.s.w. findet restlos und ungelesen zu verbrennen, ebenso alles Geschriebene oder Gezeichnete, das Du oder andere, die Du in meinem Namen darum bitten

³⁹⁰ Em 18.jan.1915, Brod teria registrado opinião semelhante nos seus próprios diários ao afirmar que Kafka era, de fato, “o melhor escritor do nosso tempo”. (apud Stach 2017a: 585)

³⁹¹ Em viagem a Leipzig em 1912, Brod apresentou Kafka a Ernst Rowohlt e Kurt Wolff que, naquela época, administravam a editora Rowohlt conjuntamente.

sollst, haben. Briefe, die man Dir nicht übergeben will, soll man wenigstens selbst zu verbrennen sich verpflichten.

Dein

Franz Kafka (Stach 2017b: 437)

Redigido muito provavelmente em meados de 1921, esse é o primeiro dos dois famosos testamentos que Kafka deixou em nome do amigo.³⁹² Em 29.nov.1922, um mais longo e preciso foi redigido:

Querido Max, talvez eu de fato não mais me levante desta vez, a chegada da pneumonia é bastante provável depois de um mês da febre advinda dos pulmões e nem mesmo o fato de eu anotar isso irá desviá-la, embora tenha nisso algum poder.

Neste caso, portanto, eis o meu último desejo quanto a tudo que escrevi:

De tudo que eu escrevi tem valor apenas os livros: *Urteil, Heizer, Verwandlung, Strafkolonie, Landarzt* e a narrativa: *Hungerkünstler*. Aqueles exemplares de *Betrachtung* podem ficar, não quero dar a ninguém o trabalho de ficar amassando papel, mas nada dele não pode ser reimpresso). Quando eu digo que aqueles 5 livros e a narrativa têm valor, não quero com isso dizer que eu deseje que eles sejam reimpressos e transmitidos para épocas futuras, pelo contrário, eles devem se perder por completo, é nisso que corresponde o meu verdadeiro desejo. Apenas não vou impedir, uma vez que eles já existem, que alguém os conserve caso assim deseje.

Por outro lado, tudo mais que existir escrito por mim (em revistas impressas, manuscritos ou cartas) sem exceção tanto quanto estiver ao alcance ou puder ser obtido por solicitação aos destinatários (a maioria dos destinatários você conhece, trata-se principalmente da Sra. Felice M, Sra. Julie nascida Wohryzek e Sra. Milena Pollak, não se esqueça especialmente de uns cadernos que estão em posse da Sra. Pollak) – tudo isso é sem exceção e preferencialmente sem serem lidos (não vou contudo impedir você de dar uma olhada, ainda que eu preferisse que você não o fizesse, em todo caso ninguém mais tem permissão para fazê-lo) – tudo isso é para ser queimado sem exceção e fazer isso o mais breve possível é o que eu peço a você

Franz

Lieber Max, vielleicht stehe ich diesmal doch nicht mehr auf, das Kommen der Lungenentzündung ist nach dem Monat Lungenfieber genug wahrscheinlich und nicht einmal dass ich es niederschreibe wird sie abwehren, trotzdem es eine gewisse Macht hat.

Für diesen Fall also mein letzter Wille hinsichtlich alles von mir Geschriebenem:

Von allem was ich geschrieben habe gelten nur die Bücher: Urteil, Heizer, Verwandlung, Strafkolonie, Landarzt und die Erzählung: Hungerkünstler. (Die paar Exemplare der Betrachtung mögen bleiben, ich will niemandem die Mühe des Einstampfens machen, aber neu gedruckt darf nichts daraus werden). Wenn ich sage, dass jene 5 Bücher und die Erzählung gelten, so meine ich damit nicht, dass ich den Wunsch habe, sie mögen neu gedruckt und künftigen Zeiten überliefert werden, im Gegenteil, sollten sie ganz verloren gehn, entspricht dieses meinem eigentlichen Wunsch. Nur hindere ich, da sie

³⁹² As versões originais em alemão dos dois testamentos podem ser consultadas em <http://www.franzkafka.de/franzkafka/fundstueck/457426>.

schon einmal da sind, niemanden daran, sie zu erhalten, wenn er dazu Lust hat.

Dagegen ist alles, was sonst an Geschriebenem von mir vorliegt (in Zeitschriften Gedrucktes, im Manuskript oder in Briefen) ausnahmslos soweit es erreichbar oder durch Bitten von den Adressaten zu erhalten ist (die meisten Adressaten kennst Du ja, in der Hauptsache handelt es sich um Frau Felice M, Frau Julie geb. Wohryzek und Frau Milena Pollak, vergiss besonders nicht paar Hefte, die Frau Pollak hat) — alles dieses ist ausnahmslos am liebsten ungelesen (doch wehre ich Dir nicht hineinzuschauen, am liebsten wäre es mir allerdings wenn Du es nicht tust, jedenfalls aber darf niemand anderer hineinschauen) — alles dieses ist ausnahmslos zu verbrennen und dies möglichst bald zu tun bitte ich Dich Franz (ibid. 514)

Ambos os documentos foram mantidos na gaveta de sua escrivaninha e, após a sua morte, encontrados por Brod em envelopes endereçados a ele. (Cf. *ibid.* 670 e 680) Chama atenção, em primeiro lugar, o conteúdo – e a formalidade – dos dois documentos. Em regra, espólio é tudo aquilo que o falecido deixa. Não há evidência de que Kafka tenha elaborado qualquer outro tipo de testamento e, como seu “patrimônio”, entende única e exclusivamente aquilo que escreveu, fosse de natureza íntima ou literária, atribuindo, assim, valor idêntico aos trabalhos literários, às cartas e aos diários. Aspecto que costuma integrar o discurso de seus críticos e estudiosos é o aparente paradoxo do pedido: o que significaria solicitar a destruição de seus escritos àquele que foi muito provavelmente o maior incentivador e propalador deles? Não foram poucos os que se debruçaram sobre essa questão, variando suas opiniões desde a completa desconfiança até a total credibilidade.³⁹³

Por um lado, deve-se ter em conta que Brod era quem tinha mais fácil acesso a todos os seus escritos e, caso esse fosse um desejo genuíno seu, teria maior facilidade de cumpri-lo. Por outro lado – e ainda que muito provavelmente motivado por dificuldades financeiras –, depois da redação dos testamentos, Kafka não apenas continuou a criar textos literários – como, por exemplo, *Eine kleine Frau* e *Der Bau* – como encaminhou novos para publicação, como é o caso de *Die Hungerkünstler* na *Neue Rundschau* (1922). Se considerarmos a data provável do primeiro bilhete, Kafka autorizou, pelo menos, 9 novas publicações após a sua redação assim como pediu a Brod que intermediasse junto à Editora *Schmiede* a publicação de 4 histórias suas – *Erstes Leid*, *Eine kleine Frau*, *Ein Hungerkünstler* e *Josefine, die Sängerin oder Das Volk*

³⁹³ Entre os cétricos em relação ao verdadeiro propósito de ter deixado os testamentos a Brod estão, por exemplo, Blanchot (1981: 141) e Unseld. (183: 234 e 245) Este vê como incompreensível a eleição do amigo para executar sua última vontade, sugerindo que talvez esse não fosse o seu legítimo desejo, o que ele vai chamar de relativização da validade geral do testamento. Para Benjamin, (*apud* Unseld 1983: 235) isso também faria parte do seu “método”, pois sabia que seu pedido não seria atendido e suas obras seriam impressas; daí Benjamin considerar a atitude de Brod como um sinal de “autêntica fidelidade” a Kafka.

der Mäuse.³⁹⁴ Por esta tutoria literária, registrou inclusive o seu agradecimento poucos meses antes de morrer: “Muito obrigado também por todas as trabalhosas gestões que você tão primorosamente executou em meu nome” | “*Vielen Dank auch für alle mühseligen literarischen Geschäfte, die Du für mich so prachtvoll durchgeführt hast*”. (Br2: 482; 20.abr.1924) Além de já ter dito ao amigo no final de 1921 que não poderia atender ao seu pedido, (Cf. Ries 1993: 40) Brod baseia-se nesses últimos movimentos de Kafka para justificar a sua “desobediência” aos testamentos escritos tanto tempo antes, vistos por ele como uma “modificação de seus princípios”.³⁹⁵ (Cf. Brod 1974: 173 e *ibid.* 1963: 209)

A busca pelos papéis aconteceu imediatamente após a morte de Kafka, e aquilo que deveria supostamente servir ao seu “esquecimento” deu início a sua efetiva consolidação na história da literatura. Já em 17.jul.1924, ambos os testamentos foram os primeiros textos levados a público na revista *Weltbühne* (Cf. Stach 2017c: 581) e, uma semana antes, (11.jul.1924) Brod já havia firmado contrato com a família Kafka por meio do qual passou a ser o seu editor exclusivo, sem por isso receber qualquer honorário.³⁹⁶ (Cf. Unseld 1983: 236) A partir de então, iniciou um intenso trabalho de editoração da obra póstuma, entrando em contato com diversas editoras, e a *Die Schmiede* foi a maior interessada em adquirir os direitos sobre a sua obra.³⁹⁷ Ademais, Brod assumiu a tarefa de auxiliar na formatação da personalidade de Kafka ao escrever a sua primeira biografia.³⁹⁸ Creditamos também a essa tarefa a origem de alguns relatos bastante questionáveis a seu respeito, como o caso da boneca de Berlim³⁹⁹ e o provável filho que teria tido com Grete Bloch.⁴⁰⁰ Fato é que, com a atuação de Brod, a

³⁹⁴ Os nove textos são: (1) *Entlarvung eines Bauernfängers* (Prager Presse, set.1921); (2) *Ein altes Blatt (Selbstwehr)*, set.1921); (3) *Der Kübelreiter* (Prager Presse, dez.1921); (4) *Erstes Leid* (Genius, 1922); (5) *Ein Hungerkünstler. Erzählung* (Die neue Rundschau, out.1922); (6) *Ein Hungerkünstler* (Prager Presse, out.1922); (7) *Josefine, die Sängerin* (Prager Presse, abr.1924); (8) *Eine kleine Frau* (Prager Tagblatt, abr.1924); e (9) *Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten*. (Die Schmiede, ago.1924). (Cf. Unseld 1983: 305 ss.)

³⁹⁵ Também Dietz (1975b: 120) percebe na autorização para publicar o seu último livro uma “clara vontade de publicação e a expressão de uma orientação nova”.

³⁹⁶ O quarto ponto do contrato distribuía assim os ganhos: 55% aos pais e 45% à Dora, sua última companheira. (Cf. Unseld 1983: 293)

³⁹⁷ Na década de 1930, Hermann Hesse chegou a ajudar Brod nesse trabalho. (Unseld 1983: 243)

³⁹⁸ Dentre os motivos que teriam levado Brod (1963: 45) a levar a público uma biografia a respeito do amigo seria a necessidade de “corrigir” o equívoco provocado pelo teor de seus livros e diários, que teriam refletido uma pessoa sombria e negativa, o que, segundo Brod, não corresponderia à vida cotidiana entre eles.

³⁹⁹ Com relação à célebre história da boneca, Stach (2017b: 690) aponta vários desvios entre as versões de Dora Diamant que supostamente presenciou o fato e a de Brod; (Cf. Diamant 1995: 176 ss.) em relação a esse evento, foi feita a tentativa de localizar a garota em Steglitz ou as cartas da boneca em 1959 e em 2001, ambas sem sucesso.

⁴⁰⁰ Stach (2017a: 495) lembra um “boato” espalhado por Brod de que Kafka teria tido um filho com Bloch, a amiga da sua noiva Felice. Em 1940, Bloch teria escrito de seu exílio na Itália uma carta a um amigo, na qual falava de uma visita que fizera a Praga: “Visitei nessa época o túmulo do homem, que significou muitíssimo para mim, que morreu em 1924, e o seu talento é ainda hoje enaltecido. Ele foi o pai do meu garoto, que morreu em Munique em 1921 pouco antes de completar 7 anos de idade. Longe de mim e dele, de quem eu tive de me separar ainda durante a guerra e nunca mais voltei a ver – exceto por poucas horas – porque ele não resistiu a uma doença mortal em sua terra natal, longe de mim. Eu nunca falei sobre isso.” (Bloch *apud ibid.* 496; carta a Wolfgang A. Schocken,

propagação da sua literatura ganhou ritmo bastante acelerado: apenas dois anos após a sua morte, o *inacabado* romance *Das Schloss* foi anunciado como o “Fausto de Franz Kafka”; (Cf. Unseld 1983: 241) nos anos 1930, discursiva e comparativamente, Brod (1963: 36 ss.) induz a inserção do amigo no cânone, equiparando-o a autores como Proust e Kleist e, em meio à segunda guerra, Brod deixa Praga em posse do espólio do amigo:

Na noite de 14 a 15 de março de 1939, exatamente um dia antes da entrada dos alemães em Praga, Brod deixou sua cidade natal em direção à Palestina; em sua bagagem de mão estavam todos os originais e manuscritos de Franz Kafka. (Unseld 1983: 244)

Este conhecido episódio foi antecedido por outros que também contribuíram para promover o seu nome: seus livros sendo queimados publicamente quando, em 1935, o partido nacional-socialista tornou-o autor proscrito na Alemanha e incluiu sua obra na “Lista 1 da literatura prejudicial e indesejada”.⁴⁰¹ (Cf. Stach 2015: 533 ss.) Na mesma década, Mann (2014: 236) concedia a seus textos predicados como “estranhíssimo”, “genial”, “extraordinário”, e Albert Einstein (*apud* Robert 1960: 270) teria escrito sobre Kafka: “Eu não consegui lê-lo, o espírito humano não é complicado o suficiente para compreendê-lo.” O termo “kafkiano” [*kafkaesk*], por sua vez, foi compilado em 1973 no Duden,⁴⁰² mas já duas décadas após sua morte (1947), o adjetivo aparecia pela primeira vez em um artigo da revista *New Yorker*. (Cf. Löwy 2005: 202) Muitas foram, portanto, as artimanhas do seu maior propagandista, seja enquanto vivo ou após a sua morte, que serviram – e ainda servem – não apenas para habitar o imaginário coletivo como para integrar um projeto que culminou no “mito Kafka”.⁴⁰³

21.abr.1940) Stach lamenta que, sem nenhuma prova, e não obstante detalhes presentes na carta que parecem deslegitimar a suposição de que o homem mencionado fosse Kafka – ele não morre em Praga, por exemplo – Brod, mesmo depois de ler todas as cartas trocadas entre ele e Bloch, tenha resolvido disseminar essa história, integrando-a inclusive à biografia do amigo.

⁴⁰¹ Além disso, todos os papéis (incluindo os pessoais) que se encontravam na casa de Dora, sua última companheira, foram confiscados pela Gestapo. (Cf. Unseld 1983: 243)

⁴⁰² Cf. <https://www.duden.de/rechtschreibung/kafkaesk>.

⁴⁰³ Vale a pena apontar que essa intensa dedicação de Brod nunca foi exclusividade de Kafka. O epíteto de militante cultural de Brod tem justificativa em uma ação bastante mais ampla. Já aos 25 anos, Brod tinha uma lista imensa de pessoas com as quais mantinha correspondência para dar cumprimento a essa sua “tarefa” de propalador: Richard Dehmel, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Hesse, Ricarda Huch, Detlev von Liliencron, Thomas e Heinrich Mann, Rilke e Wedekind, além de editores, críticos. Ademais, muitos foram os artistas que se beneficiaram da sua atuação, dentre os quais Jaroslav Hašek, Franz Werfel, Oskar Baum, Hedda Sauer, Kurt Hiller, Paul Leppin, Otto Pick, Leoš Janáček, Carl Nielsen. (Cf. Unseld 1983: 40 e Stach 2015: 322) Além de propalador da arte, foi também colaborador em projetos com outros, tal como foi o caso junto de Kafka do romance colaborativo – *Richard und Samuel: Eine kleine Reise durch mitteleuropäische Gegenden*; colaborou em um livro de filosofia com Felix Weltsch; traduziu um texto em francês com Franz Blei. (Cf. Stach 2017a: 74) Como aponta Stach, (2017a: 380) apesar de ter diversos livros e textos publicados e de seu intenso contato com o círculo editorial, Brod nunca angariou para si mesmo o reconhecimento do público de modo que o permitisse ter uma carreira exclusiva de escritor, daí talvez ter sido qualificado certa vez como “altruísta” [*selbstlos*]. (Cf. D 184; 18.dez.1911) Brod inclusive recebeu constantes críticas a respeito da sua própria literatura: Karl Kraus, por

Considerações finais

Ser literatura, nada além de literatura. Essa foi a premissa que pautou o projeto individual de Kafka na constituição da sua identidade refletida nos 12 cadernos *in-quarto* mantidos no curso de 14 anos – até um ano antes da sua morte. Concomitantemente meio epistemológico para lidar com a vida e estratégia solipsista de fundamentação do sujeito, a prática ofereceu a ele a oportunidade de promover autorreflexão e alcançar algum conhecimento de si mesmo. O perscrutar da existência não foi, claro, função exclusiva dos diários, para o que também serviram as tantas cartas, os cadernos *in-oitavo* e toda a obra literária, mas foram os cadernos *in-quarto* e sua dimensão prática que, definida a sua identidade-desejada – ser literatura, escritura –, permitiram a ele adotar papel ativo na constituição e no reconhecimento da sua natureza.

Usualmente lidos como fonte biográfica e retrato do caráter que habita o imaginário coletivo, é antes como partícipe do seu processo identitário que esses diários devem ser compreendidos. Como vimos, a dimensão inicial do desejo envolve a sua prática e é no curso dela que o diarista estabeleceu estratégias, estipulou rotinas, encenou o ato escriturário e recorreu a modelos criteriosamente selecionados, ao lado dos quais esboçou um ideal de existência poética que foi perseguido e alcançado *no* diário. Sentindo-se apartado no ambiente imediato da família, impulsionado pelo desejo primário de ser reconhecido e na busca por sentido, elegeu a escrita como a sua singularidade essencial – aquilo que fazia dele distinto dos demais – junto da qual pôde investigar o seu lugar no mundo e dar forma a sua individualidade. Essa eleição não ocorreu ao acaso, pois não apenas atuou diretamente na manifestação e na produção da sua individualidade singular como também foi nela que encontrou o instrumento capaz de mantê-lo vinculado a este mundo – ao mostrar-se a ele ser uma forma legítima e segura de imiscuir-se neste mundo: escrituralmente. Daí não surpreender que ela, de fato, tenha representado para ele, ao longo de toda a vida, a coisa mais importante na Terra.

Através da prática, Kafka tornou-se agente ativo na constituição da sua identidade: é escrevendo que se vê escritor e escritura, ato do qual retirou o conhecimento prático necessário ao reconhecimento de si por si mesmo para, em seguida, poder levar adiante a reivindicação desse reconhecimento pelo outro. É preciso admitir que, ao conceder à caneta o dever de manifestar a sua existência e ao colocar-se por escrito, ele correu o risco de dar lugar a um personagem, delineando para si uma fisionomia, um caráter, uma personalidade, em que esse *quem* fixado escrituralmente assume seu lugar no mundo. Ocorre que a conotação dada ao termo

exemplo, editor de *Der Brenner*, escreveu sobre ele: “desproporção entre sua reivindicação artística e sua habilidade para cumpri-la”. (Cf. Stach 2017a: 402) Sobre “mito Kafka”, cf., por ex., Löffler 2008: 16.

“personagem” não deve nos confundir quanto a sua natureza, mesmo porque, não seríamos nós todos, já sugeria Goethe, apenas personagens para nós mesmos? É por isso que temos dificuldade em concordar com quem deslegitime esses diários como reflexo do eu-real do diarista, mesmo porque, para conjecturar essa existência, são especialmente eles – junto, claro, a todo o material escrito – a estarem à disposição, e afirmações desse tipo não acrescentam muito para o acesso ao diarista e acabam por negar uma existência sem, contudo, ser capaz de propor uma outra em seu lugar.

Crucial na edificação da sua individualidade, os diários foram imprescindíveis também no cumprimento do imenso trabalho que ele julgava esperá-lo assim como na criação da necessidade desse trabalho. Através do exame diário inerente à prática, ele pôde observar se houve desvio, estagnação ou progresso do que ele entendia como sua tarefa e, a cada constatação prejudicial a ela, redirecionar sua ação de modo a fazer cumprir o seu destino, e são esses os principais motivos de o autocompromisso com a escrita e sua ânsia por ela ser uma constante em todos os cadernos – com relativa exceção ao 12º. Mesmo a doença que provocou a inflexão notada nesses diários a partir de 1917 – atribuindo a eles uma função primordialmente terapêutica – foi usada para provocar impulsos criativos e, com isso, iluminar, organizar e compreender a sua nova situação. É precisamente nos 6 primeiros cadernos que testemunhamos a sua gestação como escritor e finalmente o seu efetivo nascimento como tal, sem os quais muito provavelmente a sua obra teria ficado impedida. Antes da adesão à prática, o pouco que foi escrito – e conservado – não dispunha das características essenciais para comporem o que ele entendia como uma genuína história. De tudo que escreveu, deixou cerca de 40 textos em prosa (completos); 3 400 páginas de diários e fragmentos literários, incluindo os seus 3 romances inacabados; os 2 testamentos para Brod; e cerca de 1 500 cartas, que foram preservadas e publicadas. (Cf. Stach 2017a: IX ss.) Daquilo que conhecemos hoje como seu trabalho literário muito pouco foi esboçado antes de 1909.

Do seu nascimento como escritor em 1912 até sua morte, Kafka parece ter escrito todos os dias da sua vida, passando desde então a literatura – mais precisamente a escrita – a servir a ele como instrumento de inserção em um mundo do qual se sentiu desde sempre afastado. Nem o casamento, nem a constituição da própria família, nem a carreira de funcionário, nem mesmo o círculo social de amigos foram entendidos por ele como meios eficazes (ou suficientes) para emancipá-lo e (re-)integrá-lo à sociedade. Por tudo que foi dito, entendemos que os diários atuaram na reivindicação de reconhecimento da sua existência poética-literária, e a sua obra não foi causa, senão consequência desse pleito – ou antes instrumento.

Certo da sua natureza ideal, ele fez de si mesmo coisa escrita, objeto, com o que ele pôde dar a ver esse corpo-escrito ao outro que pôde – e pode – constatar a sua existência no mundo. Daí a importância do potencial comunicacional de *todos* os seus escritos. Independentemente se feitos para publicação ou não, todos eles tiveram, de alguma forma, um interlocutor, inclusive a escrita mais íntima: as cartas tiveram os seus destinatários; os textos publicados, o público; os não publicados, as irmãs, os amigos, as noivas; os diários, Milena. Mesmo escrever em alemão serviu ao incremento dessa dinâmica comunicacional: sendo a literatura tcheca “menor”, o papel cultural que detinha a língua alemã à época era também uma forma de aumentar as chances de ter a sua singularidade reconhecida. É nesse contexto que a escrita e a literatura não apenas formataram a sua individualidade e singularidade como também proporcionaram a ele a necessária autonomia para comunicar e fazer circular a sua existência, para o que colaborou muitíssimo a prática do diário: a vigilância do (auto)compromisso possibilitado pela sujeição do gênero ao calendário deu a ele disciplina e incentivo para manter o fluxo da escrita, por meio da qual captou, organizou, formatou e comunicou a sua existência. Da interação entre o seu corpo-escrito e o mundo é que finalmente essa existência adquiriu a prerrogativa de ser compreendida, aceita e aprovada, além de atender ao seu objetivo último: influenciar pessoas. Por tudo isso, não é razoável supor o aniquilamento da sua vida em nome da literatura, pois foi precisamente através dela e da escrita que ele instaurou uma forma de vida, a verdadeira. É justificando e lutando pela sua existência literária nos diários – e por causa deles – que lhe foi concedido algo para além da perseguida *sobrevivência*: a sobrevida. Certa vez ele mesmo disse que “ao menos entre os vivos, ninguém pode libertar-se de seu próprio eu” e, de fato, é especialmente após sua morte que ele pôde libertar-se desse eu que, feito literatura, nada além de literatura, foi colocado em circulação livremente.⁴⁰⁴

⁴⁰⁴ “[...] eine besondere Form der Erkenntnis, daß, zumindest unter Lebenden, sich niemand seiner selbst entledigen kann”. (H 231)

Referências bibliográficas

Literatura primária

- KAFKA, Franz. *Aforismos reunidos*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. [A]
- KAFKA, Franz. *Beim Bau der Chinesischen Mauer. Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlaß*. Max Brod und Hans Joachim Schoeps. (Hrsg.) Berlin, 1931. [CM]
- KAFKA, Franz. *Briefe. 1900-1912*. Hans-Gerd Koch. (Hrsg.) Frankfurt am Main: S. Fischer, 1999. [Br1]
- KAFKA, Franz. *Briefe. 1902-1924*. In: *Gesammelte Werke*. Max Brod. (Hrsg.) Frankfurt am Main: S. Fischer, 1958. [Br2]
- KAFKA, Franz. *Briefe an Felice Bauer*. Hans-Gerd Koch. (Hrsg.) Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2015. [BrF]
- KAFKA, Franz. *Briefe an Ottla und die Familie*. Hartmut Binder und Klaus Wagenbach. (Hrsg.) Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011. [BrOF]
- KAFKA, Franz. *Briefe und Tagebücher*. Disponível em: <https://homepage.univie.ac.at/werner.haas/index.html> [BrT]
- KAFKA, Franz. *O castelo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. [C]
- KAFKA, Franz. *Contemplação e O fogueiro*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. [CF]
- KAFKA, Franz. *Beim Bau der Chinesischen Mauer. Ungedruckte Erzählungen und Prosa aus dem Nachlaß*. Hrsg. von Max Brod u. Hans Joachim Schoeps. Berlin, 1931. [CM]
- KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. 15ª ed. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. [CP]
- KAFKA, Franz. Kafka. *Diários*. Trad. Isabel Castro Silva. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014. [D]
- KAFKA, Franz. *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*. Max Brod. (Hrsg.) *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1966. [H]
- KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. [NE]
- KAFKA, Franz. *Der Prozess*. Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte: eine Edition des Instituts für Textkritik. Roland Reuß und Peter Staengle. (Hrsg.) Basel: Stroemfeld, 1997. [P]
- KAFKA, Franz. *Tagebücher. Apparatband*. Nach der kritischen Kafka-Ausgabe herausgegeben von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1990. [T1]
- KAFKA, Franz. *Tagebücher. Kommentarband*. Nach der kritischen Kafka-Ausgabe herausgegeben von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1990. [T2]
- KAFKA, Franz. *Tagebücher. Textband*. Nach der kritischen Kafka-Ausgabe herausgegeben von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1990. [T3]

Literatura secundária

- AMIEL, Henri Frédéric. *Du Journal Intime*. Vol. 6. Bruxelles: Editions Complexe, 1987.
- ALT, Peter-André. *Franz Kafka. Der ewige Sohn*. Eine Biographie. München: C.H. Beck Verlag, 2005.
- _____. Kafkas Selbstmodellierung in den Erzählungen. In: Haller-Neumann, Marie; Rehwinkel, Dieter (Hrsg.) *Franz Kafka – Visionär der Moderne*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2008. pp. 105-122.
- ARAÚJO, Kathya. Individualismo e heteronomia. Configurações de sujeito e laço social no texto autobiográfico. In: GALLE, Helmut et al. (Org.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume, 2009. pp. 249-264.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. 4ª. ed. Imprensa Nacional | Casa da Moeda, 1994.
- AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas: 1990.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BEGLEY, Louis. *Franz Kafka. O mundo prodigioso que tenho na cabeça: um ensaio biográfico*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BENNHOLDT-THOMSEN, Anke. Schreiben statt Leben. Zu Kafkas Tagebücher. In: HALLER-NEUMANN, Marie; REHWINKEL, Dieter. (Hrsg.) *Franz Kafka – Visionär der Moderne*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2008. pp. 15-36.
- BERGMANN, Schmuël Hugo. *Tagebücher und Briefe*. Band 1: 1901-1948. Miriam Sambursky. (Hrsg.) Königstein: Jüdischer Verlag, 1985.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BINDER, Hartmut. *Kafka in neuer Sicht. Mimik, Gestik und Personengefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1976.
- _____. *Kafkas “Verwandlung”*: Entstehung, Deutung, Wirkung. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2004.
- _____. Tagebücher. In: BINDER, Hartmut (Hrsg.). *Kafka-Handbuch in zwei Bänden*. Band 2: Das Werk und seine Wirkung. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1979. pp. 539-554.
- BLANCHOT, Maurice. *De Kafka à Kafka*. Paris: Gallimard, 1981.
- _____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- _____. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. The Diaries: The Exigency of the Work of Art. In: FLORES, Angel; SWANDER, Homer. *Franz Kafka Today*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1958. pp. 195-220.
- BLUME, Peter. *Fiktion und Weltwissen*. Der Beitrag nichtfiktionaler Konzepte zur Sinnkonstitution fiktionaler Erzählliteratur. Berlin: Erich Schmidt, 2004.
- BOERNER, Peter. *Tagebuch*. Stuttgart: Metzler, 1969.

- BORN, Jürgen. *Kafkas Bibliothek*. Ein beschreibendes Verzeichnis. Mit einem Index aller in Kafkas Schriften erwähnten Bücher, Zeitschriften und Zeitschriftenbeiträge. Zusammengestellt unter Mitarbeit von Michael Antreter, Waltraud John und Jon Shepherd. Frankfurt am Main: S. Fischer, Verlag. 1990.
- BOTTMANN, Denise. *Kafka no Brasil: 1946-1979*. TradTerm, São Paulo, v. 24, Dez./2014. pp. 213-238. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/viewFile/96564/95777>.
- BRAUNGART, Georg et al. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 2: H-O. Berlin: Walter de Gruyter GbmH & Co., 2000.
- BRAUNGART, Georg et al. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 3: P-Z. Berlin: Walter de Gruyter GbmH & Co., 2003.
- BROD, Max. *Der Prager Kreis*. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1966.
- _____. *Franz Kafka. Eine Biographie*. Frankfurt am Main u. Hamburg: Fischer Bücherei KG, 1963.
- _____. Nachwort. In: KAFKA, Franz. *Tagebücher 1910-1923*. Darmstadt: Moderner Buch-Club, 1962.
- _____. *Über Franz Kafka*. Frankfurt, 1974.
- BÜHLER, Axel. Autorabsicht und fiktionale Rede. In: LAUER, Gerhard et al. (Hrsg.) *Rückkehr des Autors*. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. De Gruyter, 2008. pp. 61-76.
- CAMPE, Rüdiger. Die Schreibszene, Schreiben. In: ZANETTI, Sandro. (Hrsg.) *Schreiben als Kulturtechnik*. 2. Aufl. Berlin: Suhrkamp, 2015. pp. 269-282.
- _____. Schreiben im *Process* Kafkas ausgesetzte Schreibszene. GIURIATO, Davide; STINGELIN, Martin; ZANETTI, Sandro (Hrsg.). » *Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen* «: Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005. pp. 115-132.
- CANETTI, Elias. *O outro processo: as cartas de Kafka a Felice*. Trad. de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- CRUZ, Celso. *Metamorfoses de Kafka*. São Paulo: Annablume; 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- DELORY-MOMBERGER, Christine. Filiações e rupturas do modelo autobiográfico na pós-modernidade. In: GALLE, Helmut et al. (Org.) *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume, 2009.
- DIAMANT, Dora. Mein Leben mit Franz Kafka. In: KOCH, Hans-Gerd. (Hrsg.) *“Als Kafka mir entgegenkam...”* Erinnerungen an Franz Kafka. Berlin: K. Wagenbach, 1995.
- DIDIER, Béatrice. *Autoportrait et journal intime*. Corps Écrits, Paris, n. 5, PUF, 1983. pp. 167-182.
- _____. *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.
- DIETZ, Ludwig. *Franz Kafka*. Stuttgart, 1975a.

- _____. *Kafkas letzte Publikation*. Stuttgart, 1975b.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.
- DUSINI, Arno. “Bausteine beim Bau der Chinesischen Mauer”. Anmerkungen zum Genre Tagebuch unter Zugrundelegung der Editionen der Kafkaschen Tagebücher. In: GOLZ, Jochen (Ed.). *Edition von autobiographischen Schriften und Zeugnissen zur Biographie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1995. pp. 167-175.
- EBERLEIN, Undine. *Einzigartigkeit*. Das romantische Individualitätskonzept der Moderne. Frankfurt am Main: Campus Verlag GmbH, 2000.
- ENGEL, Manfred. AUEROCHS, Bernd (Hrsg.). *Kafka-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart/Weimar: J.B.Metzler, 2010.
- FARIA, Renato Oliveira de. “Assalto contra o limite”: forma danificada e história em Franz Kafka. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3ª. ed. Curitiba: Positivo, 2004.
- FERREIRA, Vergílio. *Carta ao futuro: ensaio*. Lisboa: Quetzal Editores, 2010.
- FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Trad. Carlos Eduardo Lima Machado. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2005.
- _____. *Correspondance électronique de Flaubert*. Édition par Yvan Leclerc et Danielle Girard. Rouen: 2003. s/p. Disp. em: <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1859.htm> (acesso em 17.out.2019)
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.
- _____. Sobre a Genealogia da ética: uma revisão do trabalho. In: DREYFUS, H. & RABINOW, P. *Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1995.
- FRICKE, Harald et al. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Band 1: A-G. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co., 1997.
- FRISCH, Max. *Tagebuch 1946-1949*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- FROMM, Waldemar. Schaffensprozess. In: ENGEL, Manfred. AUEROCHS, Bernd (Hrsg.). *Kafka-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart/Weimar: J.B.Metzler, 2010. pp. 428-437
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GALLE, Helmut. *Elementos para uma nova abordagem da escrita autobiográfica*. Matraca (Rio de Janeiro), v. 18, p. 64-91, 2006.
- _____. Pequena introdução à teoria da ficcionalidade seguida de uma bibliografia. In: GALLE, Helmut P. E.; PEREZ, Juliana P.; PEREIRA, Valéria S. (Org.). *Ficcionalidade: uma prática cultural e seus contextos*. São Paulo: FFLCH/USP, 2018. pp. 17-43.
- _____. Olmos, Ana Cecilia et al (Org.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume, 2009.
- GIDE, André. *Journal 1887-1925*. Paris: Gallimard, 1996.

- GIURIATO, Davide; STINGELIN, Martin; ZANETTI, Sandro. (Hrsg.) *“Schreiben heißt: sich selber lesen”*. Schreibszenen als Selbstlektüren. München: Wilhelm Fink, 2008.
- GLINSKI, Sophie von. *Imaginationsprozesse*. Verfahren phantastischen Erzählens in Kafkas Frühwerk. Berlin-New York: Gruyter: 2004.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Uma tragédia. Segunda parte. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2007.
- _____. *Memórias: poesia e verdade*. Trad. Leonel Vallandro. Porto Alegre: Globo: 1971.
- _____. *Sämtliche Werke*. Band 43. Berlin: Propyläen-Verlag, 1930.
- GRÄSER, Albert. *Das literarische Tagebuch: Studien über Elemente des Tagebuchs als Kunstform*. Saarbrücken: West-Ost Verlag, 1955.
- GRAY, Richard T. et al. *A Franz Kafka Encyclopedia*. Westport: Greenwood Press, 2005.
- GRILLPARZER, Franz. *Grillparzers Briefe und Tagebücher: Eine Ergänzung zu seinen Werken*. Hrsg. von Carl Glossy und August Sauer. Band 1. Stuttgart-Berlin: J. G. Cotta, 1903.
- GUNTERMANN, Georg. *Vom Fremdwerden der Dinge beim Schreiben*. Kafkas Tagebücher als literarische Physiognomie des Autors. Tübingen: Niemeyer, 1991.
- GUSDORF, Georges. *Les écritures du moi – Lignes de vie* 1. Paris : Odile Jacob, 1991.
- HAAS, Willy. *Die literarische Welt: Erinnerungen*. Munich: List Verlag, 1957.
- HARWEG, Roland. (Hrsg.) *Leben und Tod: die beiden großen Seinszustände und Seinsweisen ihres Ineinanders und Nacheinandens*. Band 8. Berlin: LIT Verlag, 2017.
- HEBBEL, Friedrich. *Tagebücher I*. Hrsg. von Gerhard Fricke et al. München: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966.
- HELLER, Erich. *Kafka*. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.
- HILLMANN, Heinz. Franz Kafka. *Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt*. 2. Aufl. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1973.
- HOCKE, Gustav René. *Das europäische Tagebuch*. Wiesbaden/München: Limes, 1978.
- HOFFMANN, Volker Von. Tendenzen in der deutschen autobiographischen Literatur 1890-1923. In: NIGGL, Günter (hrsg.). *Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1989. pp. 482-519.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Uma carta. A carta de Lord Chandos. Ein Brief. Der Brief des Lord Chandos*. Edição bilíngue. Tradução de João Barrento. 1ª ed. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2012.
- HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. Trad. Luiz Repa. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- JAHRAUS, Oliver. Kafka. *Leben, Schreiben, Machtapparate*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co.: 2006.
- JULLIEN, Marc-Antoine. *Essai sur l'emploi du tems*. 4ª. ed. Paris: Dondey-Dupré, 1828.
- JURGENSEN, Manfred. *Das fiktionale Ich: Untersuchungen zum Tagebuch*. Bern: A. Francke AG Verlag, 1979.

- KIERKEGAARD, Sören. *Entweder-Oder*. Hrsg. v. Hermann Diem und Walter Rest. 5. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998.
- _____. *Tagebücher*. Eine Auswahl. Ausgewählt und übersetzt von Elisabeth Feuersenger. Wiesbaden: Metopen-Verlag, 1949.
- KLEINWORT, Malte. *Kafkas Verfahren: Literatur, Individuum und Gesellschaft im Umkreis von Kafkas Briefen an Milena*. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2004.
- KOCH, Hans-Gerd. (Hrsg.) *“Als Kafka mir entgegenkam...”* Erinnerungen an Franz Kafka. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1995.
- KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.
- KREMER, Detlef. *Kafka: die Erotik des Schreibens*. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1989.
- KURZ, Gerhard. *Traum-Schrecken: Kafkas literarische Existenzanalyse*. Stuttgart: J.B.Metzler, 1980.
- LARROSA, Jorge. *La experiencia de la lectura*. Estudios sobre Literatura y Formación. Barcelona: Editorial Laertes, 1996.
- LEHMANN, Hans-Thies. Der buchstäbliche Körper: zur Selbstinzenierung der Literatur bei Franz Kafka. In: KURZ, Gerhard. (Hrsg.) *Der junge Kafka*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. pp. 213-240.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- _____; BOGAERT, Catherine. *Histoire d'un pratique, un journal à soi*. Paris: Les Éditions Textuel, 2003.
- LEONTIEV, Alexei N. *Atividade Consciência e Personalidade*. Trad. Maria Silvia Cintra Martins. 1978.
- LLOVET, Jordi. Prólogo. In: KAFKA, Franz. *Diários*. Trad. Joan Parra y Andrés Sánchez Pascual. Debolsillo: Espanha, 2010. pp. 7-15.
- LÖFFLER, Sigrid. “Die ungeheuerere Welt, die ich im Kopfe habe”. In: *Leben als Werk. Franz Kafka*. Literaturen. Das Journal für Bücher und Themen. 06|08. Juni 2008. Berlin: Friedrich, 2008. pp. 14-17.
- LÖWY, Michael. *Franz Kafka, sonhador insubmisso*. Trad. Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.
- LUHMANN, Niklas. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- MAAR, Michael. *Heute bedeckt und kühl. Große Tagebücher von Samuel Pepys bis Virginia Woolf*. München: C. H. Beck, 2013.
- MAGNY, Claude-Edmonde. *Essai sur les limites de la littérature: les sandales d'empédocle*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1967.
- MANN, Thomas. *Essay II 1914-1926*. Hermann Kurzke. (Hrsg.) S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main, 2002.
- _____. *Travessia marítima com Dom Quixote: ensaios sobre homens e artistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

- MÜLLER, Jan-Dirk. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band III (P – Z). Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2003. pp. 574-577.
- MYNONA [Salomo Friedlaender]. Fondants aus der spirituellen Konfiserie. *Der Sturm*. Wochenschrift für Kultur und die Künste. Berlin, 28. April 1910, Nummer 9. pp. 65-72.
- NEUMANN, Gerhard. „Was hast du mit dem Geschenk des Geschlechtes getan?“. Franz Kafkas Tagebücher als Lebens-Werk. In: MOOG-GRÜNEWALD, Maria. (Hrsg.) *Autobiographisches Schreiben und philosophische Selbstsorge*. Heidelberg, 2004. pp. 153-174.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Nietzsches ‚Morgenröthe‘ und ‚Fröhliche Wissenschaft‘*. Text und Interpretation von 50 ausgewählten Aphorismen. Günter Schulte. (Hrsg.) Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- _____. *Werke*. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Idyllen aus Messina Dir fröhliche Wissenschaft. Berlin: De Gruyter. Fünfte Abteilung. Zweiter Band, 1973.
- PASLEY, Malcolm. „*Die Schrift ist unveränderlich...*“: Essays zu Kafka. Frankfurt am Main: Fischer, 1995.
- _____. Drei literarische Mystifikationen Kafkas. In: BORN, Jürgen et al. (Ed.) *Kafka-Symposium*. Berlin: Klaus Wagenbach, 1965. pp. 21-37.
- PAWEL, Ernst. *Das Leben Franz Kafkas*. Aus dem Amerikanischen von Michael Müller. Hanser: München/Wien, 1986.
- PREECE, Julian. (Ed.) The letters and diaries. In: _____. *The Cambridge companion to Kafka*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.
- _____. *Percurso do reconhecimento*. Trad. Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Edições Loyola, 2006.
- RIES, Wiebrecht: *Kafka zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1993.
- RIMBAUD, Arthur. *Correspondance*. Paris: Fayard, 2007.
- ROBERT, Marthe. *Kafka*. Paris: Gallimard, 1960.
- RODLAUER-WENKO, Hannelore. *Die Paralleltagebücher Kafka – Brod und das Modell Flaubert*. In: Arcadia 20 (1985), 1-3, p. 47–60.
- ROTHER, Andrea. „*Hier muss ich mich festhalten...*“ *Die Tagebücher von Franz Kafka*: Ein literarisches Laboratorium 1909-1923. Berlin: Dissertation.de, 2007.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. São Paulo: Edipro, 2008.
- RÜDIGER, Horst. Was ist Literatur? In: _____. (Hrsg.) *Literatur und Dichtung*: Versuch einer Begriffsbestimmung. Stuttgart: Kohlhammer, 1973. pp. 26-32.
- RÜHLING, Lutz. Fiktionalität und Poetizität. In: Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering (Hrsg.). *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: dtv, 2008. pp. 25-51.
- RUSSO, Sâmella M. Freitas. „Ich heiße hebräisch Ansel“ ou a impossibilidade de uma autobiografia em Franz Kafka. In: *Kafkiana*: leituras contemporâneas sobre Franz Kafka.

- RODRIGUES, Pablo; SOUZA, Ricardo Pinto de. (Orgs.) Rio de Janeiro: Desalinho, 2019. pp. 93-132.
- SAFATLE, Vladimir. *Lógicas do reconhecimento*. Curso ministrado no Departamento de Filosofia. Universidade de São Paulo. 1º semestre de 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/33824744/Curso_integral_-_Lógicas_do_reconhecimento_2017_
- SANT'AGOSTINO. *La vera religione*. Roma: Città Nuova, 1995.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. Fictional vs. factual narration. In: HÜHN, P. et al. (Hrsg.). *Handbook of narratology*. Berlin; München; Boston: De Gruyter, 2014. pp. 179-196.
- SCHÄRF, Christian. *Franz Kafka: poetischer Text und heilige Schrift*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- SCHNEIDER, Wolfgang. "Liebste, ich lese nämlich höllisch gerne vor". In: Literaturen. Das Journal für Bücher und Themen. 06|08. Juni 2008. *Leben als Werk. Franz Kafka*. Berlin: Friedrich, 2008. pp. 12-29.
- SCHRAMM, Moritz. '... das Gefühl wirklichen Lebendigseins und dauernder Zufriedenheit ...'. Anerkennungstypen bei Franz Kafka. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Deutschen Literatur*, Vol. 37, n. 2, 2012, p. 360-382.
- _____. Anerkennung und Stabilität: Zur Utopie einer gegläuckten Intersubjektivität in Der plötzliche Spaziergang. In: NEUMEYER, Harald; STEFFENS, Wilko. (Hrsg.) *Kafkas Betrachtung*. Kafka interkulturell. Bände 1 u. 2. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2013. pp. 251-269.
- _____. *Kafkas Kampf um Anerkennung*. Ein sozial-historischer Deutungsversuch. Institut for Litteraturvidenskab Københavns Universitet. September 2002. Ph.-D.-Dissertation.
- SEPP, Arvi. Alltäglichkeit und Selbstverschriftlichung: Kulturwissenschaftliche und Gattungshistorische Überlegungen zum Tagebuch. In: GYMnich, Marion et al. *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Trier: WVT, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007. pp. 205-218.
- STEINMETZ, Horst. *Suspensive Interpretation: Am Beispiel Franz Kafkas*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1977. pp. 107-19.
- SIMMEL, Georg. *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- SIMON, Ralf (Hrsg.). *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2018.
- SOKEL, Walter. *Franz Kafka. Tragik und Ironie*. Zur Struktur seiner Kunst. München: A. Langen, 1964.
- SOUZA, Celeste H. M. Ribeiro de; BRITO, Eduardo Manuel de; SANTOS, Maria Célia Ribeiro Santos. (2005) *A recepção da obra de Franz Kafka no Brasil*. Pandaemonium Germanicum, n. 9, 2005, 227-253.
- STACH, Reiner. *Kafka*. Die frühen Jahre (1883-1910). 4º Auf. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2015.
- STACH, Reiner. *Kafka*. Die Jahre der Entscheidungen (1910-1915). 7º Auf. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2017a.

- STACH, Reiner. *Kafka*. Die Jahre der Erkenntnis (1916-1924). 4^o Auf. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2017b.
- STACH, Reiner. *Kafka von Tag zu Tag*. Dokumentation aller Briefe, Tagebücher und Ereignisse. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2017c.
- STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- SETINMETZ, Horst. *Suspensive Interpretation: Am Beispiel Franz Kafkas*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1977. pp. 107-19.
- STRAUB, Jürgen. Memória autobiográfica e identidade pessoal. Considerações histórico-culturais, comparativas e sistemáticas sob a ótica da psicologia narrativa. In: GALLE, Helmut et al. (Org.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume, 2009.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TAYLOR, Charles. *As fontes do self*. A constituição da identidade moderna. São Paulo: Loyola Edição, 1997.
- THEISOHN, Philipp. Kafkas Tagebücher. In: *Kafka-Handbuch*. Hrsg. von Bernd Auerochs und Manfred Engel. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2010. pp. 378-390.
- THIEBERGER, Richard. Schreiben und Sprechen. In: BINDER, Hartmut (Hrsg.). *Kafka-Handbuch in zwei Bänden*. Das Werk und seine Wirkung. Band 2. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1979. pp. 197-198.
- UNSELD, Joachim. *Franz Kafka*. Ein Schriftstellerleben. *Die Geschichte seiner Veröffentlichungen*. München: Carl Hanser Verlag, 1983.
- VYGOTSKY, Lev S. *Teoria e método em psicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- WAGENBACH, Klaus. Ein Roman als Biografie – oder umgekehrt. In: *Literaturen. Das Journal für Bücher und Themen*. 06|08. Juni 2008. *Leben als Werk. Franz Kafka*. Berlin: Friedrich, 2008. pp. 18-22.
- _____. *Franz Kafka*. Bilder aus seinem Leben. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1994.
- WALSER, Martin. *Beschreibung einer Form: Versuch über Franz Kafka*. Frankfurt/Main, Berlin/Wien: Ullstein Verlag, 1973.
- WINKO, Simone. Auf der Suche nach der Weltformel. Literarizität und Poetizität in der neueren literaturtheoretischen Diskussion. In: WINKO, Simone, JANNIDIS, Fotis und LAUER, Gerhard (Hrsg.). *Grenzen der Literatur*. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin, New York: de Gruyter, 2009. pp. 374-396.
- WOLFF, Kurt. *Autoren, Bücher, Abenteuer: Beobachtungen und Erinnerungen eines Verlegers*. Berlin: K. Wagenbach, 1965.
- ZELLER, Bernhard; OTTEN, Ellen. (Hrsg.) *Kurt Wolff*. Briefwechsel eines Verlegers 1911-1963. Frankfurt am Main: Verlag Heinrich Scheffler, 1966.

JANEIRO 1922						
S	T	Q	Q	S	S	D
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

FEVEREIRO 1922						
S	T	Q	Q	S	S	D
		1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28					

MARÇO 1922						
S	T	Q	Q	S	S	D
		1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

JANEIRO 1923						
S	T	Q	Q	S	S	D
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

FEVEREIRO 1923						
S	T	Q	Q	S	S	D
				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28			

MARÇO 1923						
S	T	Q	Q	S	S	D
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

ABRIL 1922						
S	T	Q	Q	S	S	D
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

MAIO 1922						
S	T	Q	Q	S	S	D
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

JUNHO 1922						
S	T	Q	Q	S	S	D
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

ABRIL 1923						
S	T	Q	Q	S	S	D
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30						

MAIO 1923						
S	T	Q	Q	S	S	D
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

JUNHO 1923						
S	T	Q	Q	S	S	D
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

JULHO 1922						
S	T	Q	Q	S	S	D
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

AGOSTO 1922						
S	T	Q	Q	S	S	D
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

SETEMBRO 1922						
S	T	Q	Q	S	S	D
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

JULHO 1923						
S	T	Q	Q	S	S	D
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

AGOSTO 1923						
S	T	Q	Q	S	S	D
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

SETEMBRO 1923						
S	T	Q	Q	S	S	D
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

OUTUBRO 1922						
S	T	Q	Q	S	S	D
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

NOVEMBRO 1922						
S	T	Q	Q	S	S	D
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

DEZEMBRO 1922						
S	T	Q	Q	S	S	D
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

OUTUBRO 1923						
S	T	Q	Q	S	S	D
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

NOVEMBRO 1923						
S	T	Q	Q	S	S	D
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31					

DEZEMBRO 1923						
S	T	Q	Q	S	S	D
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30	31

Décimo Segundo Caderno
Tematização da escrita

Décimo Segundo Caderno
Tematização da escrita

Anexo 2: Método de controle do tempo proposto por Marc-Antoine Jullien

200					201				
ESSAI					SUR L'EMPLOI DU TEMS.				
N ^o de l'année.	DATES.	FAITS, OBSERVATIONS ET DÉTAILS DIVERS.	NOTES de RECHERCHE.	N ^o de l'année.	N ^o de l'année.	DATES.	FAITS, OBSERVATIONS ET DÉTAILS DIVERS.	NOTES de RECHERCHE.	N ^o de l'année.
2.	Paris, 3 janvier 18..	Le célèbre philosophe allemand Kant a observé, peut-être avec raison, que les hommes qui ont l'habitude d'écrire un journal régulier de leurs observations, y inclinent presque toujours beaucoup de minuties et de puérilités. Il y a partout des inconvénients à éviter. Les meilleurs usages ne sont pas exempts d'abus. C'est à un bon esprit à distinguer les choses qui n'ont que l'intérêt du moment, et celles qui méritent d'être conservées.	E. d. T. U. d. M. Inconvénient à éviter. Opinions de KANT.	1/4 1/4	4.	Paris, 5 janvier 18..	J'ai donné trop de tems, depuis quelques jours, à ma vie extérieure et sociale; je dois en donner un peu plus à ma vie intérieure et individuelle, à ma vie domestique et de famille, à ma vie intellectuelle et littéraire.—Je trouve un grand avantage à diviser ainsi la vie en autant de portions distinctes, de sorte qu'on puisse faire le lot ou la part de chacune, d'après de sages proportions, avec discernement et économie. On vit réellement beaucoup plus de cette manière; on perd moins de tems... Heureux ceux qui ne sont pas réduits à chercher les moyens de dépenser, de dilapider leur vie, de tuer le tems, comme ils le disent eux-mêmes: expression qui les condamne!	E. d. T. U. d. M. Proportions à établir entre les divers emplois de la vie.	2/5 3/4
3.	Ibid., 4 janvier 18..	M. B... ne travaille guère que sept heures par jour. Il connaît ces moments de découragement involontaire, d'apathie et de langueur de l'esprit, auxquels sont plus ou moins sujets presque tous les hommes, et ceux mêmes qui exercent le plus leurs facultés intellectuelles. Le remède le plus sûr est dans la distraction douce et agréable d'une société intime, ou dans le tourbillon du monde, qui occupe l'esprit et lui fournit des sujets d'observation variés, ou dans une lecture intéressante, propre à captiver l'imagination ou à toucher le cœur. On trouve aussi ce remède dans son <i>Mémorial journalier</i> , qui est un confident, un ami, un consolateur. On écrit quelques lignes; on verse son âme sur le papier, et l'âme est soulagée du poids qui l'accablait. Si l'état de langueur qu'on éprouve rend trop pénible l'action d'écrire, on relit, dans un de ses <i>Mémoriaux</i> , quelques souvenirs de sa vie passée. C'est un entretien avec soi-même, une revue des lieux qu'on a parcourus, des personnes avec lesquelles on a été lié, des événements qu'on a traversés, qui adoucit et dissipe les chagrins, qui dissipe les vapeurs mélancoliques dont on était enveloppé, qui réconcilie l'homme avec lui-même et avec la vie.	Vie Mocle. Remède contre le découragement et la langueur de l'âme. U. d. M.	1/4 3/4	5.	Ibid., 6 janvier 18..	La plupart des hommes livrés aux affaires et au tourbillon du monde, vivent à Paris dans une agitation continuelle. Leur vie est un torrent, dont les flots bouillonnent et se précipitent. Pour eux, les jours sont des chairs; les semaines, des heures; les mois sont à peine des jours, et les années, des mois. Et cependant, par un contraste singulier, malgré cette fuite rapide des instans, la sphère mobile de l'existence comprend une multitude si variée de personnages, de choses, d'idées, d'événemens, de faits, d'expériences, d'observations, qui se reproduisent, se succèdent, s'accumulent et se concentrent dans un court espace de tems et sur un même point, principalement dans notre âge, que, si on les juge par leurs divers emplois, les jours paraissent des mois, les mois, des années, et les années, des siècles. On vit à Paris, plus qu'ailleurs; dans un autre tems, on y vit moins. On y emploie mieux son tems, sous quelques rapports; sous d'autres points de vue, le tems est plus dissipé, plus absorbé, sans qu'on puisse disposer d'un seul instant, ni se retrouver soi-même. Voilà	E. d. T. Vie de Paris.	4/6

Modèle du Mémorial Analytique, ou Journal des Fait et Observations [Modelo de memorial analítico ou diário de fatos e observações] (Jullien 1828: 200-1)

JANVIER 18..		NOTES de RECHERCHE.
2. (MARDI). Ph. G. M. +		Souvenir. Femmes.
Longue conversation avec une femme d'un mérite distingué, modèle de résignation, de patience, de bonté, de toutes les vertus douces et fortes. En général, j'ai trouvé beaucoup de femmes supérieures à leurs maris par leurs qualités morales.		Vie Sociale. P. D.
Reçu et rendu beaucoup de visites, pour obéir à l'usage. Tout ce qui a pour objet de rapprocher les hommes, part d'un bon principe.—Je ne me trouve bien qu'avec les personnes dont je me crois sûr d'être aimé; avec les autres, j'éprouve un mélange de timidité et de fierté, un malaise intérieur qui me gêne, me trouble, et qui m'empêche d'être moi tout entier. La liberté est l'élément de l'homme. S'il n'est plus libre, il se détériore, il n'est plus lui.		
3. (MERCREDI). P. Soc. —		Lecture.
Lecture des journaux qui, le plus souvent, laisse l'esprit et le cœur vides, et fait perdre un tems précieux. Journée péniblement sacrifiée à des discussions d'intérêt. J'ai à lutter contre des hommes méchants et ingrats, avides et de mauvaise foi. D'autres, sur le concours desquels j'avais cru pouvoir compter, s'isolent de moi et m'abandonnent. On doit réduire ses relations, pour avoir moins à souffrir des passions humaines.		Vie Éc. S.
L'irrésolution est la pire des situations de l'âme. Un homme qui flotte incertain entre deux partis, entre lesquels il doit en choisir un, et qui est fortement poussé dans deux sens contraires, se dévore lui-même; il finit souvent par céder à la plus faible influence, et par adopter le plus mauvais parti.		Vie Moral. P. D.
4. (JEUDI). Ph. — M. +		Société. Musique.
Hier, après mes travaux de la journée, j'ai entendu, chez madame M., une musique ravissante, des voix pures, belles et harmonieuses. Puissance de la musique pour apporter l'oubli des chagrins, pour relever et soutenir une âme abattue. — Le tourbillon de la société engourdit et endort les peines morales, sans en détruire la cause.		P. D.
La température froide et humide et les travaux de nuit augmentent mes habituelles douleurs de poitrine. Elles diminuent, quand je m'abstiens de veiller, et quand le tems est froid et sec, ou dans la belle saison.		Vie Physique.
Travaux modérés; correspondance, lecture; visites. Vu MM. — Soirée passée en famille.		D. D.

Modèle de l'Agenda journalier, pour la vie et les affaires courantes [Modelo de agenda diária, para a vida e afazeres do cotidiano] (Jullien 1828: 235)

[Continuação do Anexo 2]

286

ESSAI

SUR L'EMPLOI DU TEMS.

287

JANVIER 18..

TABLEAU des divers emplois de

journalière, considérée sous les quatre rapports :

		PHYSIQUE.			MORAL.			INTELLECTUEL.			SOCIAL.								
A.	B.	C.	D.	E.	F.	G.	H.	I.	J.	K.	L.	M.	N.	O.	P.	Q.	R.	S.	
D.	1	b. c. s. fr.	7. 1.	2. +	2. b. pe.	1.	2.	1.	1.	1.	1.	1.	2.	"	1.	24	Dîner de famille. Rédigé un chapitre sur la philosophie des sciences.	+	
	2	c. c. pl. fr.	8. 1.	1.	"	"	1.	1.	1.	1.	1.	5.	1.	"	1.	24	Voyage à Versailles et retour à Paris. Vu MM.	o	
	3	pl. a. e.	9. 1. f.	1.	"	1.	2.	"	5.	"	"	1.	"	2.	"	24	Fièvre. Comité de la Société d'éducation. — Tu. Fa. Tâché dans Néron.	+	
	4	c. c. t. d. var.	6.	2. *	1. pr.	"	1.	"	7.	2.	1.	1.	1.	"	1.	24	Travaux pour la R. E. — Dîner chez M.	+	
J.	5	b. c. s. t. d.	7. 1.	1.	1. B.	"	1.	1.	0.	1.	"	2.	2.	"	"	24	Réunion de Polonois pour l'examen d'un tableau littéraire et moral de la Pologne.	+	
	6	même tems.	7. 1.	1.	2.	1.	1.	2.	4.	2.	"	3.	4.	"	2.	24	Comité pour discuter un coup d'œil sur l'état des beaux-arts en France.	-	
	7	Idem.	8. 1.	2. *	1. pr.	"	1.	"	8.	"	"	1.	2.	"	"	24	Vu 4 anglais, 1 américain, 3 allemands, 2 italiens, correspondans de la R. E.	+	
D.	8	br. c. pl. fr.	9. 1.	1.	"	"	2.	"	3.	1.	"	3.	2.	"	"	24	Visites et courses d'affaires. — Vu MM.	-	
	9															24			
	10															24			
	11															24			
J.	12															24			
	13															24			
	14															24			
D.	15															24			
TOTAL des heures...																360			

Tableau des divers emplois de la Vie journalière, considérée sous les quatre rapports: physique, moral, intellectuel, social [Tabela dos diversos usos do cotidiano, considerados sob os quatro aspectos: físico, moral, intelectual, social] (Jullien 1828: 286-7)

Courbe de la vie [Curva da vida] (Jullien 1828: 450)

Anexo 3: Cópia de páginas dos manuscritos dos diários e imagem de fac-símile

Manuscrito 1

Oxford, Bodleian Libraries [MS. Kafka 1, fol. 1r]

Primeira página do 1º caderno in-quarto

Referência correspondente na edição crítica: T3: 9

Manuscrito 2

Oxford, Bodleian Libraries [MS. Kafka 1, fol. 21r]

1º caderno in-quarto, 24.ago.1911

Referência correspondente na edição crítica: T3: 39

Manuscrito 3

Oxford, Bodleian Libraries [MS. Kafka 1, fol. 1v]

1º caderno in-quarto, 6ª entrada

Referência correspondente na edição crítica: T3: 10

Manuscrítos 4

Oxford, Bodleian Libraries [MS. Kafka 1, fols. 6v-8r]

1º caderno in-quarto, 19.jun.1910

Referência correspondente na edição crítica: T3: 18 ss.

Letzte Wille, also die Wünsche, von denen
 ich manchmal schreibe. Ich überlege es jeden
 Tag, denn es ist für mich eine sehr wichtige
 Sache. Ich schreibe sie, so lange wie
 ich noch nicht zusammen, der Brauer
 zusammengehe. Ich schreibe nicht, das war
 eine Lebensstörung, aber schließlich jeder
 Tag zusammengehe, in einer ruhigen Stunde
 allein, ich erinnere mich gar nicht, wann
 das eigentlich war, einmal paar Stunden in
 Frankreich. Und dann, ein gutes Glas
 Wein zusammenbringen, wie ich schreibe, vor
 ich sehe, dass der Vater von letztem nicht
 viel hat, wenn ich ihm hinsichtlich des
 Lebens nicht antworte. Abgesehen von mir, die
 ich nicht gut während der letzten Jahre
 meine, schon einmal persönliche gemeinsame
 Erinnerungen geben wir vielen Jahren, wenn
 der Vater auf die Eingebildungen
 mich mitnehme.

Es wird wieder andere spricht für
 den Geist, aber es wird nicht dagegen.
 Nach dem wird es wahrscheinlich der Vater
 wegen der Eingebildungen nicht kommen
 können. Es kommt natürlich dem Vater
 einen guten Teil eines Jahres, von allem.

aber wird dadurch die Mutter, von dem ich
 immer sie auch sonst begleitet ist, allmählich
 sich auf mich hingelenkt sein, auf mich
 verlassen sein und ich bin noch immer nicht
 sehr schön, gar nicht schön. Die letzten
 Seiten der ersten hat hier sein und ich bin
 damit, sie haben mich etwas herüber-
 gebracht; sie verstanden ein sehr seltsames
 Hin- und Her des Fiebers, das an meiner
 letzten Krankheit ansetzte; die Krankheit
 der Kehlkopfkrankheit schickte in der ersten
 Zeit mehr, als schließlich ich in dem
 ist jetzt schreibe ich mich nicht der in
 der Folge, welche immer in der letzten
 von mir und nicht (was ich ich nicht
 will!) ist, allen diesen Geschichten. Ich
 bin nicht es auch nicht, vor z.B. im
 noch nicht ganz überwinden kann, aber
 aus den letzten Tagen. Das alles wird zusammen-
 men, das ich trotz meiner unendlichen Hilfe
 tätigen, heute und heute ist die letzten
 und immer nicht mehr schreibe ich, ich im
 haben nicht einmal so im Grunde wie ein
 letzten in der Lage. Ich schreibe noch
 in der ich eine Notwendigkeit sprechen darf
 und auch das nicht in off, es verdient
 auch den Geist verstanden. Alles ist in den letzten
 Tagen - letzten Kontakt in der letzten

wesentliche Begriffe des schließlichen sind von ich
 auch gerade diesen sehr lebendigen und
 ungenutzten Mann - er kommt schließlich
 endlich als irgend ein Zustand herab,
 und schreibe ich für mich, so werden
 mir seine Worte doch in einem Teil
 alles ist mir gesagt in den letzten Tagen,
 aber nach der letzten Tage sind nicht;
 wenn nach dem Geist - und gar nicht
 Geist, in der es ist - nicht ganz schließliche
 wie lebendigen mehrere Fortschritte, wie
 kann, soll man es leben bleiben lassen.
 sollen wir es nicht also weiterhin bleiben
 lassen, meine letzten Wille.

Es ist für mich eine sehr wichtige Sache
 zusammengehe, zusammengehe, zusammengehe
 nicht gehen. Was ist der Geist der Funktion
 in der letzten Tage, die sich nicht der Geist
 nicht als lebendigen Mann, der der Vater nicht
 der der ungenutzten Zustand ist, nicht
 für die ungenutzten Zustand, aber nicht
 schließlichen Zustand, nicht in allen
 Rohheit, die sich nicht gar nicht nicht nicht
 und ist es eine Notwendigkeit in der letzten
 allen seine Wille in nicht dem, dass in
 immer nicht in dem Geist, nicht
 nicht nicht nicht nicht nicht nicht nicht
 nicht nicht nicht nicht nicht nicht nicht nicht

allerdings noch nicht in der letzten, sondern lebendigen
 mit Geist und Geist, der nicht nicht nicht
 nicht, nicht.

Ich schreibe Ihnen für mich auch heute, so
 schreibe eine Notwendigkeit, aber nicht in der letzten
 einen Wille nach, sehr wichtig in der letzten.

Montag geschrieben
 am 2. 6. 1924
 gestorben 3. 6. 1924

LA 27/66/1001

Imagem do fac-símile
 Última carta enviada aos pais, de 2 jun. 1924
 Disponível no *Kafka Museum* em Praga em mar.2019