

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**

**FLORA GARCIA SETTE**

**KAFKA, AUTOR PERFORMÁTICO: ANÁLISE DE ELEMENTOS DA  
PERFORMANCE EM TRÊS NARRATIVAS BREVES**

**NITERÓI**

**2017**

**Flora Garcia Sette**

**KAFKA, AUTOR PERFORMÁTICO: ANÁLISE DE ELEMENTOS DA  
PERFORMANCE EM TRÊS NARRATIVAS BREVES**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

**Niterói**

**2017**

**S495 Sette, Flora Garcia.**

Kafka, autor performático: análise de elementos da performance em três narrativas breves / Flora Garcia Sette. – 2017.

88 f. ; il.

Orientadora: Anita Martins Rodrigues de Moraes.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras, 2017.

Bibliografia: f. 72-75.

1. Kafka, Franz, 1883-1924; crítica e interpretação. 2. Performance (Arte). I. Moraes, Anita Martins Rodrigues de. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. III. Título.

**FLORA GARCIA SETTE**  
**KAFKA, AUTOR PERFORMÁTICO: ANÁLISE DE ELEMENTOS DA**  
**PERFORMANCE EM TRÊS NARRATIVAS BREVES**

**BANCA EXAMINADORA**

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Anita Martins Rodrigues de Moraes

Universidade Federal Fluminense

---

Coorientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Susana Kampff Lages

Universidade Federal Fluminense

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosana Kohl Bines

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Johannes Kretschmer

Universidade Federal Fluminense

---

**Niterói**

**2017**

À bisavó Dora e ao maçom Rubens, cujas performances me escapam.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, diante da conclusão desta empreitada, à professora Susana Kampff Lages, pela interlocução e acompanhamento ao longo deste árduo percurso, por todos os estímulos, apontamentos e perseverança, sem os quais este trabalho não se consolidaria; à professora Anita Martins Rodrigues de Moraes por aceitar, às vésperas, a orientação formal desta dissertação, cumprindo, gentilmente, uma demanda de caráter burocrático; aos professores Johannes Kretschmer e Rosana Bines pelas dicas e considerações colocadas de forma tão generosa e que foram fundamentais a esta análise; à Marcela Miller, pela gentileza ao aceitar a revisão do abstract; à Universidade Federal Fluminense, que me acolheu durante esta travessia e me deu tantas pessoas maravilhosas; a minha mãe, Nádia Garcia Sette, pelos cuidados, pela intensidade e pelas performances de vida; ao meu tio-pai, Ricardo Garcia Sette, pelo acervo de incríveis lembranças e pelo apoio inicial que me manteve na Universidade; a Ananda Garcia Sette Lobo, por me destronar, tardiamente, do triste lugar de filha única e ainda me iniciar nas práticas maternas; aos meus amigos, todos, por me proporcionarem tantos e tantos momentos plenos de alegrias e tristezas; aos meus ex-amigos, cujas performances deixaram vestígios nesta escrita; ao meu bote salva-vidas Hugo Maia Ribeiro, pelas motivações contínuas, pela generosidade ímpar, pelos debates filosóficos extenuantes e pelo apoio incondicional; a Naiana Mussato Amorim, pela lealdade, pela entrega total às práticas e brincadeiras envolvendo a performance e por ter me ajudado, sempre com tanta visceralidade, a chegar à ideia primordial que deu origem a esta dissertação; à Nekita, a gatinha mais autêntica que o reino dos gatos já teve; ao vampiro Kafka, por ter me inspirado inclusive nos momentos em que tudo parecia puro *nonsense*.

ENTIDADE=ACONTECIMENTO, é o terror, mas também muita alegria.

Deleuze; Parnet - *Diálogos*

Estou à caça de construções. Entro num quarto e vejo-as, esbranquiçadas, formando um emaranhado a um canto.

Kafka - *Diários*

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo trazer aos estudos e práticas referentes à arte da performance outras visões, a partir da análise cuidadosa de três narrativas breves de Franz Kafka – *A Ponte (Die Brücke)*, *Um Fratricídio (Ein Brudermord)* e *A Preocupação do Pai de Família (Die Sorge des Hausvaters)*. Para isso, partiremos da observação de que há na literatura kafkiana uma ênfase nos gestos dos personagens e na construção cênica que extrapolam o âmbito do teatro e chegam à linguagem performática, concebida, sobretudo, como arte de fronteira. Nosso principal propósito é conjugar as análises da escrita kafkiana, por meio das narrativas selecionadas, às principais características da linguagem performática, visto que tanto a performance quanto a literatura de Franz Kafka se apresentam transgressoras e passíveis de serem analisadas sob novos ângulos. Além disso, a presente dissertação tem por objetivo ampliar os estudos de performance ao introduzir o conceito de acontecimento incorporal, o qual será desenvolvido durante as análises.

Palavras-chave: Kafka; performance; escrita performática; acontecimento incorporal.



## ABSTRACT

The aim of this paper is to bring different view points to the studies and practices related to performance art taking as a point of the departure the careful analysis of three short narratives from Franz Kafka - *The Bridge (Die Brücke)*, *A Fratricide (Ein Brudermord)* and *The Cares of a Family Man (Die Sorge des Hausvaters)*. Considering the fact that in the Kafkian literature there is an emphasis on the gestures of the characters and on the construction of the scene which goes beyond the acting context and attains the performative language conceived above all as a borderline art. Our main goal is to conjugate the analyses of Kafka's writings by means of the listed narratives to the main characteristics of the performing narrative, considering that both Kafka's performance and literature are transgressive and may be analysed from new angles. Furthermore, the present paper aims to broaden the performance studies by introducing the concept of incorporeal event which will be developed during the analyses.

Keywords: Kafka; performance art; performative writing; incorporeal event.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>01</b>
<b>1 A LINGUAGEM PERFORMÁTICA .....</b>	<b>03</b>
1.1 Hibridização.....	05
1.2 Individualidade/Subjetividade .....	08
1.3 Corporeidade .....	13
1.4 Performance como acontecimento.....	17
1.5 Uma escrita que acontece .....	23
<b>2 KAFKA: AUTOR PERFORMÁTICO .....</b>	<b>29</b>
2.1 Influências e confluências .....	29
2.2 <i>A Ponte</i> .....	38
2.3 <i>Um Fratricídio</i> .....	45
2.4 <i>A Preocupação do Pai de Família</i> .....	58
2.5 O acontecimento Kafka .....	66
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>70</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>72</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>76</b>
<b>GLOSSÁRIO DE TERMOS KAFKIANOS PERFORMÁTICOS.....</b>	<b>77</b>

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação é fruto de uma tentativa de romper os limites entre as Artes Cênicas e as Letras, a partir da convergência entre práticas de performance que empreendi durante o meu percurso acadêmico e de leituras mais atentas da obra de Franz Kafka, proporcionadas pelas aulas ministradas por Susana Kampff Lages durante minha permanência no Mestrado. Minha proposta é elencar alguns aspectos fundamentais da linguagem performática, partindo de premissas já adotadas pelos comentadores, para tentar sistematizá-la por meio de um aspecto novo, a principal contribuição com este trabalho: compreender a performance como acontecimento.

Tal acontecimento, por sua vez, se dá mediante “uma narrativa sedutoramente desviante da lógica representativa, mas que não nega sua potência em criar a ilusão, ao contrário, que se estabelece *entre* o real e o artifício” (RIBEIRO, 2013, p. 136). Ora, e que melhor exemplo de autor cuja escrita é “sedutoramente desviante da lógica representativa” a não ser Franz Kafka?

Assim, analisamos três narrativas breves kafkianas – *A Ponte (Die Brücke)*, *Um Fratricídio (Ein Brudermord)* e *A Preocupação do Pai de Família (Die Sorge des Hausvaters)*, em paralelo com análises de trechos dos *Diários* de Kafka, que promovem um desvio sedutor da lógica representativa, por meio da inserção do acontecimento e do paradoxo, a fim de demonstrar sob quais aspectos Franz Kafka é um autor performer, a partir do pressuposto de que existe um tipo de escrita que performa, ou seja, que gera ou descreve acontecimentos. Para os excertos no original, em língua alemã, reservados às notas de rodapé, utilizamos as edições críticas da coleção de bolso da *Fischer Verlag*; para as passagens em português, optamos pelas traduções de Modesto Carone no caso das narrativas breves e pelas traduções de Isabel Castro Silva, em português europeu, para as passagens dos *Diários*.

Nosso intuito é demonstrar de que modo Kafka é um autor que se insere no acontecimento, na força criativa do instante, como ele mesmo registra em uma passagem dos seus diários, de outubro de 1911: “Não termino nada, porque não tenho tempo e porque sinto uma urgência tão grande [...]” (KAFKA, 2014, p.56).<sup>1</sup> Kafka é um autor feito de agoras, sua obra, neste sentido, é um conjunto de instantes que nunca se concluem: “quando começo a escrever passado um tempo mais largo, parece que puxo

---

<sup>1</sup> *Nichts bringe ich fertig, weil ich keine Zeit habe und es in mir so drängt* (KAFKA, 2003, p. 70).

as palavras do ar vazio. Se conquisto uma, é só esta que tenho, e todo o trabalho começa do zero” (KAFKA, 2014, p. 180).<sup>2</sup> Assim, como veremos ao longo desta dissertação, a escrita kafkiana reflete a força do instante, a força da performance: “preservar, a qualquer preço, o gesto do escrever, não a obra, que se torna acidental [...] preservar, mais que tudo, não a obra [...], mas a performance que lhe antecede” (PUCHEU, 2015, p 32).

Desse modo, em *A Ponte*, por exemplo, temos o registro de um acontecimento no instante em que ele se dá. Já em *Um Fratricídio*, temos a descrição de um acontecimento incomum – um assassinato – aliado ao acontecimento do espectador, à *La Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcock. Em *A Preocupação do Pai de Família*, por outro lado, temos a tentativa de apreensão do acontecimento, representado por Odradek. Tudo isso aliado ao fato de que, em Kafka, todos os acontecimentos refletem a si mesmo, ou seja, a persona criada pelo autor, o que faz de Kafka um acontecimento performático.

Para a conclusão dessa difícil tarefa de aliar a performance à literatura kafkiana, além do *corpus* de obras de Kafka, tomamos como ponto de partida as ideias de Renato Cohen e de Eleonora Fabião, na esfera da performance propriamente dita, e de Graciela Ravetti, com respeito à performance na dimensão da escrita. Além desses teóricos, as contribuições de Gilles Deleuze e Félix Guattari foram de fundamental importância para articular todas as ideias apresentadas.

Esperamos, enfim, que a presente dissertação traga outras reflexões possíveis acerca da performance, que ganha cada vez mais espaço no circuito artístico, e da obra de Franz Kafka, que por si só já vale como experiência artística híbrida.

---

<sup>2</sup> *Ich ziehe, wenn ich nach längerer Zeit zu schreiben anfang, die Worte wie aus der leeren Luft. Ist eines gewonnen, dann ist eben nur dieses eine da und alle Arbeit fängt von vorne an* (KAFKA, 2003, p. 227).

## 1. A LINGUAGEM PERFORMÁTICA

As discussões sobre a performance vêm ganhando terreno nos circuitos artísticos. Frequentemente compreendida, como mera extensão ou releitura do teatro, enquanto possibilidade mais acessível e experimental, a performance fica sujeita a rotulações de toda ordem, as quais muitas vezes estão fundadas, justamente, na dificuldade de rotulá-la. No entanto, é verdade: a todos que se interessam por estudar a performance e suas práticas a dificuldade em conceituá-la se impõe, restando a alternativa adotada por alguns estudiosos de comprovar o seu caráter flexível e abrangente.

Antes de elencar as principais características atribuídas à performance, faz-se necessário partir da definição do seu verbete:

A palavra inglesa *performance* tem um sentido geral de ação (ou processo de agir) executada com determinado fim. O verbo *to perform* significa "realizar, empreender, agir de modo a levar a uma conclusão". A origem etimológica é do francês antigo *parfournir* ("realizar, consumir"), combinando o prefixo latino *per-* (indicativo de intensidade: completamente) e *fornir*, de provável origem germânica, significando "prover, fornecer, providenciar" [...]. (LOPES, 1994, p. 4).

Portanto, o termo performance, que optamos por grafar sem uso de itálico, já que a palavra já faz parte do nosso vocabulário, deriva do verbo *to perform*, que significa, grosso modo, agir, executar determinado processo para alcançar algum resultado. Assim, devido ao sentido genérico de ação do verbete, a performance ganha o cenário artístico com ares de mera prática accidental, ligada ao teatro, mas extrapolando-o, já que permite a mescla de variadas manifestações artísticas e modos de atingir o público, em uma espécie de "vale-tudo" da encenação:

O termo inglês *performance* já de algum tempo é moeda corrente no nosso idioma. Se em princípio era mais identificado com os esportes e as máquinas, com o sentido de "desempenho", mais recentemente passou a circular na área artística, para indicar um ato mais ou menos teatral, com um certo grau de improvisação e de uso do acaso e altas doses do pós-moderno "vale-tudo" (LOPES, 1994, p. 1).

Contraopondo-se à ideia de vale-tudo com respeito à linguagem performática, Eleonora Fabião propõe a compreensão da performance enquanto *programa*, ou seja, conjunto de ações devidamente arquitetadas pelo performer:

Chamo as ações performativas *programas*, pois, neste momento, esta me parece a palavra mais apropriada para descrever um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada. Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma idéia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo [...] (FABIÃO, 2008, p. 237).

Desse modo, segundo Fabião, a performance deve ser entendida como um conjunto de práticas programadas, ou seja, a autora resgata o sentido original do verbo que deu origem ao termo: performar é cumprir um programa de ações, de execuções para se chegar a resultados.

Portanto, uma vez que performar é agir, de forma programada e não ensaiada, temos que o salto mais importante no esforço por compreender a performance se dará no sentido de reconhecer que, na verdade, todas as ações cotidianas podem ser vistas como performances. Neste sentido é que as práticas performáticas podem ser acidentais, na medida em que haveria uma inseparabilidade entre a vida e a arte; logo, assim como a vida pode ser entendida como uma sequência acidental de acontecimentos, a performance também pode abarcar quaisquer atitudes cotidianas que se inserem no contexto imprevisível da vida:

Mas se os artistas buscam na idéia de performance a superação da dicotomia arte-vida é porque se inspiram nas próprias situações do cotidiano. Relações tais como a de um advogado num tribunal, de um professor numa sala de aula, ou de um político diante de sua audiência são performáticas, da mesma forma que um rito religioso ou um espetáculo esportivo [...] todo um enorme universo que nos circunda no dia-a-dia é de caráter performático. (LOPES, 1994, p. 3).

Em consequência do caráter corriqueiro que a performance pode assumir, inclusive podendo ser executada em lugares públicos, como metrô, praças etc., temos a imediatidade do/no real; a realidade objetiva como importante fator de colaboração, contribuindo para os resultados acidentais. A imediatidade, contudo, segundo Hans-Thies Lehmann, começa a ser observada já no chamado teatro pós-dramático:

É possível entender o teatro pós-dramático como uma tentativa de conceitualizar a arte no sentido de propor não uma representação, mas uma experiência do real (tempo, espaço, corpo) que visa ser imediata: teatro conceitual. A imediatidade de toda uma experiência compartilhada por artistas e público se encontra no centro da “arte performática”. Assim, é evidente que deve surgir um campo de

fronteira entre performance e teatro a medida que o teatro se aproxima cada vez de um acontecimento e dos gestos de auto-representação do artista performático [...] (LEHMANN, 2007, p.223).

Desse modo, a performance está inserida em um processo de transformação do teatro clássico, no qual a experiência teatral deixa de se restringir a moldes tradicionais, com a necessidade de um palco situado em lugar específico, por exemplo, e de uma base textual, que servirá de roteiro para os diretores e atores, e passa a valorizar a experiência efêmera, em tudo o que ela tem a oferecer.

A partir de agora, podemos nos lançar às principais características atribuídas à performance, a fim de chegarmos a algumas conclusões sobre a prática performática e, em seguida, passar às análises da obra de Franz Kafka.

## **1.1 Hibridização**

Atualmente, as características da performance vêm sendo discutidas, numa tentativa de delimitar esta forma de expressão. No entanto, trata-se de uma manifestação artística que não se deixa definir facilmente, podendo ser objeto de múltiplas e, por vezes, contraditórias interpretações. A complexidade deste tipo de linguagem aliada à necessidade de defini-la formalmente acaba resultando em definições arbitrárias e pouco esclarecedoras, além da reprodução pura e simples de definições largamente adotadas.

Um dos atributos da performance mais apontados se refere ao seu caráter híbrido. O conceito de híbrido remete à Biologia e à Genética, significando a mistura de genes, resultando em espécies animais ou vegetais híbridos, ou seja, que possuem elementos característicos de mais de uma espécie ou linhagem, resultando, portanto, em um cruzamento genético. E, no bojo das discussões sobre a hibridização em performance, discute-se muito o aspecto da indefinição, como se esta característica fosse o elemento mais evidente para descrever as ações performáticas. Na verdade, nos parece que a dificuldade em compreender a hibridização em manifestações performáticas é o que vem gerando o uso do conceito de indefinição em performance de forma pouco criteriosa.

Um dos teóricos pioneiros sobre o assunto, Renato Cohen, destaca o aspecto híbrido da performance, afirmando a sua existência em manifestações performáticas e alegando, contudo, a desnecessidade da busca por uma linguagem predominante:

Não obstante ser importante perceber por qual linguagem passa mais próximo a *linguagem híbrida da performance*, este tipo de distinção torna-se difícil e inoportuna em alguns casos, tanto pela já mencionada busca de integração das artes quanto pela característica "dionisíaca" (no sentido de se escapar do rótulo e da forma caracterizante) da *performance*. (COHEN, 2002, p.57).

Cohen pontua a existência da hibridização na performance, relacionando esse aspecto ao caráter profano, *dionisíaco* da performance, já que ela se constitui, essencialmente, pela possibilidade de acúmulo de elementos de várias manifestações artísticas. Desse modo, determinar identificações da performance com certas linguagens artísticas específicas seria pouco conveniente; a linguagem performática é uma arte de fronteira, que tem por essência mesclar elementos de outras artes.

Na esteira das discussões sobre a hibridização, Cohen aponta, ainda, a radicalidade intrínseca à performance, uma vez que se trata de um movimento artístico que teria sofrido influência de movimentos e ideologias radicais anteriores, como, por exemplo, o anarquismo:

É importante enfatizar o papel de radicalidade que a *performance*, como expressão, herda de seus movimentos predecessores: a *performance* é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, esta a força motriz da arte. (COHEN, 2002, p.45).

A performance é uma linguagem anárquica, já que propõe a mistura de várias formas de expressão; é essencialmente híbrida, no entanto, não é indefinida: define-se, justamente, por sua radicalidade e multiplicidade de manifestações artísticas.

Como se daria, de fato, a hibridização em matéria de performance? O aspecto híbrido da linguagem performática se explica pelo fato de que a performance pode trazer em si elementos de diversas formas de arte, tais como dança, música, instalação, literatura, etc. Devido a isso, o uso da palavra performance costuma aparecer relacionado ao movimento de artistas os mais variados, como astros de *rock and roll*,



bailarinos, pianistas, artistas circenses, dentre outros. É comum encontrarmos em resenhas de jornais e revistas esse tipo de menção.

A performance também permite a teatralização de ações cotidianas, ramificação que alguns estudiosos e artistas experimentais costumam chamar de *microperformance*. Contudo, focalizaremos para esta análise somente a performance enquanto matriz; a *microperformance* servirá apenas de auxílio para a compreensão da linguagem performática, já que a performance abarca a *microperformance* e outras possíveis derivações.

Em sua análise sobre manifestações performáticas para além do âmbito artístico, Ana Paula Kiffer identifica a performance em situações, nas quais ela alcança um espaço fora do palco, o que também corresponde ao aspecto da hibridização. Nesta direção, a autora analisa o aspecto ficcional na vida cotidiana, destacando o papel dos movimentos corporais para além do cenário artístico, como por exemplo, em manifestações políticas. Ela assinala que o corpo é o instrumento fundamental durante atos de protesto:

[...] novas revoluções do corpo pedem passagem, destituem separações, criam brechas, encontram muros, revolvem limites. Como seria possível fechar os olhos hoje e mais uma vez para o fato de que corpo e política se engendram? Não através de esquemas formados de um e de outro, mas, ao contrário, se engendram no sentido de que um e outro nascem juntos [...] ali mesmo, no gesto, na atuação sem cena [...] (KIFFER, 2015, p.35)

Assim, Kiffer aponta a *atuação sem cena* no campo de luta política. Atuações fora do palco constituem lugares privilegiados para a performance, devido ao contexto do cotidiano. A performance, mais uma vez, mescla elementos, mas desta vez em outro nível, já que extrapola o âmbito artístico, confundindo elementos performáticos e cotidianos. Desse modo, entendemos a hibridização em performance como abertura, liberdade irrestrita de experimentação artística, para além daquilo que seria propriamente artístico. Portanto, manifestações performáticas podem ou não exigir o contexto de espetáculo, de acontecimento artístico a ser apresentado para um público. Nessa direção, é importante repensar o caráter daquilo que é espetacular e, com isso, o caráter de tudo aquilo que pode ser considerado performance. Nesta direção, Patrice Pavis comenta a proposta de alargar o conceito de espetáculo:

Considerada do ponto de vista de sua inscrição das culturas, a prática espetacular (no sentido geral do inglês *performance*) é muito mais

larga do que parece. Ela ultrapassa os limites do espetáculo, considerado como produto acabado. Efêmero e eliminável. Donde a necessidade de recolocar as práticas espetaculares, sejam elas as encenações ocidentais, os rituais teatralizados ou as danças tradicionais não europeias, em um contexto cultural alargado e repensado. (PAVIS, 2011, p. 262).

Desse modo, tomando a contribuição de Pavis, podemos alargar o conceito de performance, considerando a prática performática como uma prática que extrapola as situações exclusivamente espetaculares e artísticas. Ao pensar e discutir a performance, é possível situá-la para além do espaço palco-plateia. Inúmeros rituais de diversas culturas utilizam a performance com outros sentidos e finalidades, são espetáculos de cunho intimista que, ainda que apresentados para um público, se fundamentam em valores diversos daqueles restritos ao âmbito espetacular do entretenimento. Isso será de grande importância para as análises que sobrevêm, visto que a performance em uma dimensão de escrita também dispensa o aspecto presencial do espetáculo.

## 1.2 Individualidade / Subjetividade

A linguagem performática, além de uma hibridização, se define por destacar a subjetividade do performer, que está ligada à sua *presença*. Durante o trabalho performático, o artista performer deve colocar em jogo toda a sua presença e subjetividade, caso contrário, a performance tende a perder sua capacidade de gerar efeitos transformadores tanto no próprio performer quanto no espectador.

E, aliado ao aspecto da subjetividade temos, também, o aspecto da individualidade e singularidade, uma vez que, ao contrário da maioria das peças teatrais, a performance dispensa totalmente a necessidade de um coletivo artístico. É possível executá-la individualmente, o que não compromete (inclusive reforça) a intensidade artística:

Na passagem para a expressão artística *performance*, uma modificação importante vai acontecer: o trabalho passa a ser muito mais *individual*. É a expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido sógnico), seu roteiro e sua forma de atuação. O *performer* vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte; ao

romancista, que escreve seu romance; ao músico, que compõe sua música (COHEN, 2002, p. 100).

Aqui, conjuga-se, portanto, o aspecto da hibridização ao da individualidade: o performer se assemelharia, segundo Cohen, ao artista plástico, ao escritor e ao compositor, já que todos trabalhariam de forma individual; por isso que é perfeitamente possível imaginarmos uma performance, na qual o acontecimento performático consistiria em um pintor durante o seu processo pictórico. Neste caso, temos, ainda, outra espécie de hibridização, uma vez que ocorre a mescla entre a individualidade performática e uma atitude cotidiana: um pintor que se expõe pintando seu quadro, tanto é um performer quanto é, de fato, um pintor. Logo, a prática pictórica já faz parte da sua rotina e o que temos, então, é um aspecto cotidiano tomado artisticamente, ou seja, performaticamente. Essa é a virada artística da performance. Um pintor não é um pintor somente no momento em que expõe o quadro terminado, separando-se dele, o pintor é também um pintor enquanto trabalha a tela (se é que não se pode pontuar que é justamente no *durante* que ele se torna efetivamente um pintor...).

Assim, seguindo o exemplo apresentado, temos que ocorre a mesma fusão entre evento artístico e evento cotidiano com respeito ao espectador do processo pictórico: ao acompanhar o pintor em sua prática artística, aquele que o observa se configura tanto como espectador quanto como indivíduo que, rotineiramente, observa o pintor. Desse modo, as subjetividades do performer e do espectador são postas em choque, ambas inseridas no jogo performático, que dispensa a delimitação clara dos espaços destinados ao palco e à plateia. Portanto, o que está em jogo nesta performance que nos serviu de exemplo, é o processo, a prática em si, ou seja, o *como*:

[...] Não existe um objetivo claro de delimitar onde termina e onde começa o espaço do palco e o da platéia. Essa ambigüidade fica intencionalmente ampliada pelo uso de espaços livres, sem cadeiras fixas para o espectador. [...] Reforça-se com semelhante uso de espaço a situação de rito, da prática em si, da transição do *Que* para o *Como* (a história, o que está sendo narrado, em si não é o mais importante, interessa mais a própria prática, o *happening*, o acontecimento) [...] onde vida e arte se aproximariam a ponto de verificar-se a supressão dos espectadores, todos se tornando atuantes e ao mesmo tempo observadores. (COHEN, 2002, p.82).

E, a partir da reflexão de Cohen, observaremos mais adiante como o autor antecipa uma possível abordagem para a performance como arte do acontecimento, cuja ideia aprofundaremos mais tarde, mediante as prerrogativas do estoicismo antigo.

Limitemo-nos, por ora, a discutir sobre a supressão dos espectadores, termo apontado por Cohen na passagem acima e que se relaciona à subjetividade. O que vem a ser esse apagamento do espectador? Em algumas performances, o mecanismo do performer, ou melhor, o seu programa, segundo a designação de Eleonora Fabião, ocorreria a dissolução radical da ideia de espectador passivo, já que a própria performance programaria, de antemão, a possível interferência do observador na manifestação performática. A transgressão que tais performances possibilitam remete não só à disposição dos sujeitos no espaço artístico, mas ao fato de que a própria performance se fundamenta na possibilidade dessa intervenção do espectador. Nestes casos, a relação entre as subjetividades dos sujeitos envolvidos no processo performático pode transpor os limites mais seguros de uma simples troca de papéis, na qual se daria a constante atribuição de sentido; as subjetividades podem, então, colidir, causando efeitos radicais para ambos.<sup>3</sup>

Desse modo, há inúmeras formas de colocar em jogo as subjetividades dos indivíduos presentes em uma performance, mas, de um modo geral, a ambiguidade entre espectador e performer resulta na “[...] ampliação da presença, da participação e da contribuição dramaturgical do espectador (que por vezes se vê diretamente implicado na ação)” (FABIÃO, 2008, p. 239).

A performance, portanto, não apenas possibilita, mas reivindica intervenções do espectador. Tal intervenção não precisa, necessariamente, consistir em ações concretas; ela pode partir da bagagem cultural do espectador, que trará à performance outras nuances, outros olhares. Sobre essa questão, Glusberg assinala:

Assim, a *performance* vai ter em comum com outros exemplos da arte contemporânea a necessidade de ser interpretada e julgada à luz de um enriquecimento cultural do receptor, sem o qual o transgressivo se converte simplesmente em algo aborrecedor ou também num total *nonsense* (GLUSBERG, 1987, p. 64).

---

<sup>3</sup> Podemos pensar na performance *Rythm O*, da performer Marina Abramovic, de 1974, realizada na galeria Morra Arte Studio, em Nápoles, Itália, durante a qual ela disponibilizou ao público algumas armas, como um machado e um revólver com balas, para que a plateia fizesse o que desejasse com o corpo dela. Trata-se de um exemplo significativo de instabilidade dos papéis, na medida em que o espectador, ao tocar no corpo da performer, torna-se o próprio performer, interferindo diretamente no processo performático, além do fato de que essa interferência pode ser desastrosa, consequência já prevista pelo programa da performer Cf. <https://vimeo.com/71952791>. Acesso em 27/06/2016.

Portanto, a contribuição cultural do espectador é essencial para que a manifestação performática tenha sentido e gere sentidos. Para Glusberg, não podemos nos referir à performance como a arte do *nonsense*, isso não é suficiente para a sua compreensão. O viés transformador das performances exige a participação do observador para obter êxito, seja por meio de ações radicais seja através da atribuição de sentido. Trata-se de um acontecimento para o qual cada indivíduo envolvido no processo performático contribuirá de forma singular, ou seja, individual.

O movimento transgressor da performance, híbrido e subjetivo, se fundamenta na ruptura dos parâmetros tradicionais de concepção da arte. Quebra-se o entendimento de que a arte é algo desvinculado da vida. Na verdade, busca-se não apenas a aproximação entre as duas esferas, mas a sua fusão, o que identifica a proposta da performance com a proposta da *live art*<sup>4</sup>, uma derivação dos movimentos de vanguarda do início do século XX. Cohen discute a performance como uma escolha artística na direção da dessacralização da arte; o produto artístico não deve estar condicionado unicamente a sua exposição em museus e galerias, mas pode e deve ser *vivenciado* em outros ambientes, enquanto experiência de vida:

Tomando como ponto de estudo a expressão artística *performance*, como uma *arte de fronteira*, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado "arte-estabelecida", a *performance* acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte. A *performance* está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; *alive art*. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A idéia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de "espaços mortos", como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição "viva", modificadora. (COHEN, 2002, p. 38).

Desse modo, a ação performática se constitui como desdobramento de experimentos artísticos pioneiros, nos quais a proposta é fundir arte e vida, como ocorre na *live art*. A gênese da manifestação performática, portanto, se encontra no resultado da busca de um grupo de artistas da década de 1950 que desejaram chegar ao limite da

---

<sup>4</sup> A *Live Art*, segundo Jorge Glusberg, teria precedido a performance e tem por fundamentos a participação do espectador, a espontaneidade e, o que também justifica o seu nome, a inserção de elementos da vida cotidiana em suas ações. Glusberg destaca o grupo japonês *Gutai*, de Osaka, que foi um dos pioneiros da *live art* e atuou na década de 1950. Cf. GLUSBERG, 1987, p. 32.

experimentação, alcançando uma forma de arte essencialmente híbrida e anárquica, como é o caso de John Cage, por exemplo, com seus *environments*<sup>5</sup> e de Allan Kaprow, que se torna aluno de Cage e desenvolve o *happening*<sup>6</sup>, forma artística que nos levará ao conceito de performance como acontecimento.

Para esses artistas, a manifestação artística possui correspondência com o rito do existir, em todas as suas implicações, aliás, o conceito de ritual será bastante utilizado em matéria de performance; é preciso resgatar elementos ancestrais, antigas relações com o mundo, que exigem a visão performática do indivíduo, enquanto sujeito que interage com o meio, ao mesmo tempo em que é parte dele. Trata-se de uma completa imersão, apagando as linhas que nos separam do ambiente e dos objetos ao redor. Nesse sentido, a performance adquire um caráter de expurgo, mas não de salvação e resolução, na medida em que os desejos envolvidos no processo performático, tanto os do artista quantoos do espectador não são, necessariamente, atendidos e solucionados. Não se trata de equacionar e resolver, mas de colocar em jogo, problematizar as subjetividades. Com respeito à problematização dos comportamentos dos sujeitos implicados nas práticas performáticas, Glusberg discute a existência de fantasmas psicológicos que podem ser evocados durante uma performance e que comprometem a estabilidade dos indivíduos:

*A performance é fonte de numerosos fantasmas psicológicos que tocam a interioridade do sujeito e põe em crise sua estabilidade; estabilidade – literalmente falando – que se fundamenta na repetição normalizada de convenções gestuais e comportamentais. As fantasias emergem no homem, as mais arcaicas a partir de acontecimentos que, como as performances, questionam o desenvolvimento normal estereotipado, as convenções dinâmicas dos membros ou os códigos instituídos de programas gestuais. (GLUSBERG, 1987, p. 65).*

De posse das contribuições de Glusberg sobre os fantasmas psicológicos, podemos apontar que a proposta da performance é fomentar a crise do sujeito. Ao nomear este tópico como individualidade/subjetividade, queremos problematizar a existência de subjetividades estáveis durante manifestações performáticas. Na verdade, a principal operação de uma performance é canalizar os fantasmas do performer e do

---

<sup>5</sup> “Representações espaciais de uma atitude plástica multiforme” (KAPROW apud GLUSBERG, 1987, p. 31). “Exemplo típico é o *environment The Store* de Oldenburg, uma loja verdadeira, cujas mercadorias – alimentos, meias, camisas – eram fabricadas pelo próprio artista” (GLUSBERG, 1987, p. 31).

<sup>6</sup> O *happening* nasceu do *environment*, somando a este a relevância das ações dos espectadores; é, em sua essência, um *environment* no qual o observador deve interferir no ambiente. “Forma de espetáculo, muitas vezes cuidadosamente planejada, mas quase sempre incorporando algum elemento de espontaneidade, em que o artista executa ou dirige uma ação que combina teatro com artes visuais” (CHILVERS, 1996, p. 247).

espectador e os colocar em pauta, por meio de elementos e atitudes cotidianas que, se não estivessem destacadas como performances,<sup>7</sup> passariam despercebidas. Performances compreendem situações que jogam com identidades (individualidades, subjetividades) e estereótipos, muitas vezes apresentadas para um público, ou seja, nas quais se dá: “[...] o investimento em dramaturgias pessoais, por vezes biográficas, onde posicionamentos e reivindicações próprias são publicamente performados.” (FABIÃO, 2008, p. 239). No entanto, as reivindicações passam pela crise dos sujeitos, pela quebra dos paradigmas, pela urgência por uma mudança de conduta, pela exposição de elementos recalcados. Desse modo, a performance não soluciona nem apazigua, mas desafia e desarranja. E, como veículo para canalizar todos esses desafios, a corporeidade será o nosso próximo atributo performático.

### 1.3 Corporeidade

Nas manifestações performáticas, a corporeidade assume um lugar especial. Corporeidade tanto do performer quanto dos espectadores, bem como dos objetos envolvidos na cena performática: tudo é corpo manipulável em uma performance. No processo de ritualização de si mesmo que ocorre na performance, o corpo é o principal veículo de expressão artística e representa o palco onde ocorre o ato performático. Na obra *Performance, Recepção, Leitura*, Paul Zumthor discute o lugar do corpo nas manifestações performáticas, destacando o seu caráter de elemento irreduzível:

Pelo menos, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a idéia da presença de um corpo. Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra. Ora, o corpo (que existe enquanto relação, a cada momento recriado, do eu ao seu ser físico) é da ordem do indizivelmente pessoal (ZUMTHOR, 2000, p.38).

Desse modo, ao tentarmos apreender a performance, é possível que se coloquem diante de nós inúmeros obstáculos, dos quais o maior seria o corpo, pois só se pode

---

<sup>7</sup> Neste caso, no qual se têm ações cotidianas, mas sem qualquer menção à performance, se trata de microperformance.

chegar a ele por intermédio do eu, da individualidade. Não existe um corpo comum a mim e ao outro, mas o meu corpo e o corpo do outro. Aquilo que irmana o meu corpo e o do outro já não é corpo, é instrumento de estudo da Biologia. O corpo é sempre pessoal, observado a partir da individualidade. Nesse sentido é que não se pode reduzi-lo. Desse modo, o corpo é elemento essencial para os estudos e práticas de performance, pois representa também o aspecto da subjetividade. O corpo é o terreno a ser explorado pela arqueologia performática – notável desafio, visto que nossa relação com nosso corpo é geralmente dada *a priori*, por meio de convenções sociais às quais a subjetividade se apega, a fim de participar do macrocorpo social. Relações novas entre os sujeitos e os corpos, tanto com relação aos próprios corpos quanto com os de outros sujeitos, podem gerar crises de subjetividade, podem causar transformações irreversíveis. E é aí que a performance demonstra a sua força, refazendo os corpos e, com isso, o macrocorpo do mundo.

Peter Pál Pelbart, em um estudo intitulado *O Corpo do Informe*, analisa algumas experiências performáticas, apontando a sobrecarga que o corpo vem sofrendo ao longo dos séculos, pelo acúmulo de traços sócio-culturais impostos a ele. Segundo o autor, o corpo seria um lugar de potencialidades que, se postas à prova, acabam por denunciar, ainda que à revelia da individualidade, que não deseja se desgarrar, uma série de imposições feitas ao indivíduo:

[...] ele também [o corpo] não agüenta mais o sistema de martírio e narcose que o cristianismo primeiro, e a medicina em seguida, elaboraram para lidar com a dor, um na sequência e no rastro do outro: culpabilização e patologização do sofrimento, insensibilização e negação do corpo. Diante disso, seria preciso retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo [...] Para continuar a ser afetado, mais e melhor, o sujeito precisa ficar atento às excitações que o afetam, e filtrá-las, rejeitando aquelas que o ameaçam em demasia. A aptidão de um ser vivo de permanecer aberto às afecções e à alteridade, ao estrangeiro, também depende da sua capacidade em evitar a violência que o destruiria de vez. (PELBART, 2003, p. 45-6).

Assim, em manifestações performáticas, seria possível, conforme assinalou Pelbart na passagem acima, “retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo”. A performance, nesse sentido, é uma ferramenta eficiente no sentido de resgatar a força corporal e filtrar as interferências do meio externo, reelaborando-as da forma que



convier ao corpo. Este, portanto ganha autonomia: se não pode escapar por completo de tais influências externas, pode avaliá-las, selecionado aquelas que lhe são benéficas.

Seguindo esta linha de raciocínio, que coloca o corpo como elemento central das práticas performáticas, Eleonora Fabião, ao discutir a centralidade dos movimentos corporais nos estudos sobre performance, destaca algumas perguntas possíveis de serem feitas com relação ao corpo:

Cada performance é uma resposta momentânea para questões recorrentes: o quê é corpo? (pergunta ontológica); o quê move corpo? (pergunta cinética, afetiva e energética); o quê o corpo pode mover? (pergunta performativa); quê corpo pode mover? (pergunta bio-poética e bio-política) (FABIÃO, 2008, p.238).

Os estudos teóricos sobre a performance procuram, portanto, responder a essas perguntas, a fim de chegar a um panorama das potencialidades artísticas do corpo e, enfim, estabelecer programas performáticos nos quais o corpo se esquite da sobrecarga apontada por Pelbart.

Ainda na tentativa de contemplar o corpo performático, na obra *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari apresentam a ideia de um *corpo sem órgãos*, a partir da análise de uma transmissão radiofônica de Antonin Artaud, intitulada *Para acabar com o juízo de Deus*, de 1947. Tal ideia de um corpo desprovido de órgãos nos interessa para este trabalho uma vez que, na verdade, não se trata exatamente de uma ideia, pois “não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (DELEUZE e GUATTARI, 2015, p. 12). A partir desse conjunto de práticas – o corpo sem órgãos (CsO) –, os autores passam a discutir a existência de um corpo pleno, uma instância percorrida por forças. Com a contribuição de Deleuze e Guattari, nossa discussão sobre o corpo ganha em complexidade, no entanto, tentaremos inserir o corpo sem órgãos, compreendendo-o como matriz intensiva de possibilidades:

Um CsO [corpo sem órgãos] é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau — grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade. (DELEUZE E GUATTARI, 1996, p. 12).

Portanto, em que a existência de um corpo sem órgãos seria útil aos estudos e práticas referentes à performance? O CsO será fundamental para a performance, na medida em que, assim como ela, constitui-se como prática e como instância marcada pela intensidade: o CsO é o corpo ao qual a performance deseja chegar, um corpo cuja matéria é “intensa e não formada, não estratificada”, como os autores destacam acima. A fim de clarear a relação entre o CsO e a performance, Eleonora Fabião pontua a existência de um CsO do performer:

Performances são composições atípicas de velocidades e operações afetivas extraordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações. O performerage como um complicador, um desorganizador; cria para si um Corpo sem Órgãos a acusar a organização dita “natural”, organização esta evidentemente cultural, ideológica, política, econômica. Um performer pergunta sobre capacidades e possibilidades do corpo; sobre pertencimento, exclusão, mobilidade, mobilização; pergunta: de quem é esse corpo? a quem pertence o meu corpo? e o seu? (FABIÃO, 2013, p. 5-6).

Nesse sentido, a ação performática constitui uma prática *cruel*, já que é executada pelo performer dotado de um CsO, ou seja, dotado de uma matriz intensa de possibilidades, agindo como um problematizador, um desorganizador, como assinala Fabião. Ela é cruel também, na medida em que lidar com um corpo sem órgãos requer um esforço cuidadoso ao rever os estratos e efetivar sua possível desarticulação, já que para Deleuze e Guattari, “o pior não é permanecer estratificado – organizado, significado, sujeito – mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca” (DELEUZE e GUATTARI, p.23-24). Sob esse ponto de vista, Eleonora Fabião discute o aspecto da crueldade em performance, destacando a concepção teatral de Antonin Artaud:

A performance, assim como o teatro artaudiano, é cruel na medida em que ativa fluxos para-doxais, ou seja, lógicas que escapam à regulamentação da *doxa* (senso comum e bom senso); é cruel na medida em que ativa a consciência crítica atrelada à consciência corporal, ou seja, ativa a consciência como “coisa corpórea”; é cruel na medida em que conduz o cênico a situações representacionais limite (FABIÃO, 2008, p.240).

Novamente, aqui há um direcionamento da performance para a concepção de uma arte que se relaciona com o paradoxo e, portanto, com o acontecimento, como veremos a seguir, tomando por base o estoicismo antigo. Por ora, é preciso concordar

que a performance, em consonância com o teatro de Artaud, torna possível a percepção do corpo de forma mais radical, possibilitando, como destaca Fabião, situações representacionais limite, fluxos e comportamentos para além dos limites da *doxa*. De posse dessa ideia, concluímos o tópico sobre a corporeidade, tendo em foco que “se o performer investiga a potência dramática do corpo é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. Refraseando: se o performer evidencia corpo é para tornar evidente o corpo-mundo” (FABIÃO, 2008, p. 238).

Desse modo, nos lançaremos, agora, à contemplação desse colossal corpo-mundo, por meio daquilo que lhe confere o esplendor: o acontecimento.

#### 1.4 Performance como acontecimento

E o que afinal podemos concluir sobre a performance? Seria possível sistematizá-la em algum conceito, sintetizando os atributos que já discutimos anteriormente, a fim de melhor direcionar as nossas leituras dos contos selecionados de Kafka, cuja análise faremos mais à frente? Ou ainda, há na performance algo que permita exercer um salto na direção da escrita, não de modo a pinçar à força, na literatura, quaisquer vestígios performáticos, mas de efetivar uma simbiose entre as duas dimensões, para que possamos nos remeter a uma escrita que performa, de fato? Para aceitarmos esta radicalização da hibridização, temos de encontrar algo que reúna, efetivamente, performance e literatura, para que, enfim, se possa perceber a *infecção da escrita*.<sup>8</sup> Vimos, até então, características gerais da performance, largamente adotadas, no entanto, a questão principal se manteve: como conceitualizá-la, sintetizando seus atributos?

No *Dicionário Oxford de Arte*, encontramos a palavra performance definida da seguinte forma:

*Performance*. Forma de arte que combina elementos do teatro, da música e das artes visuais. Tem relação com o happening (os dois termos são às vezes usados como sinônimos), mas difere deste por ser em geral mais cuidadosamente planejado e não envolver

---

<sup>8</sup> Mais tarde trataremos do aspecto da infecção na escrita de Kafka.

necessariamente a participação dos espectadores. (CHILVERS, 1996, p. 404).

Desse modo, como já apontamos anteriormente, temos que a performance se relaciona com o *happening*, cujo verbete assinala: “*happening* (“acontecimento”). [...] Bazon Brock, professor de estética não normativa em Hamburgo, descreveu o *happening* como ‘um instrumento para a produção de contradições’; [...]”(CHILVERS, 1996, p. 247). Aqui, tomando como elemento de ligação a palavra *contradições*, há uma confluência de ponto de vista com relação à ideia anteriormente apresentada por Fabião, ao comentar sobre a crueldade da performance, pontuando que ela “ativa fluxos paradoxais, ou seja, lógicas que escapam à regulamentação da *doxa* (senso comum e bom senso)” (FABIÃO, 2008, p.240). Os conceitos de *doxa* - como senso comum e bom senso - e de paradoxo - como o rompimento com ambos - são abordados por Deleuze na obra *Lógica do Sentido*, como no excerto a seguir: “É que o paradoxo se opõe à *doxa*, aos dois aspectos da *doxa*, bom senso e senso comum.” (2015, p. 78). Assim, passemos à apreensão do paradoxo mediante a filosofia dos estoicismo antigo, uma vez que é a partir dessa concepção do termo que chegaremos ao acontecimento performático. Nessa direção, Deleuze indica que “talvez os Estoicos se sirvam do paradoxo de um modo completamente novo: ao mesmo tempo como instrumento de análise para a linguagem e como meio de síntese para os acontecimentos” (DELEUZE, 2015, p.9). Portanto, o paradoxo pode ser pensado enquanto elemento que constitui o acontecimento. Mas, afinal, o que vem a ser o acontecimento estóico, ao qual Deleuze se refere como “efeitos de superfície”? (DELEUZE, 2015, p. 8). Para responder a essa pergunta, faremos o seguinte caminho: por ora, iremos do acontecimento ao paradoxo; em seguida, do paradoxo à performance.

Acompanhando a síntese do pensamento estoico por Émile Bréhier, veremos que o estoicismo antigo pautava-se na determinação de que “tudo o que existe é corpo” (BRÉHIER, 2012, p. 23), partindo, sobretudo, da ideia da existência de um fogo primordial que os irmanaria. Porém, os estoicos não se limitaram a esse postulado, criando uma categoria que abarcava tudo aquilo que não constituía o conjunto dos seres propriamente ditos, dos seres corpóreos: a categoria dos incorpóreos, como aponta Bréhier: “Identificando o ser como corpo, eles são, entretanto, levados a admitir o espaço e o tempo senão como existentes, ao menos como coisas definidas. É para esses nada de existência [espaço, tempo, etc] que eles criaram a categoria de incorporeal” (BRÉHIER, 2012, p. 23). Dessa forma, os estoicos separam dois planos: de um lado os

corpos, verdadeiramente existentes, e do outro os incorporais (BRÉHIER, 2012, p. 34), sempre na superfície do ser, inexistentes, mas, sobretudo, *insistentes*, como aponta Deleuze:

Todos os corpos são causas uns para os outros, uns com relação aos outros, mas de que? São causas de certas coisas de uma natureza completamente diferente. Estes *efeitos* não são corpos, mas, propriamente falando “incorporais”. Não são qualidades e propriedades físicas, mas atributos lógicos ou dialéticos. Não são coisas ou estados de coisas, mas acontecimentos. Não se pode dizer que existam, mas, antes, que subsistem ou insistem, tendo este mínimo de ser que convém ao que não é uma coisa, entidade não existente. Não são substantivos ou adjetivos, mas verbos (DELEUZE, 2015, p. 5).

A categoria dos incorporais não indica, portanto, qualidades, virtudes ou algo como uma alma, pois tais propriedades, para os estoicos, enquanto elementos existentes, constituem unicamente os corpos (BRÉHIER, 2012, pp. 24-25). Os incorporais, ao contrário, são o que Deleuze apontou acima: efeitos de suas causas, sendo as causas, essas sim, os verdadeiros corpos. Não haveria, portanto, uma relação de causa e efeito entre dois corpos; os corpos são as únicas causas possíveis. Portanto, os incorporais estão limitados ao plano dos efeitos. Como, então, seguindo essa linha de pensamento, um corpo interage com o outro? Para os estoicos essa interação se dá na mistura entre eles, como no exemplo de Bréhier: “Quando o fogo esquentava o ferro em brasa, por exemplo, não se deve dizer que o fogo deu ao ferro uma nova qualidade, mas que o fogo penetrou no ferro para coexistir com ele em todas suas partes.” (BRÉHIER, 2012, p. 32). Tal mistura, entretanto, não é uma relação de causa e efeito entre os corpos, pois, ao se misturarem, enquanto corpos no plano das causas, geram o efeito do atributo *esquentar-se*. É a partir dessas misturas que veremos surgir, na superfície dos corpos, o acontecimento:

O mundo dos estoicos é composto de princípios espontâneos, contendo vida e atividade nelesmesmos, e nenhum deles pode ser dito propriamente o efeito do outro. A relação entre causa e efeito entre dois seres está completamente ausente de sua doutrina. [...] Os seres reais podem, no entanto, interagir uns com os outros e, por meio dessa relação, se modificar. ‘eles não são, diz Clemente de Alexandria expondo a teoria estoica, causas uns dos outros, mas causas uns para os outros de determinadas coisas.’ Essas modificações são realidades? Substâncias ou qualidades? De modo algum: um corpo não pode dar a outro propriedades novas. [...] Assim, quando a navalha corta a carne, o primeiro corpo produz sobre o segundo não uma propriedade nova, mas um atributo novo, o de ser cortado. [...] O atributo é sempre [...] expresso por um verbo; isso quer dizer que ele não é um ser, mas uma

maneira de ser, [...].Esses resultados de ação dos seres [...] é o que chamaríamos hoje de fatos ou de acontecimentos (BRÉHIER, 2012, pp. 31-33).

Assim, a partir da interpretação desses acontecimentos, situados na categoria dos incorporais, podemos verificar uma possível ruptura com os paradigmas que regem a linguagem usual, já que os acontecimentos “não são substantivos ou adjetivos, mas verbos” (DELEUZE, 2015, p. 5). Portanto, não se trata de adjetivar algum ser, mas de torná-lo verbo, sendo este último a expressão do acontecimento na linguagem.

A ruptura diz respeito a dar privilégio às proposições com formas verbais em detrimento da cópula entre o verbo ser e determinado adjetivo, determinado atributo, como ilustra Bréhier: “Sabe-se que certos megáricos<sup>9</sup> recusavam enunciar os juízos sob sua forma habitual, com a ajuda da cópula *é*. Não se deve dizer, pensavam eles: ‘a árvore é verde’, mas ‘a árvore verdeja’” (BRÉHIER, 2012, p. 45). Desse modo, a partir da concepção estoica, o verde deixa de ser uma propriedade da árvore; o que existe é apenas a árvore em si, enquanto corpo que verdeja, que possui o atributo verdejar. Tal atributo *não existe* para os estoicos, *mas insiste*, é um acontecimento: “o que é expresso no juízo não é uma propriedade como ‘um corpo está quente’, mas um acontecimento como ‘um corpo se esquenta’” (BRÉHIER, 2012, p. 45).

Nossa proposta, portanto, com esse tópico, foi sintetizar os atributos da performance, já elencados, em um só conceito: acontecimento performático, uma vez que tudo o que é visível é acontecimento, é atributo que se apresenta na superfície corporal. No entanto, como podemos falar de corpo, elemento fundamental para esta dissertação, se estamos discutindo o acontecimento da performance a partir do estoicismo antigo, que relacionava o acontecimento apenas aos incorporais? É importante frisar, entretanto, que existe um vínculo implícito entre acontecimento e corporeidade, já que aquele se encontra no “limite da ação dos corpos.” (BRÉHIER, 2012, p. 33). Podemos constatar tal vinculação quando, por exemplo, Bréhier cita Crisipo, o qual argumenta que “um incorporal não se separa do corpo” (BRÉHIER, 2012, p. 25). Assim, o acontecimento incorporal se situa no limite dos corpos, na superfície, na qual se dá a interação entre eles.

A contribuição principal de Deleuze para esta discussão vem da relação que o autor elabora entre acontecimento, sentido e paradoxo. Para tanto, ele assinala três relações iniciais nas proposições lógicas: a designação, a manifestação e a significação

---

<sup>9</sup> Filósofos que influenciaram as ideias do estoicismo antigo.

(ou demonstração)<sup>10</sup> (DELEUZE, 2015, p. 13-21). Há, entretanto, para Deleuze, uma quarta relação: o sentido: “Esta dimensão última é chamada por Husserl *expressão*: ela se distingue da designação, da manifestação, da demonstração. O sentido é o expresso” (DELEUZE, 2015, p. 21). É importante atentarmos para essa consideração deleuziana de que o sentido tem por seu correlato o expresso, ou conforme Bréhier, o exprimível. Bréhier já antecipara uma ligação do exprimível com o acontecimento, ao apontar que o essencial do exprimível, para os estoicos, é ser “atributo ou acontecimento, com sujeito ou sem sujeito” (BRÉHIER, 2012, p. 48). Portanto, se a essência do exprimível está no acontecimento e se há de fato uma relação entre o sentido e o expresso, chegamos à seguinte conclusão, a partir de Deleuze: “Não perguntaremos, pois, qual é o sentido de um acontecimento: o acontecimento é o próprio sentido” (DELEUZE, 2015, p. 23). Tal sentença se torna mais clara se retornarmos ao exemplo já mencionado da árvore: “A *árvore verdeja*, não é isto, finalmente, o sentido de cor da árvore e a *árvore arborífica*, seu sentido global?” (DELEUZE, 2015, p.22). Dessa forma, verificamos a relação direta entre sentido e acontecimento, que nos servirá de base para adentrar no conceito de paradoxo e suas implicações na performance.

Podemos, agora, retornar ao paradoxo, o qual nos fez suspender o debate sobre a performance e recorrer à filosofia. Já vimos, a partir dos apontamentos de Fabião (2008, p. 240) e de Deleuze (2015, p. 78), que o paradoxo é tudo aquilo que se opõe à *doxa*, ao bom senso “como sentido único” e ao senso comum “como designação de ideias fixas” (DELEUZE, 2015, p. 3). O bom senso exige, portanto, um sentido único para as coisas, uma única direção, uma dita ordem natural, como, por exemplo, o sentido cronológico ordenado do passado ao futuro; parte-se sempre de um rol de inúmeras opções para uma única escolha, a mais acertada entre elas, aquela que corresponde ao bom senso (DELEUZE, 2015, p.78). Desse modo, a função essencial do bom senso é a de prever, determinar de antemão o que irá acontecer. O senso comum, por sua vez, não trata da existência de uma direção única, calcada no bom senso, mas do pressuposto de que deve haver parâmetros de identificação entre as coisas existentes. Enquanto o bom senso prevê, o senso comum identifica, reconhece (DELEUZE, 2015, p. 80).

O rompimento proporcionado pelo paradoxo se dá na medida em que sua aplicação traz consigo “o não senso da identidade perdida, irreconhecível” (DELEUZE, 2015, p. 81), destruindo o senso comum. Assim, após se ter destruído o bom senso e o

---

<sup>10</sup> Sem pretender, aqui, adentrar em questões filosóficas de lógica mais aprofundadas.

senso comum, o paradoxo será capaz de demonstrar-se como doador de sentido, já que se abre, com ele, um leque de possibilidades, nas mais variadas direções; não existe mais presente, passado e futuro, como instâncias cristalizadas, mas apenas devir. Não existe, também, um parâmetro claro de definição entre os atributos, mas um extenso rol de nuances desses mesmos atributos, podendo haver sobreposições, derivações.

Falta, ainda, outra relação: se o paradoxo é o que opera a doação de sentido, então ele terá por correlato o acontecimento, visto que este último foi relacionado ao sentido. O acontecimento e o paradoxo se dão, portanto, nesse mesmo plano do sentido: o plano dos efeitos e dos atributos, na superfície dos corpos. Trata-se de uma dimensão fronteira, na qual a linguagem se insere: “exatamente, a fronteira entre as proposições [a linguagem] e as coisas.” (DELEUZE, 2015, p. 23). Deleuze ilustra a relação acontecimento-corpo-linguagem:

O acontecimento subsiste na linguagem, mas acontece às coisas [corpos]. As coisas e as proposições acham-se menos em uma dualidade radical do que de um lado e de outro de uma fronteira representada pelo sentido. Esta fronteira não os mistura, não os reúne (não há monismo tanto quanto não há dualismo), ela é, antes, a articulação de sua diferença: corpo/linguagem. (DELEUZE, 2015, p. 26).

Ora, o que seria mais próprio da performance senão esta articulação (tensão) entre corpo e linguagem? Logo, a performance é produção de sentido, e é paradoxo e acontecimento. Se Deleuze se pergunta “seria a fenomenologia esta ciência rigorosa dos efeitos de superfície?” (2015, p. 22), não poderíamos nos perguntar *não seria a performance esta arte cruel dos efeitos de superfície?* O que seria mais próprio da performance senão sua inserção como paradoxo, rompendo o bom senso e o senso comum, para gerar um novo sentido, como opera o acontecimento? Não é sem razão que, de forma análoga ao acontecimento, a performance esteja intimamente ligada à ação do verbo, como o próprio verbete em inglês *to perform* demonstra, indicando um sentido de ação, de modo geral: “realizar, empreender, agir, de modo a levar a uma conclusão” (LOPES, 1994, p.4). Não é também sem razão que a performance pressupõe uma corporeidade, ou, sobretudo, um corpo, afinal, “o que há de mais íntimo, de mais essencial ao corpo do que acontecimentos como crescer, diminuir, ser cortado?” (DELEUZE, 2015, p. 6), ou, como o filósofo francês Jean-Luc Nancy (2000, p. 18) aponta: “Um corpo é o lugar que se abre, que distende, que espaça pés e cabeça: *dando-lhes lugar* para que se dê um acontecimento (fruir, sofrer, pensar, nascer, morrer, fazer



sexo, rir, espirrar, tremer, chorar, esquecer...); o corpo está diretamente ligado aos verbos, demonstrando o acontecimento. Por isso a performance tem uma relação direta com o *happening*, visto que ele é, de acordo com a própria designação, acontecimento, reforçando “a situação de rito, da prática em si, da transição do *Que* para o *Como* (a história, o que está sendo narrado, em si não é o mais importante, interessa mais a própria prática, o *happening*, o acontecimento)” (COHEN, 2002, p.82). A performance, portanto, pode ser definida como a forma de arte que, por seu vigor, permite o movimento de “ascensão à superfície, [...] desmistificação da falsa profundidade [dos corpos], [...] descoberta de que tudo se passa na fronteira” (DELEUZE, 2015, p. 10). É na fronteira, “como um vapor nos campos (menos até que um vapor, pois um vapor é um corpo)”, que os corpos surgem (DELEUZE, 2015, p. 6). É na fronteira que age a linguagem, articulando sua diferença com os corpos, produzindo sentido. É na fronteira que, através de um encontro com o paradoxo, surge uma extensa gama de possibilidades. É na fronteira que a performance *acontece*. Com isso, esperamos elucidar aspectos dos contos kafkianos que serão analisados adiante, sob a perspectiva da escrita performática, ou de uma *escrita do acontecimento*.

### 1.5 Uma escrita que acontece

Há uma corrente dos estudos de literatura que observa as características da performance na escrita, a fim de sistematizar uma espécie de literatura à qual se poderia referir como performática. Neste caso, a linguagem da performance passa de uma dimensão presencial para uma dimensão de escrita, trazendo para o interior da literatura aspectos como os que analisamos anteriormente sobre a prática performática, tais como o destaque para o corpo, a mistura de elementos pertencentes a outras formas de arte e a intensificação da subjetividade do autor.

De acordo com Graciela Ravetti, existiria um tipo de narrativa literária que encenaria o próprio narrar, trazendo elementos não convencionais ao discurso, gerando modos de sentir e perceber o mundo mais intensos por parte do autor, que ganha, então, a alcunha de escritor performer. A autora conceitua a narrativa performática, apontando os seus principais elementos:

Em primeiro lugar, utilizo a expressão “narrativa performática” para me referir a tipos específicos de textos escritos nos quais certos traços literários compartilham a natureza da performance, recorrendo à acepção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social. Os aspectos que ambas noções compartilham, tanto no que se refere à teatralização (de qualquer signo) e à agitação política, implicam: a exposição radical do si - mesmo do sujeito enunciador assim como do local de enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalçados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações de autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros. (RAVETTI, 2002, p. 47).

Desse modo, o aspecto ritualístico da performance, apontado anteriormente, é resgatado na dimensão da escrita, já que uma literatura de natureza performática permitiria uma forma textual capaz de promover a ritualização do autor, que encena a si próprio, por meio de elementos para além do consciente, em um intenso fluxo expressivo.

Conforme a autora, existem algumas formas textuais que veiculam à literatura à performance, tais como narrativas autobiográficas, cartas, testemunhos e crônicas de viagem, pois permitem que se lance mão de outros recursos literários:

Entrariam nessa nova acomodação da literatura os livros narrados em primeira pessoa e compostos desde uma perspectiva subjetiva posta em circulação de forma explícita e tomando outros perfis narrativos, seja como relatos de experiências pessoais (autobiografia), como pessoais unidas a experiências coletivas (testemunhos), como correspondência pessoal ou pública, como crônicas de viagens. (RAVETTI, 2002, p. 54).

Além disso, para configurar uma escrita performática, tais formatos textuais devem apresentar a subjetividade do autor não pelo viés lógico, ou seja, trazendo as relações que traçamos no tópico anterior, narrativas que performam buscam representar subjetividades por meio de acontecimentos, os quais se fundamentam na inserção de perspectivas paradoxais:

“[...] as obras literárias, cuja escrita é performática não buscam a clareza, a logicidade: obras nas quais as visões narrativas confluem em interpretações cujo efeito conduz à sensação de que nada pode ser apreendido na totalidade e verdade de seu funcionamento, ser previsível, controlado [...]”. (RAVETTI, 2002, p.65).

Portanto, temos que a escrita performática, a partir de Ravetti, rompe com o bom senso e o senso comum (“nada pode ser apreendido na totalidade de seu funcionamento, ser previsível, controlado”). A ilogicidade e imprevisibilidade das narrativas

performáticas possuem relação com a tendência da performance para lidar com o paradoxo e com o acontecimento. As situações e personagens envolvidos em uma narrativa de cunho performático são descritos por outros meios, escapando ao bom senso e senso comum, e se relacionam a objetivos diversos daqueles perseguidos por uma narrativa que não performa. Há maior liberdade nas estratégias de referenciação e o autor busca atingir seu leitor, sobretudo, por meio da imersão no acontecimento; não se trata, então, de uma posição confortável diante de uma escrita de entretenimento. Só há produção de sentido se o leitor aceitar o desconforto causado pela falta de parâmetros de identificação.

Importante apontar que, em uma escrita de cunho performático, apesar da dificuldade de apreensão dos elementos, os sujeitos implicados na narrativa podem ser, muitas vezes, identificáveis, ou seja, podem se referir a figuras da biografia do autor ou da situação político-social na qual ele está inserido; no entanto, se ocorre a identificação com respeito à figura de determinado personagem, ocorre, em contrapartida, o desencontro com relação às ações deste mesmo personagem, que podem ser representadas de forma pouco convencional:

Considero performativa a narrativa que apresenta um cenário no qual um (ou mais) sujeito(s) aparece(m) em processos de atribuição, com referentes explícitos à realidade material, sendo, por isso, identificáveis, mas nas quais os comportamentos narrados (afinal trata-se de comportamentos sociais) são, no mínimo, transgressores quanto à norma vigente. (RAVETTI, 2002, p.49).

Desse modo, novos sentidos são atribuídos aos sujeitos envolvidos na performance escrita, em um constante processo transgressor. Na verdade, narrativas performáticas se debruçam sobre o acontecimento da escrita, sobre as formas improváveis de literatura: “As mais atrativas obras literárias contemporâneas não só discutem como encenam a discussão sobre como narrar, de qual perspectiva e com quais ferramentas” (RAVETTI, 2009, p. 73); a prática literária transcende o seu espaço representacional, torna-se corpo, ocorrendo “processos como o de transubstanciação, em termos escriturais, das formas de que o autor dispõe de sentir e de ver o mundo” (RAVETTI, 2009, p. 73). Estamos tratando, portanto, de corpo: corpo textual, corpo-mundo. A escrita performática perde o cordão umbilical que une a escrita à objetividade, à realidade, tornando-se um corpo autônomo, um corpo capaz de produzir acontecimento. A partir de então, a escrita acontece, é plena. E, em contrapartida, para

ser plena, essa forma de escrita precisa do corpo que a veicula, que é sempre um corpo que se impõe:

Em quem escreve como performer, o corpo se impõe, nos jogos com a subjetividade e a biografia, a exposição das marcas da vida pessoal (o sexo, a tortura, os territórios ocupados, os medos, as traições) e, sobretudo, pela intersecção com a morte, no esforço de recuperar a si mesmo em suas partes, inscrito em algum esquema coletivo e de tempos recuperados. [...] Escreve-se como performer quando a escrita se metamorfoseia ao fluxo do tempo e do espaço e as formas se deixam transpassar pelos desejos que flutuam no ambiente, e, sobretudo, se impregnam das patologias culturais e das perturbações sociais. [...]. Escreve-se como performer quando se consegue subtrair da vida o que esta tem de jogo, de macabro ou divertido, de nascimento ou de morte, de princípio ou de fim e lhe devolve outras versões desses jogos, outras iluminações. (RAVETTI, 2002, pp. 61-65).

Um autor performer, portanto, é aquele que recebe do corpo social os desejos e os temores e os filtra, devolvendo-os modificados, desajustados, problematizados. É preciso escrever como um arqueólogo das sensações do mundo, escavando vestígios arcaicos e discutindo, à luz deles, novas formas de produção de sentido. É preciso tomar nas mãos as patologias, as torturas, as marcas causadas pela violência dos estratos e revê-las, a fim de tentar alcançar um corpo sem órgãos. A escrita performática deseja criar para si um corpo sem órgãos literário, desprovido de organização lógica, seduzido pelo acontecimento e pelo paradoxo. E, se não há lógica em uma escrita deste tipo, se há apenas paradoxo, contínua produção de sentido, uma obra de caráter performático opera sempre no *work in progress*. Manifestações performáticas, seja no formato presencial seja em sua forma escrita, constituem produtos artísticos inacabados:

Na ideia do performático, tanto no teatro, na literatura, como na arte em geral, parece coexistir a vontade de ultrapassar os limites dos suportes tradicionais – físicos e simbólicos – e a de abraçar o compromisso da obra em aberto, *work in progress*, sob as premissas de que tudo é arte e tudo é vida. O tema obsessivo do *performer* é o de se propor como veículo para as representações das transformações corpóreas e incorpóreas dos corpos em sociedade. (RAVETTI, pp. 65-66).

Desse modo, a escrita performática, da mesma forma que a performance, segue as premissas da *live art*. Em consonância com a vida, que está sempre no *in progress*, a arte de caráter performático permanece em aberto, sujeita a novas interpretações e práticas, sujeitas ao paradoxo.

Na esteira das discussões sobre a escrita que performa, Alex Beigui vai trazer interessantes contribuições no sentido de conceber o próprio ato de escrever como uma atitude performática, a partir da análise das intenções corporais do escritor. Beigui compreende a escrita como um ato cognitivo performático:

A presença de uma tensão entre os diversos níveis de imparcialidade e parcialidade leva a escrita a um ato cognitivo de “performar” as diversas maneiras que o corpo encontra de se manter, se dizer na extensão que o ato de escrever-pensar-sentir permite. Escrever, talvez, tenha sido o primeiro ato performático consciente desde os tempos em que os homens lançavam seus desenhos nas cavernas, até o encontro com as formas idiomáticas e discursivas de representação. (BEIGUI, 2011, p.29).

Portanto, se dispor a escrever, para Beigui, já é um movimento de performance, o que fica mais claro a partir do exemplo dado – os homens pré-históricos, que desenhavam (escreviam) aquilo que recebiam do meio externo. Na disposição em direção à escrita, o corpo se movimenta, conjugando forças para que o empreendimento de cunho performático tenha êxito.

Walter Benjamin, em sua obra *Imagens do Pensamento*, também relaciona a função do escritor ao seu movimento corporal, destacando a importância do emprego de uma conduta adequada por parte do escritor com relação a sua escrita, o que implicaria a atenção responsável direcionada ao próprio corpo, a fim de evitar movimentos corporais desnecessários, priorizando uma postura que direcionasse todas as energias para o ato da escrita:

O bom escritor não diz mais do que pensa. E isso é muito importante. [...] Quanto mais mantiver a disciplina e evitar os movimentos supérfluos, desgastantes e oscilantes, tanto mais cada postura do corpo satisfará a si própria e tanto mais apropriada será sua atuação. (BENJAMIN, 1987, p. 268).

Desse modo, diante das contribuições de Ravetti sobre a escrita performática e das análises de Beigui e Benjamin, que propõem olhar, de antemão, a escrita como performance, podemos sistematizar a performance literária, considerando a existência de três estágios performáticos que envolvem a corporeidade: o corpo que escreve-pensante do autor, corpo real que se movimenta durante a escrita; o corpo textual, fisicalidade das letras, composição do organismo do texto no suporte escolhido; e o corpo como protagonista da obra: corpo dos personagens, corpo do narrador.

Com respeito ao primeiro estágio performático, temos o autor diante do computador ou da folha de papel; há um processo cerebral que mobiliza o corpo, com o objetivo de decodificar as ideias e convertê-las em palavras escritas. Não são apenas as mãos que se movem, mas todo o corpo, a coluna tende a ficar ereta; o corpo converge forças para que outro corpo ganhe vida: o corpo textual, já no segundo estágio. Por fim, no terceiro e último estágio, caso o escritor opte por uma literatura de cunho performático, completar-se-ia o ciclo de escrita performática.

Portanto, concluindo a análise deste tópico, a seguinte pergunta se coloca: uma vez que, de acordo com o esquema acima, todo escritor cumpre pelo menos os dois primeiros estágios do ciclo performático, então se pode afirmar que todo escritor é um escritor performer? Consideraremos como escritor performer ou performático, para esta dissertação, apenas o autor que cumpre os três estágios; nos interessa investigar uma espécie de autor que, além de estar atento ao próprio corpo e ao corpo textual, transubstancia a corporeidade das personagens que cria em escrita literária. E, nesse sentido, tomaremos o escritor Franz Kafka como exemplo de escritor que performa em todas as direções: parte do próprio corpo, passa pelo corpo do texto e chega ao corpo de um universo próprio.

## 2. KAFKA: AUTOR PERFORMÁTICO

Munidos dos conceitos de linguagem performática e de acontecimento, passemos à análise da escrita de Franz Kafka, à luz de trechos dos seus *Diários* e das contribuições de comentadores que pontuaram aspectos teatrais e performáticos da obra do nosso autor.

### 2.1 Influências e confluências

Walter Benjamin, no ensaio *Franz Kafka – A propósito do décimo aniversário de sua morte*, comenta a importância do teatro para a obra de Kafka; segundo Benjamin, “o mundo de Kafka é um teatro do mundo. Para ele, o homem está desde o início no palco” (BENJAMIN, 1987, p. 150). Ou ainda:

[...] toda a obra de Kafka representa um código de gestos, cuja significação simbólica não é de modo algum evidente, desde o início, para o próprio autor; eles só recebem essa significação depois de inúmeras tentativas e experiências, em contextos múltiplos. O teatro é o lugar dessas experiências (BENJAMIN, 1987, p. 146).

Para Benjamin, um dos caminhos possíveis para a interpretação dos textos de Kafka estaria na importância atribuída pelo autor ao teatro e aos elementos teatrais, como os gestos; para Kafka “cada um é um acontecimento em si e por assim dizer um drama em si. O palco em que se representa esse drama é o teatro do mundo, com o céu como perspectiva” (BENJAMIN, 1987, p. 147). Desse modo, retomando os nossos apontamentos sobre performance como acontecimento, eis que Kafka revela, por meio da análise benjaminiana, que *cada indivíduo é um acontecimento em si e um drama [uma performance] em si*. Ou seja, Kafka concebe os sujeitos, incluindo ele mesmo, como performers e é sobre esse postulado que a obra kafkiana irá se fundamentar.

Por ora, é preciso traçar algumas influências e confluências que culminarão na relação entre Kafka e a performance, partindo do interesse do autor pelo universo do teatro como matriz, que tem como ponto-chave o contato com o teatro ídiche. Desse modo, Isolde Schiffermüller discute as impressões deixadas pelo teatro ídiche na percepção de Kafka, assinalando que “mais de cem páginas do diário de Kafka são

dedicadas ao teatro ídiche, que esteve como atração convidada, em Praga, entre outubro de 1911 e fevereiro de 1912” (SCHIFFERMÜLLER, 2011, p. 80) [tradução livre].<sup>11</sup>

O que se observa com as anotações de Kafka acerca do teatro ídiche é a imersão do autor no universo teatral, seu interesse e atenção inteiramente voltados ao instante do espetáculo e ao movimento dos atores. Kafka, incapaz de manter-se imparcial diante da apresentação, anota em seus diários suas impressões e recusa um lugar fora do palco:

Anteontem com os judeus no Café Savoy. A peça Die Sejdernacht {A noite do Seder} de Feimann. Por vezes, se não intervínhamos na acção (nesse momento voou dentro de mim a consciência disso), era apenas por estarmos demasiado excitados, não porque fôssemos meros espectadores (KAFKA, 2014, p. 49).<sup>12</sup>

Sobre a rejeição de um lugar na plateia, Schiffermüller vai pontuar que toda a obra de Kafka pode ser vista à luz dessa tensão entre os papéis de ator e espectador, o que corrobora nossa hipótese de que Kafka concebe cada indivíduo como performer. Ou seja, “não há espaço fora do jogo”:

A encenação narrativa dos gestos em Kafka ultrapassa o espaço de representação do teatro, pois ela não tem a figura do espectador, que observa o acontecimento à distância. Nos seus escritos não há espaço fora do jogo, o leitor é inserido na tragicomédia do aparecer [*Erscheinen*] e na dialética da aparência [*Schein*]. A narrativa de Kafka mostra-se nisto menos como demonstração teatral e ordenamento experimental, ela define-se muito mais como uma forma de transcrição de gestos (SCHIFFERMÜLLER, 2011, p.27) [tradução livre].<sup>13</sup>

Desse modo, como consequência de uma abordagem da obra de Kafka que a contemple como escrita que se direciona ao teatro e ao palco, Schiffermüller conclui que se trata menos de uma inserção de elementos teatrais na escrita, como uma simples transferência, do que de uma transsubstanciação, para usar o termo que Graciela Ravetti empregou ao definir a escrita performática. O que a escrita kafkiana propõe é a

---

<sup>11</sup> *Über hundert Seiten des Kafkaeschen Tagebuchs sind dem jiddischen Theater gewidmet, das im Zeitraum zwischen Oktober 1911 und Februar 1912 in Prag gastierte.*

<sup>12</sup> *Vorgestern bei den Juden im Café Savoy. Die “Sejdernacht” von Feimann. Zu Zeiten griffen wir (im Augenblick durchflog mich das Bewußtsein dessen) nur deshalb in die Handlung nicht ein, weil wir zu erregt, nicht deshalb weil wir bloß Zuschauer waren* (KAFKA, 2003, p. 60).

<sup>13</sup> *Kafkas narrative Inszenierung der Gesten überschreitet den Darstellungsraum des Theaters, da sie keinen Zuschauer kennt, der das Geschehen aus der Distanz betrachtet. In seinen Schriften gibt es keinen Raum außerhalb des Spiels, der Leser wird in die Tragikömödie des Erscheinens und in die Dialektik des Scheins mit einbezogen. Kafkas Erzählen zeigt sich insofern auch weniger als theatralische Demonstration und experimentelle Versuchsanordnung, es definiert sich vielmehr als eine Form der Transkription von Gesten.*



transcrição dos gestos, ou seja, transubstanciar a linguagem teatral em escrita, logo, operar a escrita performática.

E aqui, cabe a discussão sobre o interesse de Kafka na prática da leitura em público, o que remete a um interessante movimento cíclico: O autor, em um primeiro momento, parte da oralidade e dos gestos para se chegar à escrita e, num segundo momento, faz o caminho inverso, partindo do texto para a teatralidade, ao apresentar-se como leitor diante de uma plateia.

Sobre este movimento kafkiano, Lothar Müller, na obra *Die Zweite Stimme – Vortragskunst von Goethe bis Kafka*, discute a prática da leitura em público e a articulação entre a voz e o livro (*Die Koppelung von Stimme und Buch*), a partir da ideia da existência de uma segunda voz, resultante da hibridização entre escrita e oralidade, que emerge da leitura de uma obra literária. Kafka, segundo Müller, teria se encantado pela prática da leitura em voz alta, construindo para si uma nova persona: a de recitador, que se une àquela outra, mais habitual: a de literato. Ao lançar-se a essa prática, Kafka conjuga a necessidade da escrita ao fascínio pelo palco e performa a palavra literária, apresentando-se, corporalmente, diante de uma plateia. Além disso, Müller (2007, p. 102) assinala o caráter singular das performances de leitura kafkianas: Kafka enfatizava a sonoridade das palavras de uma forma única, reforçando a musicalidade das orações.

Além do contato com o teatro iídiche em Praga, podemos apontar outras influências que teriam contribuído para a singularidade da escrita kafkiana, como por exemplo, o panorama histórico-cultural europeu de fins do século XIX e início do século XX, que é marcado por movimentos anticonvencionais e de experimentação: as vanguardas europeias.

Os vanguardistas empreenderam transformações significativas de comportamento, cujas prerrogativas inovadoras propunham uma nova perspectiva: a arte não deveria permanecer restrita aos âmbitos estritamente artísticos, como museus e galerias. Era preciso rever os conceitos, trazendo as manifestações artísticas para o âmbito da vida cotidiana, para além das situações de espetáculo. Havia a necessidade imperativa de repensar o cotidiano enquanto arte e vice-versa. Peter Bürger, na obra *A Teoria da Vanguarda*, discute os movimentos vanguardistas e suas propostas:

Os vanguardistas vêem como rasgo dominante da arte na sociedade burguesa a sua separação da práxis vital. Tal juízo foi proporcionado,

entre outras coisas, pelo esteticismo, ao transformar este momento da instituição arte em conteúdo essencial da obra. A coincidência entre instituição e conteúdo da obra era o motivo logicamente emergente da possibilidade do questionar vanguardista da arte. Os vanguardistas tentaram, pois, uma superação da arte no sentido hegeliano do termo, porque a arte não devia ser pura e simplesmente destruída, mas sim reconduzida à práxis vital, onde seria transformada e conservada. [...] Os vanguardistas não tentam em absoluto integrar a arte *nessa* práxis vital; pelo contrário, partilham a recusa do mundo ordenado conforme a racionalidade dos fins que o esteticismo havia formulado. O que os distingue deste é a tentativa de organizar, a partir da arte, uma *novapráxis* vital. [...] Só uma arte que se afasta completamente da práxis vital (deteriorada), inclusivamente pelo conteúdo das suas obras, pode ser o eixo sobre o qual organizar uma nova práxis vital (BÜRGER, 1993, p. 90-91).

Desse modo, não se trata apenas de uma integração entre a arte e a vida cotidiana, mas de um indiferenciação radical entre as duas esferas, partindo do pressuposto de que o esteticismo, vinculado ao universo burguês do consumo, isola o objeto artístico e, em consequência, torna a práxis vital deteriorada, ou seja, inteiramente voltada à manutenção do *status quo* burguês.

Dentre as propostas das vanguardas, destacamos o *Expressionismo alemão*, movimento artístico que postulava o predomínio da visão do artista sobre a realidade ao invés do seu registro realista/naturalista, resultando na deformação das imagens, já que representar o real a partir de uma perspectiva absolutamente subjetiva implica no rompimento com a lógica, abrindo caminho para manifestações que privilegiem o lado obscuro do indivíduo, as suas personas, a questão do duplo, dentre outros aspectos.

O Expressionismo foi marcado por intensa produção artística, com a existência de inúmeras revistas vinculadas a esse movimento, que disseminavam as ideias e o trabalho de diversos artistas da primeira década do século XX. Nomes como Wassily Kandinsky e Hugo Ball agitavam o cenário artístico de Munique, propondo uma transformação radical das concepções de arte. RoseLee Godberg, na obra *Performance Art – From Futurism to the Present*, discute as vanguardas europeias, traçando um panorama dinâmico que retrata a efervescência do cenário artístico da época. A autora destaca, a partir das perspectivas de Hugo Ball, algumas revistas importantes naquele momento:

Para Ball, os anos em Munique representaram planos para começar um *Künstlertheater* [teatro de artistas] colaborativo. Ele se juntou com Kandinsky, que ‘apenas por sua presença na cidade já a deixava muito acima de todas as outras cidades alemãs, em termos de modernidade’.

As revistas nas quais eles se expressavam eram *Der Sturm*, *Die Aktion*, *Die neue Kunst* e em 1913, *Die Revolution*. De acordo com Ball, foi um período em que o senso comum deveria ser contrariado o tempo todo, quando a ‘filosofia tinha sido tomada pelos artistas’[...] Ele acreditava que apenas o teatro era capaz de criar a nova sociedade (GOLDBERG, 1979, p. 36) [tradução livre].<sup>14</sup>

A época de Kafka, portanto, foi marcada por esses movimentos radicais de ruptura com o convencional, propondo outras maneiras de inserção do ser humano no mundo. O teatro era um lugar necessário e que precisava ser vivenciado e reinventado. E, nesse contexto, as distorções e deformações propostas pelo Expressionismo eram bem-vindas, configurando inúmeras novas possibilidades de enxergar a realidade. Nesta direção, alguns comentadores de Kafka vinculam o autor ao movimento expressionista, devido ao afastamento com relação às categorias fundamentais e aos níveis ontológicos por parte da escrita kafkiana. Sobre esse assunto, Anatol Rosenfeld comenta a confluência entre a obra de Kafka e o Expressionismo, a partir de fenômenos como redução e acentuação:

O exame literário demonstra que a obra de Kafka, apesar de diferenças marcantes, se encontra próxima do expressionismo, no tocante à sua estrutura fundamental. Apresenta um mundo “criado”, aparentemente de fraca tendência mimética com referência ao todo da realidade empírico-histórica. Apesar de neste universo terem entrado muitas “partículas reais” de uma riqueza extraordinária, e esquemas básicos da vida de Kafka, esses elementos foram remanipulados segundo necessidades e obsessões expressivas. A imagem que surge é resultado de um processo de redução, acentuação unilateral, deformação; processo que, sob a pressão de uma espécie de apriorismo emocional e imaginativo, distorce, abala ou até elimina as categorias fundamentais – tempo, espaço, causalidade, substância –, assim como os níveis ontológicos – coisa, planta, animal, homem – que moldam a nossa experiência corriqueira (ROSENFELD, 1967, p. 230).

Para Rosenfeld, a escrita de Kafka é expressionista, porque rearranja os esquemas básicos autorreferencias de Kafka (sua dinâmica familiar, por exemplo), bem como as categorias fundamentais e as relações ontológicas (na obra kafkiana, o indivíduo torna-se animal ou objeto, sem deixar de apresentar características de indivíduo), gerando deformações. Ou seja, Kafka opera o paradoxo, produzindo sentido

---

<sup>14</sup> *To Ball, the Munich years meant plans to initiate a collaborative Künstlertheater. He teamed up with Kandinsky who ‘by his mere presence placed this city far above all other German cities in its modernity’, and the periodicals in which they expressed themselves were Der Sturm, Die Aktion, Die neue Kunst and in 1913, Die Revolution. It was a period according to Ball when common sense had to be opposed at all times, when ‘philosophy had been taken over by the artists’, [...] Only the theatre was capable of creating the new society, he believed.*

a partir da quebra de paradigmas de identificação. Todo esse processo, segundo Rosenfeld, fundamenta-se no caráter obsessivo da personalidade de Kafka, o que aproxima o autor ao Expressionismo, já que ele trabalha questões de foro íntimo sob perspectivas bastante subjetivas, causando distorções.

Além de aspectos do Expressionismo, elementos do *Surrealismo* também teriam afinidades com a obra de Kafka. As propostas desse movimento de vanguarda, que busca a expressão artística através do automatismopsíquico, servem de respaldo para a análise da obra kafkiana, na medida em que, na escrita do autor, encontramos passagens nas quais há um fluxo de imagens jogadas no texto que se assemelham a relatos oníricos. Nessa direção, André Breton define o movimento surrealista, assinalando a “onipotência do sonho”:

SURREALISMO, n. m. Automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral (BRETON *apud* TELES, 2009, p. 241).

Desse modo, o manifesto surrealista lançado por Breton, em 1924, tem por base a escrita automática ou o automatismo psíquico, a fim de se chegar a um “verdadeiro funcionamento do pensamento”, ou seja, a plenitude do pensamento, seu fluxo ininterrupto, livre de amarras lógicas.

Além disso, é importante a contribuição surrealista no sentido de aproximar performance presencial e literatura, por meio dos manifestos; os surrealistas propuseram performances em outras dimensões. Jorge Glusberg aponta a virada surrealista em direção ao texto e à imagem:

Os surrealistas passam a não fazer mais performances: vão concentrar seu trabalho na difusão da poesia, dos ensaios, de esculturas e de cinema, guardando sua energia e sua irreverência para seus comunicados, notas e manifestos. Apesar de não realizarem performances, seus conceitos se aplicam perfeitamente às performances atuais, principalmente quanto ao abandono do raciocínio lógico, amparando-se o processo criativo no automatismo psíquico – fundamento básico do movimento recém-definido por Breton (GLUSBERG, 1987, p. 20).

Assim, o principal aspecto que define as obras performáticas surrealistas, como os manifestos e comunicados, diz respeito ao abandono do raciocínio lógico, privilegiando as experimentações baseadas no automatismo psíquico. No entanto,

Rosenfeld defende que Kafka estaria mais próximo do Expressionismo do que do Surrealismo, já que na escrita kafkiana haveria uma lógica, ainda que de outra ordem:

Há, sem dúvida, certa semelhança com processos surrealistas, sobretudo no que diz respeito à extrema precisão dos pormenores cujo conjunto, todavia, se afigura incoerente em termos empíricos. Prevaecem, no entanto, uma necessidade e coerência internas que não se coadunam com o surrealismo; não surgem imagens gratuitas e poeticamente fantásticas, completamente alógicas, mas, bem ao contrário, um mundo governado por leis e uma lógica rigorosa. [...] O fato é que Kafka, como o Expressionismo em geral, procura apresentar a estrutura fundamental da existência humana, precisamente por projetar o desenho a partir de uma consciência que se emancipou das regras do mundo empírico (ROSENFELD, 1967, p. 231).

Portanto, a dinâmica kafkiana, segundo Rosenfeld, não abandona completamente os parâmetros de identificação; permanece coerente, projetando esboços retirados da realidade, todavia isso se dá pelo rigor de leis próprias, o que resulta nas hibridizações e deformações. É claro que o autor se servirá de mecanismos expressionistas e surrealistas para compor sua escrita, mas a performance kafkiana é singular, tanto identifica quanto deforma, mesclando aspectos fantásticos e realistas. E é por isso, inclusive, que a obra kafkiana é paradoxal.

Ainda com relação aos movimentos vanguardistas, as propostas de Antonin Artaud, relacionadas ao Surrealismo, também fazem parte do panorama histórico de influências sobre Kafka. Podemos apontar uma aproximação entre a escrita kafkiana e a escrita de Artaud, na medida em que a obra de ambos cultiva o paradoxo e podemos identificar na escrita dos dois autores a recusa à lógica e à previsibilidade.

Para Artaud, o texto seria uma segunda pele que deve carregar as marcas das perfurações causadas pelos estratos que violentam o indivíduo, como as coerções sociais, religiosas, etc. Ele defende a existência de um texto-carne, na qual uma espécie híbrida escrita-vidatem a função de acordar os mortos-vivos:

Contra a linguagem inerte, Artaud reivindica as marcas de uma *doença de estilo*: o texto deve carregar os traços de dilaceramento e angústia, estrias e nervuras, marcas de uma segunda, terceira, infinitas peles tatuadas tanto pela agulha que as penetra como pelo suor que escorre das vísceras e faz do líquido quente e salgado a tinta que incendeia o mundo dos mortos-vivos, acordando-os para a vida (LINS, 2011, p.16).

Assim, a escrita artaudiana é uma questão de vida e de morte; deve existir enquanto outro corpo, que ganha outras peles – os textos, que devem servir para

despertar aqueles que se encontram desprovidos de uma escrita-vida: os mortos-vivos. Com isso, o projeto Frankenstein artaudiano se define pelo desejo de recriar o homem, que há tempos se encontra mortificado e caminha recoberto por camadas de pele morta – os estratos que ameaçam a existência de um corpo sem órgãos, como assinala Daniel Lins:

Artaud pretende não só refazer o corpo, mas reinventar o homem, criar um outro saber que não encontre no homem o lugar único da produção de vida e de conhecimentos. Com efeito, Artaud interroga a morte e o cadáver para melhor compreender a vida e nomear o Impensável. Numa escrita descentralizadora de lógica, criada para e a partir da reinvenção do sujeito, ele produz o pensamento paradoxal. Ele impõe, pois, à lógica da finitude e dos limites, uma morte não lógica, não transcendental, onde o homem, a partir de um conhecimento positivo de si, se constitui como sujeito e objeto eclodidos da literatura no interior de sua linguagem, no interior do corpo (LINS, 2011, p.22).

E, da mesma forma que as narrativas breves kafkianas, o Frankenstein de Artaud também se alimenta de paradoxos. É um Frankenstein transsubstanciado em escrita: é preciso fazer do morto-vivo real um vivo-mais que vivo textual. É dessa forma que, tanto Artaud quanto Kafka refazem o corpo, reinventando o homem: nascem, em comunhão, os corpos textuais kafkiano e artaudiano, dois CsO plenos e vazios, prontos para fazer eclodir dois sujeitos renovados da literatura, a qual eles então retornam, renovando-se, em um processo vital contínuo que se retroalimenta, como descreve Kafka no trecho a seguir:

Sinto agora, e já à tarde sentia, um grande desejo de tirar de dentro de mim, escrevendo-o, este meu estado de ansiedade, e assim como ele emerge das profundezas, mergulhá-lo na profundidade do papel, ou então transcrevê-lo de maneira a que possa interiorizar todas as palavras escritas. Não se trata de um desejo artístico (KAFKA, 2014, p. 176)<sup>15</sup>

Não se trata, portanto, de uma questão artística, mas de uma questão de vida e de morte, como apontamos com relação à escrita artaudiana. Trata-se, então, de mergulhar na escrita como que para buscar oxigênio e voltar à superfície, no limiar dos corpos, na interação entre eles (vida prática, família), para tomar ar. O resultado é a convergência

---

<sup>15</sup> *Ich habe jetzt und hatte schon Nachmittag ein großes Verlangen, meinen ganzen bangen Zustand ganz aus mir herauszuschreiben und ebenso wie era us der Tiefe kommt in die Tiefe des Papiers hinein oder es so niederzuschreiben daß ich das Geschriebene vollständig in mich einbeziehen könnte. Das ist kein künstlerisches Verlangen* (KAFKA, 2003, p. 223).

absoluta: a escrita de Kafka promove um movimento permanente de fusão de uma instância na outra: ora a vida atravessa a obra, ora a obra atravessa a vida:

Na escrita de Kafka convergem vida e obra; neste ponto elas estão sempre unidas entre si. Portanto, não se trata de misturá-las, mas de deixar claro que, no caso da escrita de Kafka, ambas as instâncias referem-se uma a outra e se atravessam mutuamente. [...]A vida de Kafka estaria relacionada à escrita em sentido existencial, diretamente fixada a ela de forma obsessiva (JAHRAUS, 2006, p. 36) [tradução livre]<sup>16</sup>.

A escrita-vida kafkiana, portanto, é, ao mesmo tempo, vida escrita; Kafka vive, metamorfoseado em escrita, no texto, e performa a vida, atravessado por sua escrita.

Nesse sentido, Ricardo Piglia vai se referir a Kafka como um escritor materialista, já que, segundo Piglia, Kafka dependeria de certas condições cotidianas, como a chegada da noite, para exercer sua escrita. Escrever é parte da rotina do autor e consiste em um ritual noturno: “Ser um escritor, para Kafka, significa escrever nessas condições. A escrita existe caso tenham sido criadas as condições que a possibilitam. Difícil encontrar escritor mais materialista” (PIGLIA, 2006, p.48). Para ilustrar esse momento de escrita-existência noturna kafkiana, Piglia parte de uma passagem dos *Diários*, de 23 de setembro de 1912, na qual Kafka escreve sobre o processo de escrita de *O Veredicto (Das Urteil)*:

Este conto, *A Sentença*, escrevi-o de um só fôlego na noite de 22 para 23, das dez horas da noite até às seis da manhã. Já mal conseguia estender as pernas debaixo da escrivaninha, dormentes de estar tanto tempo sentado. O terrível esforço e a alegria à medida que a história se desenvolvia à minha frente, como se eu avançasse a vau por entre as suas águas. Por várias vezes nesta noite carreguei às costas o meu próprio peso. Tudo o que é possível ousar!, o grande fogo que recebe todas as inspirações, as mais estranhas, em que elas se consomem e ressurgem! o azul a despontar diante da janela. Um carro passou. Dois homens atravessavam a ponte. Às duas horas olhei pela última vez para o relógio. Quando a criada entrou no vestíbulo pela primeira vez, escrevia eu a última frase. (Kafka 2014, p 283).<sup>17</sup>

<sup>16</sup> *In kafkas Schreiben konvergieren Leben und Werk; an dieser Stelle sind sie immer schon miteinander verknüpft. Es geht also nicht darum, Leben und Werk zu vermischen, sondern es geht darum, deutlich zu machen, wie im Falle von Kafkas Schreiben beide Bereiche immer schon aufeinander bezogen waren und sich wechselseitig durchdringen. [...] Kafkas Leben war in existenzieller Weise auf das Schreiben bezogen, ja geradezu manisch darauf fixiert.*

<sup>17</sup> *Diese Geschichte “Das Urteil” habe ich in der Nacht vom 22 zum 23 von 10 Uhr abends bis 6 Uhr früh in einem Zug geschrieben. Die vom Sitzen steif gewordenen Beine konnte ich kaum unter dem Schreibtisch hervorziehen. Die fürchterliche Anstrengung und Freude, wie sich die Geschichte vor mir entwickelte wie ich in einem Gewässer vorwärtskam. Mehrmals in dieser Nacht trug ich mein Gewicht auf dem Rücken. Wie alles gewagt werden kann, wie für alle, für die fremdesten Einfälle ein großes Feuer bereitet ist, in dem sie vergehn und auferstehn. Wie es vor dem Fenster blau wurde. Ein Wagen fuhr. Zwei*

Trata-se, então, de um belo registro, no qual “Kafka traz, à força, a figura imaginária de si mesmo e expõe o corpo como cenário de um drama interior”<sup>18</sup> (SCHIFFERMÜLLER, 2011, p. 76) [tradução livre], e que ilustra o processo de escrita kafkiana.

## 2.2 A Ponte (*Die Brücke*)

A narrativa breve kafkiana *A Ponte (Die Brücke)* traz o relato, em primeira pessoa, de um ser que aparenta possuir traços humanos e que, ao mesmo tempo, é uma ponte: “Eu estava rígido e frio, era uma ponte, estendido sobre um abismo. As pontas dos pés cravadas deste lado, do outro as mãos, eu me prendia firme com os dentes na argila quebradiça. As abas do meu casaco flutuavam pelos meus lados”<sup>19</sup> (KAFKA, 2011, p.151). Kafka, além de conceder a este ser um corpo, com mãos, pés e dentes, concede-lhe uma roupa, caracterizando-o como um indivíduo. No entanto, na escrita kafkiana, se ocorre, em um primeiro momento o alívio de uma identificação, é para tão logo a desconstruí-lo; *A Ponte* não nos põe a salvo, muito ao contrário, coloca em xeque todas as nossas capacidades de visualização, embora fornecendo um mínimo visível, o corpo do homem-ponte, já que “Kafka insere as imagens do corpo em suas metáforas como recursos para visualização e vincula emoções, recordações e diferentes outras sensações como, entre outras, a percepção do tempo e espaço, ao corpo material e seus movimentos” (LACK, 2009, p. 13) [tradução livre].<sup>20</sup>

O que ocorre na narrativa em análise é este jogo com o leitor: o autor nos fornece a imagem de um homem comum, inicialmente nos mantendo a salvo de qualquer separação ontológica, para (neste caso, não apenas em seguida, mas concomitantemente) nos confundir, ornamentando o indivíduo com a imagem de uma

---

*Männer über die Brücke giengen. Um 2 Uhr schaute ich zum letztenmal auf die Uhr. Wie das Dienstmädchen zum ersten Mal durchs Vorzimmer gieng, schrieb ich den letzten Satz nieder* (KAFKA, 2003, p. 101).

<sup>18</sup> *Kafka bricht die imaginäre Gestalt des Selbst auf und exponiert den Körper als Schauplatz eines inneres Dramas.*

<sup>19</sup> *Ich war steif und kalt, ich war eine Brücke, über einem Abgrund lag ich, diesseits waren die Fußspitzen, jenseits die Hände eingebohrt, in bröckelndem Lehm hatte ich mich festgebissen* (KAFKA, 2004, p. 39).

<sup>20</sup> *Kafka setzt die Bilder des körper als Visualisierungsmittel in seinen Metaphern ein und verbindet Emotionen, Erinnerungen und verschiedene weitere Sensationen wie u.a die Wahrnehmung von Zeit und Raum mit dem materiellen Körper und seinen Bewegungen.*



ponte, em um jogo carnavalesco, uma vez que “o carnaval é essencialmente dialógico (feito de distâncias, relações, analogias, oposições não-exclusivas)” (KRISTEVA, 1974, p. 82). Em *A Ponte*, o fato de ser um indivíduo e o fato de ser uma ponte não se excluem entre si, na verdade, trazendo as considerações de Bréhier sobre os estoicos, “isso quer dizer que ele não é um ser, mas uma maneira de ser, [...]” (BRÉHIER, 2012, pp. 31-33), ou, ainda, quer dizer que *A Ponte* trata “da prática em si, da transição do *Que* para o *Como*” (COHEN, 2002, p.82).

E, como se não bastasse se tratar de um ser que é um indivíduo e, ao mesmo tempo, uma ponte, Kafka não o situa no espaço, nos sinalizando de que “a ponte ainda não estava assinalada nos mapas” (KAFKA, 2011, p. 151).<sup>21</sup> O que temos, portanto, é um acontecimento, extremamente paradoxal, que suspende o espaço-tempo e nos alerta de que o único caminho possível para compreendê-lo é na suspensão das expectativas, que se fundamentam no senso comum.

Na verdade, Kafka nos situa com relação ao tempo, uma vez que o narrador relata que “Certa vez, era pelo anoitecer – o primeiro, o milésimo, não sei –, meus pensamentos se moviam sempre em confusão e sempre em círculo” (KAFKA, 2011, p. 151)<sup>22</sup>, ou seja, temos o recorte temporal do anoitecer, que está relacionado a questões autorreferenciais, visto que nosso autor se ocupava com a literatura na parte da noite.

Podemos relacionar, então, o anoitecer, momento no qual os pensamentos do homem-ponte se agitam, ao intervalo noturno, enquanto período de produção de sentido kafkiano, já que

A noite é o tempo da escrita de Kafka, a hora em que ele se ocupa do vampirismo da escrita. Dito de outro modo: Na medida em que a ocorrência noturna da tuberculose convoca o vampirismo da escrita, – e com o vampiro ela convoca não apenas uma figura de um retornado, mas também uma figura relacionada à contaminação – ela [a escrita] se associa a um conceito poetológico de infecção (STROWICK, 2009, p. 238) [tradução livre].<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> [...] *die Brücke war in den Karten noch nicht eingezeichnet* (KAFKA, 2004, p. 39).

<sup>22</sup> *Einmal gegen Abend, war es der erste war es der tausendste, ich weiß nicht, meine Gedanken gingen immer in einem Wirrwarr, und immerimmer in der Runde [...]* (KAFKA, 2004, p. 39).

<sup>23</sup> *Die Nacht ist Kafkas Zeit des Schreibens, die Zeit, in der er dem Vampirismus des Schreiben nachgeht. Anders gesagt: Sofern das nächtliche Kommen der Tuberculose den Vampirismus der Schrift – und mit dem Vampir nicht nur eine Wiedergängerfigur, sondern auch eine Figur der Ansteckung – aufruft, verkoppelt sie sich mit einem poetologischen Konzept von Infektion.*

Strowick propõe a união de dois acontecimentos kafkianos: a performance da escrita de Kafka, baseada na obsessão, daí a alusão a um vampirismo da escrita, e a performance da tuberculose, de modo a construir um conceito poetológico de infecção. Assim, os apontamentos de Strowick acerca da infecção e do vampirismo tornam possível uma ligação entre *A Ponte* e a prática literária noturna de Kafka, pelo viés da autorreferencialidade, se considerarmos que o declínio da ponte, ao qual chegaremos mais a frente, acontece no anoitecer, ou seja, tal declínio corresponde à ocorrência noturna das duas infecções de Kafka: a tuberculose e o vampirismo da escrita.

Sobre este aspecto interessante do vampirismo em Kafka, Deleuze e Guattari, discutindo a produção epistolar noturna kafkiana, trazem importantes contribuições no sentido de reafirmar a possibilidade de se conceder a Kafka a alcunha de vampiro:

Há um vampirismo das cartas, um vampirismo propriamente epistolar. Drácula, o vegetariano, o jejuador que suga o sangue dos humanos carnívoros, não tem seu castelo muito longe. Há algo de Drácula em Kafka, um Drácula por cartas, e as cartas são, da mesma forma, morcegos. [...] Kafka-Drácula tem sua linha de fuga em seu quarto, sobre sua cama, e sua fonte de força longínqua naquilo que as cartas lhe trarão (DELEUZE e GUATTARI, 1975, p 45).

Assim, o vampiro Kafka performaria a si mesmo em *A Ponte*, construindo um cenário soturno, no qual o anoitecer representa um encontro com a morte e com a escrita.

Dando prosseguimento à narrativa, o anoitecer corresponde ao momento em que um homem forasteiro se aproxima da ponte, para sua surpresa, já que “nenhum turista se perdia naquela altura intransitável, [...]” (KAFKA, 2011, p. 151).<sup>24</sup> É a partir deste encontro que ocorre a morte do homem-ponte, ou seja, o anoitecer representando tanto o término do dia como o fim da existência deste ser. Além disso, como vimos acima, Kafka vai relacionar o anoitecer ao momento em que a ponte se perde em pensamentos confusos e circulares, caracterizando o uso do monólogo interior enquanto “discurso *sem ouvinte* e não pronunciado, pelo qual um personagem exprime seu pensamento mais íntimo, o *mais próximo do inconsciente, anterior a toda organização lógica*” (SALLENAVE, 1976, p. 112); ou seja, é o momento noturno da escrita obsessiva de Kafka, que o leva a um estado próximo de zonas inconscientes do psiquismo.

---

<sup>24</sup> *Kein Tourist verirrt sich zu dieser unwegsamen Höhe, [...]* (KAFKA, 2004, p. 39).

Desse modo, o anoitecer em *A Ponte* traz consigo um aspecto sombrio e representa o início de uma série de acontecimentos encadeados, marcados pelo confronto entre o corpo do homem-ponte e o corpo do forasteiro, culminando no desabamento da ponte, que encerra a narrativa. Tudo adquire colorações mais escuras, como se o ambiente se preparasse para receber o forasteiro e servir de pano de fundo adequado para a morte do homem-ponte: “Pelo anoitecer, no verão, o riacho sussurrava mais escuro – foi então que ouvi o passo de um homem! Vinha em direção a mim, a mim” (KAFKA, 2011, p. 151).<sup>25</sup> É possível também, aqui, relacionar o forasteiro à escrita kafkiana e/ou à tuberculose, se optarmos por seguir as colocações de Strowick a respeito da infecção ou contaminação em Kafka.

Seguindo a narrativa, temos: “Ele veio; com a ponta de ferro da bengala deu umas batidas em mim, depois levantou com ela as abas do meu casaco e as pôs em ordem em cima de mim. Passou a ponta por meu cabelo cerrado e provavelmente olhando com ferocidade em torno deixou-a ficar ali longo tempo” (KAFKA, 2011, p. 151-152).<sup>26</sup> Aqui, começa o contato direto entre estes dois corpos, que resultará na morte de um deles. O corpo é o principal cenário para os acontecimentos; Kafka não dispõe de muitos elementos externos nesta narrativa, força o leitor a focalizar a dinâmica, quase sexual, entre os dois indivíduos.<sup>27</sup> Assim, o uso da imagem corporal em Kafka

não analisa o que o corpo significa, mas sim o interroga a respeito de tudo o que é passível de visualização enquanto metáfora ou comparação. Consequentemente, não se trata de uma ontologia, uma sintomatização ou epistemização, mas de uma metaforologia do corpo (LACK, 2009, p. 13) [tradução livre].<sup>28</sup>

No entanto, a grande questão que está em jogo, diz respeito ao fato de que, não apenas o corpo em Kafka nos escapa, já que não se trata de uma ontologia (mais uma vez: “transição do *Que* para o *Como*”- COHEN, 2002, p.82), como nos escapa também

<sup>25</sup> *Gegen Abend im Sommer, dunkler rauschte der Bach, hörte ich einen Mannessschritt. Zu mir, zu mir* (KAFKA, 2004, p. 39).

<sup>26</sup> *Er kam, mit der Eisenspitze seines Stockes beklopfte er mich, dann hob er mit ihr meine Rock schöße und ordnet es ie auf mir. In mein buschiges Haar fuhr er mit der Spitze und ließ sie, wahrscheinlich wild umher blickend, lange drin liegen* (KAFKA, 2004, p. 39).

<sup>27</sup> Cf. os comentários do tradutor Modesto Carone que introduzem *A Ponte*, com respeito às possíveis alusões sexuais presentes no texto. (KAFKA, 2011, pp. 149-150).

<sup>28</sup> [...] *untersucht demnach nicht, was der Körper ist oder bedeutet, sondern befragt den Körper danach, was alles qua Metapher oder Vergleich durch ihn visualisierbar ist. Folglich handelt es sich nicht um eine Ontologie, eine Symptomatisierung oder Epistemisierung sondern um eine Metaphorologie des Körpers, in der die Dimension seiner Expressivität und die Möglichkeit seines Verweisens beleuchtet werden.*

o referente; não se pode, com absoluta certeza, definir quais metáforas ele está utilizando, quais são as referências às quais ele alude quando insere o corpo que as representa. É possível sim, como fizemos, relacionar o acontecimento de *A Ponte* ao processo noturno de escrita de Kafka, mas não de forma segura e confortável. E o que nos sobra é somente a ambiência que a própria narrativa fornece: um grande anoitecer, visto que não se trata da escuridão completa, já que estamos discorrendo sobre o texto, fazendo possíveis relações, mas de um escurecer, de um quase, de uma tentativa malograda (certamente vamos nos despedaçar nos cascalhos, bem como a ponte).

Encaminhando-nos para o final da narrativa, temos o momento em que se dá a quebra da expectativa com a agressão do forasteiro e a queda da ponte:

Mas depois – eu estava justamente seguindo-o em sonho por montanha e vale – ele saltou com os dois pés sobre o meio do meu corpo. Estremeci numa dor atroz sem compreender nada. Quem era? Uma criança? Um sonho? Um salteador de estrada? Um suicida? Um tentador? Um destruidor? E virei-me para vê-lo – Uma ponte que dá voltas! Eu ainda não tinha me virado e já estava caindo, desabei, já estava rasgado e trespassado pelos cascalhos afiados, que sempre me haviam fitado tão pacificamente da água enfurecida<sup>29</sup> (KAFKA, 2011, p. 152).

O interessante nesta passagem final é que Kafka parece tematizar a nossa própria condição de leitor ao tentarmos interpretar *A Ponte*: as perguntas que o ser-ponte se faz poderiam ser, perfeitamente, as nossas próprias perguntas diante deste cenário paradoxal. A narrativa se encerra sem que haja respostas definitivas para os acontecimentos que ali são retratados. Sequer é possível sentir empatia com relação ao personagem do homem-ponte, já que ele também nos escapa; não sabemos as razões pelas quais ele se encontra naquela condição. Tampouco sabemos se ele é mesmo uma ponte, já que não cumpre sua função; fracassa logo no primeiro contato, na primeira oportunidade de servir de passagem a quem lhe reivindicar.

A esta altura o leitor deste trabalho deve estar se perguntando, da mesma forma que o homem-ponte diante do forasteiro e da mesma forma que nós, leitores de Kafka,

---

<sup>29</sup> *Dann aber – gerade träumte ich ihm nach über Berg und Tal – sprang er mit beiden Füßen mir mitten auf den Leib. Ich erschauerte in wildem Schmerz, gänzlich unwissend. Wer was es? Ein Kind? Ein Turner? Ein Waghalsiger? Ein Selbstmörder? Ein Versucher? Ein Vernichter? Und ich drehte mich um, ihn zu sehn. Brücke drehts ich um! Ich war noch nicht um gedreht, da stürzte ich schon, ich stützte und schon war ich zerrissen und aufgespießt von den zugespitzten Kiesel, die mich so friedlich immer angestarrt hatten aus dem rasenden Wasser* (KAFKA, 2004, p. 39-40).

diante do homem-ponte, o que a presente narrativa kafkiana teria de performática. É o que procuraremos responder a partir de agora.

Coloquemos a seguinte situação: e se, certo dia, ao anoitecer, nos depararmos na rua com um indivíduo se comportando como uma ponte, chegando a atrair um outro indivíduo, o qual caminharia sobre o primeiro e de repente saltaria por cima dele. O que de mais elementar poderíamos dizer se quiséssemos relatar o ocorrido? Nós possivelmente falaríamos: “aconteceu algo estranho hoje.” Assim, não é muito difícil enxergar a situação hipotética mencionada no início do parágrafo como uma performance, já que performances não se limitam a espaços destinados a este fim; podem ser realizadas em quaisquer ambientes, com ou sem espectador. Discutir a linguagem performática como acontecimento, discussão que já desenvolvemos no tópico sobre o acontecimento no estoicismo é a chave para a compreensão da narrativa breve *A Ponte*.

Portanto, o que temos nesta narrativa breve kafkiana é um acontecimento, descrito enquanto ele se dá, é um acontecimento *in progress*. É manifestação plena de uma presença, ou seja, é presencial mesmo em uma dimensão de escrita; no entanto, isto nada tem a ver com o uso de formas verbais no presente. É presencial, porque não há muito a que apelar diante da leitura de *A Ponte*, a não ser acompanhar as performances que ali são retratadas. Não é possível se manter de fora, seguro, ocupando-se com análises à distância. Resta imergir no texto, vivenciá-lo. Muito mais senti-lo do que interpretá-lo. “Esse espetáculo não conhece ribalta, esse jogo é uma atividade; esse significante é um significado” (KRISTEVA, 1974, p. 82). Não há delimitações claras entre o palco e a plateia, entre quem atua e quem observa. Não existem papéis bem demarcados, porque não é um espetáculo. É um acontecimento. Em um espetáculo teatral, o espectador se mantém a salvo, resguardado. Quando se retiram os elementos que o caracterizam, quando se retira a ribalta, as cadeiras para a plateia, o palco dos atores, o acontecimento está em todo lugar e em lugar nenhum. E engloba a todos que o presenciam, sem recorrer a distinções funcionais entre as pessoas, pois “quem participa do carnaval é, ao mesmo tempo, ator e espectador; perde sua consciência de pessoa para passar pelo zero da atividade carnavalesca e se desdobrar do espetáculo em sujeito e objeto do jogo” (KRISTEVA, 1974, p. 83). Neste sentido é que se pode dizer que *A Ponte* é um texto carnavalesco.

E, se o carnaval é a festa da carne, o carnaval kafkiano não foge à regra. Temos, então, em *A Ponte*, a apoteose dos corpos, fantasiados (homem-ponte) ou não; o embate carnal como acontecimento em si. Kafka tematiza na narrativa a morte e o corpo, passando pelo confronto sexual, ilustrando o fato de que “em quem escreve como performer, o corpo se impõe, nos jogos com a subjetividade e a biografia, a exposição das marcas da vida pessoal (o sexo, a tortura, os territórios ocupados, os medos, as traições) e, sobretudo, pela intersecção com a morte, [...]” (RAVETTI, 2002, p. 61-62) e de que o carnaval inevitavelmente traz à tona o inconsciente que subtende essa estrutura: o sexo, a morte (KRISTEVA, 1974, p. 83).

Outra via de abordagem possível para *A Ponte* diz respeito à relação entre o performer e o espectador. Temos, então, o performer – um homem que age como uma ponte – e o espectador, que o agride, gerando um acontecimento imprevisível e acidental, resultado de outro acontecimento – a performance em si. Na verdade, não há nada de tão espantoso, visto que as performances lidam com acidentes, estão sujeitas a eles, como é da própria natureza da performance; o encontro entre o performer e o espectador é sempre imprevisível, o que gera a força do acontecimento, fenômeno que sintetiza os elementos em jogo durante uma performance e permite que se construa, a partir dela, um ou mais sentidos paradoxais.

Desse modo, dentro do encadeamento de acontecimentos, a partir de um acontecimento em si – o homem que é uma ponte –, temos o acontecimento do espectador que interage com o performer. E, retomando elementos do universo textual, podemos falar em leitor-espectador na escrita kafkiana. O homem forasteiro, portanto, é o leitor-espectador que testa a qualidade da ponte de Kafka, que é feita de papel,<sup>30</sup> aparentemente inútil.

Diante do que foi exposto, podemos considerar *A Ponte* como uma narrativa breve kafkiana performática, pois insere um acontecimento puro, paradoxal, cuja figura central é um indivíduo-ponte, o que desafia o bom senso e o senso comum, já que não oferece ao leitor possibilidades de previsão com relação ao desenrolar dos fatos (não é possível deduzir, durante a narrativa, o que vai acontecer, tudo se passa *in progress*, no

---

<sup>30</sup> Não é a toa que Kafka utiliza o adjetivo *zerrissen* (rasgado) para se referir a condição do homem-ponte ao desabar sobre os cascalhos – “ich stürzte und schon war ich *zerrissen* und aufgespießt” (KAFKA, 2004, p. 40) [grifo meu].

durante, por isso é um acontecimento puro, em estado bruto) nem facilidades de reconhecimento: “Enquanto o bom senso prevê, o senso comum identifica, reconhece” (DELEUZE, 2015, p. 80). Passemos, agora, a mais um acontecimento kafkiano.

### 2.3 *Um Fratricídio (Ein Brudermord)*

Em *Um Fratricídio (Ein Brudermord)*, um narrador em terceira pessoa descreve uma cena de assassinato sem motivo aparente. O assassino, Schmar, espera sob a luz do luar a sua vítima, Wese, que volta para a casa a pé ao final do seu expediente. Trata-se de outro exemplo significativo de prosa curta kafkiana, que condensa um grande número de elementos e de interpretações possíveis.

Segundo Modesto Carone, esta narrativa pode ser lida mediante algumas chaves de leitura, como, por exemplo, a alusão às figuras bíblicas Abel e Caim; menções ao declínio do Império dos Habsburgos e, ainda, relações com conceitos freudianos, como *ego* e *superego*. O que nos interessa, contudo, é analisá-la a partir das prerrogativas de um texto de cunho performático, destacando algumas passagens que revelam este caráter e encarando os eventos que ocorrem no texto como acontecimentos.

A narrativa começa de forma pouco convencional, como se já estivesse no meio da descrição de um evento, com o relato bastante distanciado por parte do narrador:

Está provado que o homicídio ocorreu da seguinte maneira: Schmar, o assassino, postou-se por volta das nove horas da noite de luar claro na mesma esquina que Wese, a vítima, vindo da rua onde ficava o seu escritório, tinha de dobrar para entrar na rua em que morava (KAFKA, 2011, p. 137).<sup>31</sup>

Portanto, temos um fato dado pelo narrador, um acontecimento, transmitido de forma jornalística. O narrador nos lança à história bruscamente, sem esclarecer as razões que explicariam o ato homicida, enredando-nos na trama, que segue da seguinte maneira:

---

<sup>31</sup> *Es ist erwiesen, daß der Mord auf folgende Weise erfolgte: Schmar, der Mörder, stellte sich gegen neun Uhr abends in der mondklaren Nacht an jener Straßenecke auf, wo Wese, das Opfer, aus der Gasse, in welcher sein Bureau lag, in jene Gasse einbiegen mußte, in der er wohnte* (KAFKA, 2002, p. 229).

A arma do crime, meio baioneta, meio faca de cozinha, ele empunhava firme, totalmente descoberta. Contemplou-a contra o luar; o fio da lâmina relampejou; para Schmar não era suficiente; brandiu-a de encontro às pedras do calçamento de tal modo que saltaram fagulhas; talvez tenha se arrependido; para reparar o dano passou-a como um arco de violino na sola da bota, enquanto, em pé numa perna só, inclinado para a frente, permanecia ao mesmo tempo à escuta do som da faca na bota e à espreita da fatídica rua lateral (KAFKA, 2011, p. 137).<sup>32</sup>

Kafka desenha diante do leitor um cenário que, em comparação com o que tínhamos em *A Ponte*, é bastante claro: uma noite de luar em meio urbano. Além disso, apresenta-nos dois personagens, Schmar e Wese, sem esclarecer a relação que existe entre eles. A passagem acima ilustra a espera de Schmar por Wese, com destaque para a descrição dos movimentos de Schmar, que cumpre alguns rituais envolvendo a arma do crime, enquanto aguarda a sua vítima.

Como vimos, as verdadeiras intenções de uma performance podem não estar claras; tudo pode parecer, à primeira vista, um completo absurdo. É claro que em algumas performances isso não ocorre, há um preparo, um programa. Em *Um Fratricídio*, não se pode afirmar que a performance do homicídio de Schmar representa um programa, mas podemos apontar que se trata de um acontecimento, tendo por base um ato gratuito, de aspectos surrealistas. A narrativa consiste em uma “clara pantomima de um ímpeto grotesco para matar, que [Kafka] exhibe como um *acte gratuity* surrealista. Os gestos do assassino trazem à tona o apagamento do sentido, [...]” (SCHIFFERMÜLLER, 2011, p. 171) [tradução livre]<sup>33</sup>. A autora aponta o esquecimento do sentido neste conto kafkiano, ou seja, o paradoxo, o ataque ao bom senso e ao senso comum [*doxa*], aspecto ao qual podemos relacionar a noção de acontecimento, já discutida. A escrita kafkiana rompe, mais uma vez, com a *doxa* e representa o acontecimento através da escrita, produzindo sentido.

---

<sup>32</sup> *Seine Mordwaffe, halb Bajonett, halb Küchenmesser, hielt er ganz bloßgelegt immer fest im Griff. Betrachtete das Messer gegen das Mondlicht; die Schneide blitzte auf; nicht genug für Schmar; er hieb mit ihr gegen die Backsteine des Pflasters, daß es Funken gab; bereute es vielleicht; und um den Schaden gut zu machen, strich er mit ihr violinbogenartig über seine Stiefelsohle, während er, auf einem Bein stehend, vorgebeugt, gleichzeitig dem Klang des Messers an seinem Stiefel, gleichzeitig in die schicksalsvolle Seitengasse lauschte* (KAFKA, 2002, p. 229- 230).

<sup>33</sup> [...] *reine Pantomime einer grotesken Mordlust, die sich als surrealistischer acte gratuity ausstellt. Die Gesten dieses Mörders bringen ihre Sinnvergessenheit ganz an die Oberfläche, [...]*.



Passemos, agora, a Wese. Este, ao contrário de Schmar, performa em outro nível. Poderíamos atribuir a ele a função de *microperformer*<sup>34</sup>, já que seus movimentos estão inseridos em um contexto absolutamente corriqueiro – um trabalhador que sai do escritório e retorna a sua casa, como na seguinte cena:

Exatamente no limite que separa as ruas, Wese fica parado e se apoia só com a bengala na rua do outro lado. Um capricho. O céu noturno o atraiu – o azul-escuro e o dourado. Sem se dar conta disso ele olha para o alto, sem se dar conta disso ele alisa o cabelo sob o chapéu levantado; nada no céu constela para indicar-lhe o futuro imediato; tudo permanece no seu lugar absurdo e inescrutável. A rigor é muito sensato que Wese continue andando, mas ele caminha para a faca de Schmar. – Wese! – grita Schmar, na ponta dos pés, o braço estendido, a faca vivamente abaixada. – Wese! Júlia o espera em vão! E Schmar golpeia à direita e à esquerda no pescoço e uma terceira vez fundo no ventre (KAFKA, 2011, p. 138).<sup>35</sup>

Temos a descrição pormenorizada dos movimentos dos personagens neste momento da trama, e, além disso, um ponto bastante interessante é a importância que Kafka concede às cores nesta passagem – o azul-escuro e o dourado. Seria possível tentarmos decifrar o porquê desta escolha, mas, ao menos por ora, não o faremos.

Seguindo a análise do excerto, temos a postura de Wese, que age naturalmente e parece desconhecer a existência de Schmar, que o aguarda para matá-lo. Kafka, neste momento, distrai a atenção do leitor, forçando-o a contemplar com Wese o céu escuro, para logo em seguida surpreendê-lo, introduzindo o instante do crime de forma abrupta. A sensação que se tem com esta passagem é a de que existe certa distância entre o lugar onde Wese contempla o céu e o lugar onde Schmar o aguarda; a passagem das falas de Schmar, aos gritos, para o instante em que ele golpeia Wese se dá por meio de um corte brusco.

Apesar deste trabalho não pretender adentrar, a fundo, na relação entre a escrita performática kafkiana e o cinema, é importante comentar a hibridização de recursos

---

<sup>34</sup> A microperformance é um tipo de performance menos programada, por assim dizer, e que se confunde com ações banais, passando completamente despercebida no ambiente. Todavia, não é o objetivo deste trabalho esmiuçar o conceito de microperformance.

<sup>35</sup> *Gerade an der Grenze, welche die Gassen scheidet, bleibt Wese stehen, nur mit dem Stock stützt er sich in die jenseitige Gasse. Eine Laune. Der Nachthimmel hat ihn angelockt, das Dunkelblaue und das Goldene. Unwissend blickt er es an, unwissend streicht er das Haar unter dem gelüpften Hut; nichts rückt dort oben zusammen, um ihm die allernächste Zukunft anzuzeigen; alles bleibt an seinem unsinnigen, unerforschlichen Platz. An und für sich sehr vernünftig, daß Wese weitergeht, aber er geht ins Messer des Schmar. “Wese!” schreiet Schmar, auf den Fußspitzen stehend, den Arm aufgereckt, das Messer scharf gesenkt, “Wese! Vergebens wartet Julia!” Und rechts in den Hals und links in den Hals und drittens tief in den Bauch sticht Schmar* (KAFKA, 2002, p. 230-231).

imagéticos em *Um Fratricídio*, afinal, a performance pode trazer em si essa miscelânea, combinando elementos audiovisuais variados, já que ela é uma “forma de arte que combina elementos do teatro, da música e das artes visuais” (CHILVERS, 1996, p. 404). Sobre esse aspecto, Isolde Schiffermüller vai pontuar a existência de elementos fílmicos em *Um Fratricídio*, partindo da passagem acima, na qual a transição do momento em que Schmar grita para Wese para o momento em que ocorre o assassinato, é montada a partir de um corte seco, estratégia cinematográfica comumente observada em filmes mudos. Segundo Schiffermüller, “os períodos separados do texto, como se tivessem sido cortados [...] são comparáveis aos *Cuts* fílmicos: eles interrompem o transcorrer dos acontecimentos [...] de modo semelhante às sequências bruscas dos momentos de movimento em um filme mudo”<sup>36</sup> (SCHIFFERMÜLLER, 2011, p.170) [tradução livre].<sup>37</sup> Eis que nosso narrador jornalístico torna-se também editor de cinema ou, mais além: eis que nosso autor performa tanto um jornalista quanto um cineasta.

Como ponto fundamental de interseção entre a performance e o cinema, temos a presença dos gestos. Ao longo de toda a narrativa, o autor dá vida a Schmar e Wese, conferindo-lhes a força dos gestos que, sobretudo no caso de Schmar, são inseridos sem nexos causais que os justifique. Assim, por extensão à discussão sobre os gestos, o corpo se impõe. E o corpo kafkiano em *Um Fratricídio* é um corpo sobrecarregado de imposições sociais, como vimos ao analisar o corpo sem órgãos artaudiano, a partir de Deleuze e Guattari. Tanto o corpo de Schmar quanto o corpo de Wese estão inseridos em um ambiente urbano, estratificado, organizado, no qual cada coisa e pessoa têm seu lugar definido: o escritório, a casa própria, as ruas enquanto local de passagem entre o escritório e a casa. Tomando a figura do assassino Schmar, vemos um corpo que deseja escapar às imposições sociais e o faz de forma radical, rompendo de uma só vez com os estratos, por meio do homicídio. Schmar busca liberar seu corpo à força, fazendo despencar os estratos ao invés de redefini-los, o que nos remete à advertência de Deleuze e Guattari: “Liberem-no com um gesto demasiado violento, façam saltar os estratos sem prudência e vocês mesmos se matarão, encravados num buraco negro, ou mesmo envolvidos numa catástrofe, ao invés de traçar o plano” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p.27). Não é à toa que, ao final do ato homicida, ao ser pego pelo

<sup>36</sup> E aqui, cabe a alusão aos filmes mudos expressionistas, aos quais a concepção estética de *Um Fratricídio* parece estar relacionada. A relação entre o Expressionismo e a escrita kafkiana já foi apontada anteriormente.

<sup>37</sup> *Die scharf getrennten Absätze des Textes, [...] sind filmischen Cuts vergleichbar: sie unterbrechen den Ablauf des Geschehen [...] ähnlich der ruckartigen Folge von Bewegungsmomenten im Stummfilm.*

guarda, guardião da ordem cívica urbana, “Schmar contém a custo a última náusea, a boca comprimida no ombro do guarda que o leva dali com passo ligeiro” (KAFKA, 2011, p. 139)<sup>38</sup>, pois sente vertigens ao despencar os estratos consigo, em queda livre.

Sobre esta questão do ímpeto do corpo em se libertar das amarras sociais, é cabível tomarmos de empréstimo a ideia das *técnicas corporais*, termo utilizado por Marcel Mauss em sua concepção acerca dos comportamentos do corpo humano. Mauss situa o corpo humano e seus movimentos no conjunto das regras de conduta socialmente convencionadas e discute o caráter de *objeto técnico* do corpo. Desse modo, Mauss assinala que

o homem se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral. [...] Nessas condições, cabe dizer simplesmente: estamos lidando com *técnicas do corpo*. O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo. [...] Antes das técnicas de instrumentos, há o conjunto das técnicas do corpo. [...] Eu não acabaria nunca se quisesse vos mostrar todos os fatos que poderíamos enumerar para demonstrar esse concurso do corpo e dos símbolos morais ou intelectuais. Olhemos para nós mesmos, neste momento. Tudo em nós todos é imposto. Estou a conferenciar convosco; vedes isso em minha postura sentada e em minha voz, e me escutais sentados e em silêncio. Temos um conjunto de atitudes permitidas ou não, naturais ou não (MAUSS, 2003, p.407-408).

Interessa a Mauss, portanto, apreender o homem como um animal radicalmente domesticado, fadado a aprender aquilo que os indivíduos lhe transmitem de geração a geração. O corpo kafkiano, portanto, é um corpo que carrega as marcas da violência causada pelos estratos sociais. É um corpo que deseja aproximar-se do corpo do animal,<sup>39</sup> que não está sujeito a tantas regras de conduta. O assassino Schmar, que descumpra as leis do manual de comportamentos corporais e faz do seu corpo um objeto técnico transgressor, a partir da maior infração ao conjunto destas normas de conduta, o homicídio, representa o ímpeto do indivíduo que não suporta mais sofrer o peso do punho de ferro da sociedade. É também possível, apesar de parecer ousado, relacionar a figura de Schmar ao próprio Kafka, que por não dispor de meios que fariam dele o

---

<sup>38</sup> *Schmar, mit Mühe die letzte Übelkeit verbeißend, den Mund an die Schulter des Schutzmannes gedrückt, der leichtfüßig ihn davonführt* (KAFKA, 2002, p. 231).

<sup>39</sup> Basta lembrarmos quantos personagens animalizados temos em Kafka; ou seja, são personagens que se situam no limiar entre o indivíduo civilizado e o animal.

protagonista em carne e osso do homicídio de Wese, funcionário obediente de escritório (o qual podemos relacionar, também, a Kafka, ou melhor, ao funcionário Franz Kafka), faz uso da autoencenação por meio de uma escrita performática. Performática, porque serve de antena para as ondas magnéticas sociais em circulação, porque está atenta ao que se produz ou ao que se deseja produzir artisticamente, refletindo os anseios e temores do seu tempo. Performática, porque se propõe à libertação do corpo, por meio da força dos gestos sem sentido, já que outros modos de pensar são acionados a partir do paradoxo. Ou seja, o corpo não precisa estar contextualizado, organizado, estratificado. Ele se torna pleno ao ser desprovido de órgãos. O corpo como instância transindividual, para além de qualquer significação. Corpo sem enunciado. Corpo animalesco.

Seguindo esse caminho, Mauss destaca, ainda, o papel da educação no processo de aprendizagem das técnicas do corpo. Ele compreende a educação como uma imitação prestigiosa:

Em todos esses elementos da arte de utilizar o corpo humano os fatos *de educação* predominavam. A noção de educação podia sobrepor-se à de imitação. Pois há crianças, em particular, que têm faculdades de imitação muito grandes, outras muito pequenas, mas todas se submetem à mesma educação, de modo que podemos compreender a seqüência dos encadeamentos. O que se passa é uma imitação prestigiosa. A criança, como o adulto, imita atos bem-sucedidos que ela viu ser efetuados por pessoas nas quais confia e que têm autoridade sobre ela. O ato se impõe de fora, do alto, mesmo um ato exclusivamente biológico, relativo ao corpo. O indivíduo assimila a série dos movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros. É precisamente nessa noção de prestígio da pessoa que faz o ato ordenado, autorizado, provado, em relação ao indivíduo imitador, que se verifica todo o elemento social (MAUSS, 2003, p. 405).

Tomando as considerações de Mauss sobre a educação e a imitação, trazemos uma passagem interessante dos diários kafkianos, na qual Kafka revela uma tendência à imitação, atitude que o autor distingue da imitação artística própria do ator:

[...] tenho decididamente um instinto para a imitação de pormenores do grosseiro, o modo como certas pessoas manipulam as bengalas de passeio, usam as mãos, movem os dedos, há uma pulsão em mim para imitar tudo isto e faço-o sem esforço. Porém, precisamente esta ausência de esforço, esta sede de imitar, afasta-me do actor, pois a sua contrapartida reside em ninguém reparar que eu estou a fazer uma

imitação. Só eu sou capaz de reconhecer, com prazer, muitas vezes a contragosto, que fui bem-sucedido (KAFKA, 2014, p. 201).<sup>40</sup>

E, aqui, o autor comenta, bastante ressentido, sobre a educação que recebeu de familiares e pessoas próximas:

Quando penso sobre isso, devo dizer que, em certo sentido, a minha educação me prejudicou muito. Esta acusação dirige-se a uma série de pessoas, em particular os meus pais, alguns parentes, algumas visitas da nossa casa, diversos escritores, uma certa cozinheira que durante um ano inteiro me levou à escola, uma quantidade de professores [...], um inspetor de escolas, transeuntes que passam vagarosamente pelas ruas, em suma, esta acusação perpassa como um punhal a sociedade inteira (KAFKA, 2014, p. 16-17).<sup>41</sup>

Trata-se de um registro bastante informativo, no qual Kafka elenca diversas pessoas as quais ele deve a sua educação, inclusive “transeuntes que passam vagarosamente pelas ruas”. Ora, temos, em *Um Fratricídio*, um transeunte que caminha vagarosamente em direção a sua casa: Wese, o qual Kafka pune com o assassinato. Além disso, é importante pontuar que, se Kafka começa o excerto direcionando sua mágoa à família e pessoas de seu convívio, ele termina o excerto responsabilizando a sociedade como um todo, ou seja, ele está se referindo à educação social recebida, a todo o conjunto de normas que lhe foram impostas, às técnicas do corpo apontadas por Mauss.

Por meio das duas passagens dos diários kafkianos destacadas acima, observa-se uma tensão: Kafka se situa no limite entre uma inclinação para imitar, ou seja, a manutenção das técnicas corporais discutidas por Mauss, e um desejo de romper com a educação recebida. Portanto, nossa hipótese é de que Kafka tematiza o corpo homicida em *Um Fratricídio*, a fim de encenar na escrita um ímpeto contido de rejeitar a sua educação de prestígio, e com ela, as amarras sociais que o conectam com o mundo e o sujeitam, o significam, amarrando-o à lógica da enunciação. Por isso importam mais os

---

<sup>40</sup> Zur Nachahmung von Details des Groben habe ich dagegen einen entschiedenen Trieb, die Manipulationen gewisser Menschen mit Spazierstöcken, ihre Haltung der Hände, ihre Bewegung der Finger nachzuahmen drängt es mich und ich kann es ohne Mühe. Aber gerade dieses Mühelose, dieser Durst nach Nachahmung entfernt mich vom Schauspieler, weil diese Mühelosigkeit ihr Gegenspiel darin hat, daß niemand merkt, daß ich nachahme. Nur meine eigene zufriedene oder öfter widerwillige Anerkennung zeigt mir das Gelingen an (KAFKA, 2003, pp. 255-256).

<sup>41</sup> Wenn ich es bedenke, so muß ich sagen, daß mir meine Erziehung in mancher Richtung sehr geschadet hat. Dieser Vorwurf trifft eine Menge Leute nämlich meine Eltern, einige Verwandte, einzelne Besucher unseres Hauses, verschiedene Schriftsteller, eine ganz bestimmte Köchin, die mich ein Jahr lang zur Schule führte, einen Haufen Lehrer [...], ein Schulinspektor langsam gehende Passanten kurz dieser Vorwurf windet sich wie ein Dolch durch die Gesellschaft (KAFKA, 2003, p. 17-18).

gestos, os movimentos bruscos e violentos de Schmar, pois eles representam a libertação almejada pelo autor, ao qual só resta performar, através dessa escrita performática, a recusa a uma educação corporal rígida. É somente na escrita que Kafka reinventa o corpo subjugado.

Ainda neste sentido, reforçando o entendimento de que o corpo é um instrumento social, podemos relacionar o conceito de técnicas do corpo discutido por Mauss ao conceito de anatomia política, de Michel Foucault. O autor define este conceito a partir da observação de que existe uma engrenagem sócio-política bastante organizada e higienizada que vem se firmando através dos séculos:

A “invenção” dessa nova anatomia política não deve ser entendida como uma descoberta súbita. Mas como uma multiplicidade de processos muitas vezes mínimos, de origens diferentes, de localizações esparsas, que se recordam, se repetem, ou se imitam, apóiam-se uns sobre os outros, distinguem-se segundo seu campo de aplicação, entram em convergência e esboçam aos poucos a fachada de um método geral. Encontramo-los em funcionamento nos colégios, muito cedo; mais tarde nas escolas primárias; investiram lentamente o espaço hospitalar; e em algumas dezenas de anos reestruturam a organização militar. [...] A cada vez, ou quase, impuseram-se para responder a exigências de conjuntura: aqui uma inovação industrial, lá a recrudescência de certas doenças epidêmicas, acolá a invenção do fuzil ou as vitórias da Prússia. O que não impede que se inscrevam, no total, nas transformações gerais e essenciais que necessariamente serão determinadas. (FOUCAULT, 1999, p. 119)

Assim, Foucault também vai apontar o aspecto da imitação, relacionando-o a uma espécie de anatomia, conceito comumente atribuído à organização do corpo, e que está diretamente ligada às normas sócio-políticas. Trata-se de um corpo colossal, cujos órgãos correspondem às instâncias sociais e políticas, devidamente organizadas, compondo um organismo.

E, dentro de sua concepção de uma anatomia política, Foucault discute os gestos como parte fundamental deste constructo educador, que objetiva tão somente a ordem e a eficiência dos corpos individuais - corpos menores, que funcionam, neste esquema, como pequenos mantenedores da vontade do corpo colossal sócio-político. Desse modo, a partir de Foucault, temos o corpo de cada indivíduo como instância de controle disciplinar, onde cada gesto tem de estar adequado ao conjunto do corpo, que, por sua vez, tem de estar adequado, de forma eficiente, à anatomia política:

*Donde o corpo e o gesto postos em correlação:* o controle disciplinar não consiste simplesmente em ensinar ou impor uma série de gestos definidos; impõe a melhor relação entre um gesto e a atitude global do corpo, que é sua condição de eficácia e de rapidez. No bom emprego do corpo, que permite um bom emprego do tempo, nada deve ficar ocioso ou inútil: tudo deve ser chamado a formar o suporte do ato requerido. Um corpo bem disciplinado forma o contexto de realização do mínimo gesto (FOUCAULT, 1999, p. 129, 130).

Um corpo deve, então, permanecer útil, eficiente e ordenado. E, como conseqüência, cada gesto tem que ser conveniente, interpretável, o que não acontece no caso de Schmar, cujos gestos são inúteis, inconvenientes; eles ferem o senso comum e o bom senso e geram o paradoxo e, portanto, o acontecimento.

Desse modo, o acontecimento de *Um Fratricídio* é o acontecimento da impenetrabilidade dos corpos, afinal, para os estoicos, um corpo, ao se misturar com outro corpo, não adquire propriedades novas. Tudo se passa apenas na superfície; a profundidade dos corpos, a sua natureza, é insondável, como sublinha Zumthor:

[...] Ora, o corpo tem alguma coisa de indomável; de inapreensível. Não há ciência do corpo; há a biologia, a anatomia e o resto, conjunto virtualmente infinito, mas não uma ciência do corpo como tal; ainda menos metafísica do corpo. [...] É claro que assim só se toca a aparência, não a existência do corpo. Da mesma forma, a sociologia estuda os comportamentos corporais impostos pelo contexto cultural; não impede que haja um resto não socializado. A socialização do corpo tem limites, para além dos quais se estende uma zona de individuação propriamente impenetrável. [...] O corpo não está jamais perfeitamente integrado nem no grupo nem no eu (ZUMTHOR, 2000, p. 79).

Desse modo, na medida em que o corpo permanece estranho à consciência, havendo sempre “um resto não socializado”, uma forma possível de lidar com ele seria através das práticas e estudos relativos à performance, em uma tentativa de recuperá-lo, ainda que a partir da superfície, do acontecimento, no qual “só se toca a aparência, não a existência do corpo”.

Dar voz ao corpo a partir da performance é permitir que ele se manifeste, ativando zonas que a princípio seriam inalcançáveis, inconvenientes. Resta, então, explorar ao máximo as possibilidades superficiais dos corpos, perscrutando sua natureza, afinal “não temos senão o nosso corpo para nos manifestar” (ZUMTHOR, 2000, p. 79).

O corpo como único lugar possível para a autoexpressão, como cenário propício para acontecimentos paradoxais: “série de paradoxos que servem para definir, por

aproximação hesitante, errática, o lugar em que se articula a poeticidade (ZUMTHOR, 2000, p. 79). O corpo é absurdo: “o organismo humano é de uma ineficácia gritante; em vez de uma boca e de um ânus que correm o risco de se arruinar, por que não possuir um único orifício polivalente para a alimentação e a defecação?”(BURROUGHS *apud* DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 12). O corpo é o próprio paradoxo, pois aparenta uma organização ardilosa dos órgãos, mas, ao mesmo tempo é palco de complexidades desnecessárias, arbitrariedades, além de eventuais desajustes sem sentido, como as infecções, os distúrbios e as deformações.

Dando prosseguimento à narrativa, outras personagens merecem alguns comentários: Pallas, o espectador que assiste de sua janela, comodamente, o desenrolar dos acontecimentos, e a esposa de Wese, Júlia. Sobre esta última, faremos alguns comentários mais à frente, sobretudo sob a perspectiva da indumentária em Kafka.

Nosso foco neste momento é a figura de Pallas, que se limita a assistir de sua janela, passivamente, a todos os eventos, o que intriga até mesmo o narrador: “Por que Pallas, um particular, observava tudo de perto da sua janela no segundo andar e tolerava tudo? Mas quem pode penetrar na natureza humana?” (KAFKA, 2011, p. 137). Procuraremos abordar a figura de Pallas, a partir da tensão existente em Kafka entre a sua condição de espectador e o seu desejo por estar no palco, retomando o contato do autor com o teatro ídiche. De forma análoga ao que ocorre com o personagem do forasteiro em *A Ponte*, Kafka destaca a figura híbrida do leitor-espectador de sua obra, conferindo-lhe um lugar especial, uma vez que se trata de uma metáfora para a tensão apontada, o que consiste, novamente, em mais um aspecto autorreferencial da escrita literária kafkiana, nos permitindo classificá-la, além do que já foi assinalado, como uma escrita performática.

Seguindo esta via de interpretação, é interessante acrescentar que Kafka confere à figura do leitor-espectador, tanto em *A Ponte* quanto na narrativa em análise, os traços de um temperamento cruel. Neste sentido, o leitor-espectador de *Um Fratricídio* supera o forasteiro de *A Ponte*: Pallas não agride o performer, se satisfaz com a simples contemplação dos movimentos performáticos de Schmar. E, se retomarmos aqui a relação entre Kafka e o teatro ídiche, justifica-se a forma como o autor retrata o espectador nas duas narrativas, na medida em que é possível apontar a existência de outra relação kafkiana conflituosa, além da que se refere a estar ou não no palco: a



tensão entre Kafka e os atores, aos quais ele se refere em muitas passagens dos seus *Diários*, como no exemplo a seguir:

Os actores convencem-me com a sua presença, e sempre para grande susto meu, de que grande parte do que aqui escrevi sobre eles até agora é falso. É falso porque escrevo sobre eles com um amor constante (só agora, porque o escrevo, também isto se torna falso) mas com uma força inconstante, e porque esta força inconstante não embate sonoramente nos actores reais, antes se perde surdamente naquele amor, que nunca ficará satisfeito com esta força e que, sofrendo-a, julga proteger os actores (KAFKA, 2014, p. 63).<sup>42</sup>

Desse modo, ao inserir a tensão espectador/performer, Kafka traz à tona todos esses aspectos autorreferenciais, os quais ele encena, na escrita performática, produzindo sentido por meio do acontecimento do espectador – o *espectar*, remetendo aos apontamentos que fizemos sobre as mudanças de paradigma linguístico que se torna possível a partir da concepção estoica e que se fundamenta na potência do verbo. Em *Um Fratricídio*, não se trata de apresentar o acontecimento enquanto ele se dá, o foco não está na performance em si, no *work in progress* performático, como ocorre em *A Ponte*. No caso da narrativa em análise, o acontecimento performático é o acontecimento do espectador, representado tanto por Pallas, de forma mais explícita, quanto pelo narrador que relata os fatos de forma distanciada.

E se, como vimos a partir dos comentários de Eleonora Fabião sobre o corpo, uma das tarefas de um performer é indagar os objetos e situações, com vistas a desconstruir parâmetros, Kafka, com esta narrativa, também nos coloca algumas perguntas interessantes, tais como: O que vem a ser *espectar*? Quais as implicações de observar um crime, um acontecimento que rompe com o bom senso e o senso comum? São apenas alguns exemplos de tantas perguntas possíveis que Kafka nos oferece com *Um Fratricídio*, sem pretender respondê-las e sem solucioná-las. Na verdade, Pallas também representa a todos nós, leitores de Kafka, lançados ao cruel jogo kafkiano – um grande encadeamento de acontecimentos paradoxais, restando-nos unicamente a difícil tarefa de formular respostas a todas essas perguntas.

---

<sup>42</sup> *Die Schauspieler überzeugen mich durch ihre Gegenwart immer wieder zu meinem Schrecken, daß das meiste was ich bisher über sie aufgeschrieben habe, falsch ist. Es ist falsch, weil ich mit gleichbleibender Liebe (erst jetzt da ich es aufschreibe, wird auch dieses falsch) aber wechselnder Kraft über sie schreibe und diese wechselnde Kraft nicht laut und richtig an die wirklichen Schauspieler schlägt sondern dumpft sich an diese Lieber verliert, die mit der Kraft niemals zufrieden sein wird und deshalb dadurch, daß sie aufhält, die Schauspieler zu schützen meint* (KAFKA, 2003, p. 79).

Passemos, enfim, ao último aspecto que procuraremos abordar: a importância da vestimenta em Kafka. Ainda sobre Pallas, o narrador, além de se surpreender com a sua indiferença, também faz menção a sua vestimenta: “Com a gola levantada, a cinta do roupão em volta do ventre amplo, balançando a cabeça, ele dirigia o olhar para baixo” (KAFKA, 2011, p. 137). Trata-se de apenas um exemplo, dentre outros desta narrativa, no qual Kafka revela um cuidado especial com a descrição da indumentária dos personagens, atrelada à descrição dos gestos. Nota-se, na passagem acima, que o narrador descreve, em um único período frasal, tanto a roupa de Pallas quanto a sua postura e gestos. Por isso o registro do uso das roupas na literatura de Kafka é importante, porque aparece acompanhado da descrição da postura corporal dos personagens associada a possíveis traços de caráter. É com o auxílio da vestimenta que o autor delinea o caráter dos seus personagens, ainda que de forma escorregadia, sem revelar pormenores da personalidade de cada um.

Neste sentido, a esposa de Wese, Júlia, também é descrita a partir da sua vestimenta e gestos: “[...] a senhora Wese, o abrigo de pele de raposa por cima da camisola, buscava com os olhos o marido que hoje tardava de maneira incomum” (KAFKA, 2011, pp. 137, 138). Contudo, não se pode esmiuçar a figura de Júlia, já que Kafka não nos fornece muitas pistas sobre a personagem, limitando-se a apresentá-la ao leitor unicamente a partir da descrição de sua roupa e gestos. Passemos, agora, à figura do assassino Schmar, à qual o autor confere maiores detalhes: “Ar noturno gelado, de fazer qualquer um tremer. Schmar, porém vestia apenas uma roupa azul leve; além disso o paletó estava desabotoado. Não sentia frio, mantinha-se constantemente em movimento” (KAFKA, 2011, p. 137,138).<sup>43</sup> Nesta frase, o narrador descreve as roupas de Schmar: leve, de cor azul; além disso, ele indica que o personagem não sente frio, aspecto bastante interessante se somarmos a ele, por exemplo, o seguinte trecho dos *Diários*, no qual Kafka registra certo embaraço ao relatar um episódio em que, ao sair de um evento artístico cujo ambiente estava aquecido, ele notou que fazia frio nas ruas: “Chamei um tanto a atenção com o meu casaco e o chapéu mole amachucado [amassado], pois lá fora estava frio, [...]” (KAFKA, 2014, p. 50).<sup>44</sup> Desse modo, pegando este detalhe fornecido pelo autor, podemos fazer uma aproximação entre Kafka

---

<sup>43</sup> *Kalte, jeden durchschauende Nachtluft. Aber Schmar hatte nu rein dünnes blaues Kleid angezogen; das Röckchen war überdies aufgeknöpft. Er fühlte keine Kälte; auch war er immerfort in Bewegung* (KAFKA, 2002, p. 229).

<sup>44</sup> *Ich machte einiges Aufsehen in meinem Röckchen mit dem zerdrückten weichen Hut in der Hand, denn draußen war kalt [...]* (KAFKA, 2003, p. 62).

e Schmar, o que configura, mais uma vez, a inserção da autorreferência em *Um Fratricídio* como estratégia de uma escrita de cunho performático. Kafka singulariza o tipo de indumentária do assassino que, em contraponto com as outras personagens, não está preocupado em se proteger do frio noturno, ou seja: a ausência de frio por parte de Schmar também pode ser encarada do ponto de vista de um rompimento com as normas de conduta, relembrando as questões colocadas tanto por Mauss quanto por Foucault com respeito à educação corporal, na medida em que a vertimenta de Schmar não estaria apropriada à temperatura do ambiente.

Mark Anderson destaca a ambivalência kafkiana, ancorada na tensão presente na obra do autor entre o uso de roupas, como elemento carregado de imperativos sociais, e o seu abandono. Anderson aponta como se dá, de forma ambivalente, a preocupação de Kafka com a própria aparência, a partir de um cuidado com a escolha das peças do vestuário:

Nos primeiros anos de estudante, [...] Kafka conscientemente fazia o papel de dândi e literato, vestindo-se com refinada elegância, atitude que era comum em aspirantes a escritor, freqüentando os clubes de leitura populares, os Cafés e os cabarés de Praga. As fotos deste período mostram-no quase como um almofadinha elegante, vestindo colarinho largo e arrebitado, gravata chique de seda e até mesmo com cartola, terno e luvas (ANDERSON, 2002, p.51).<sup>45</sup>

Por outro lado, há um desejo pelo abandono da vestimenta, na medida em que

[...] as roupas proporcionam proteção, identidade, um tráfegoseguro pelo mundo [...] Ainda assim, as roupas também aparecem como grilhões que prenderiam um eu pré-social à matéria, como uma invasão na liberdade do corpo, na expressividade natural e na identidade. [...] Todos os protagonistas humanos de Kafka anseiam pela liberdade despida do animal (ANDERSON, 2002, p.53).<sup>46</sup>

Desse modo, Mark Anderson vai destacar que a recusa em usar roupas se refere a uma inclinação da literatura kafkiana na direção da liberdade do animal, de modo que o abandono da vestimenta, em Kafka, corresponderia ao desejo de perder a condição de sujeito civilizado, fato que colocaria o indivíduo em pé de igualdade com os animais.

---

<sup>45</sup>*In his early years as a student, [...] Kafka consciously played the role of dandy and littérateur, dressing with the refined elegance that was then common for an aspiring writer, and frequenting the popular literary clubs, cafés, and cabarets of Prague. The photographs from this period show him almost foppishly elegant, sporting broad, upturned collars, fancy silk neckties, even a top hat, tuxedo, and gloves.*

<sup>46</sup>*[...] clothing provides protection, identity, a secure place in the world's traffic. [...] Yet clothing also figures as material fetters on an essential, pre-social self, as an incursion on the body's freedom, natural expressivity, and identity. [...] All of Kafka's human protagonists long for the undressed freedom of the animal.*

Assim, Schmar personifica esse anseio kafkiano na direção de uma liberdade semelhante àquela proporcionada pelo instinto animal, servindo de metáfora para o questionamento da segurança proporcionada pelo uso de roupas adequadas ao meio social.

#### **2.4 A Preocupação do Pai de Família (*Die Sorge des Hausvaters*)**

Na narrativa breve *A Preocupação do Pai de Família (Die Sorge des Hausvaters)*, Kafka descreve uma criatura bastante singular chamada Odradek, que ao primeiro olhar “[...] tem o aspecto de um carretel de linha achatado e em forma de estrela, e com efeito parece também revestido de fios; [...]” (KAFKA, 2007, p.43)<sup>47</sup>. A sensação de estranheza perpassa toda a narrativa, tanto no que se refere à aparência de Odradek como em relação à origem e sentido de seu nome:

Alguns dizem que a palavra Odradek deriva do eslavo e com base nisso procuram demonstrar a formação dela. Outros por sua vez entendem que deriva do alemão, tendo sido apenas influenciada pelo eslavo. Mas a incerteza das duas interpretações permite concluir, sem dúvida com justiça, que nenhuma delas procede, sobretudo porque não se pode descobrir através de nenhuma um sentido para a palavra (KAFKA, 2007, p.43).

Nesta narrativa, Kafka trabalha o paradoxo em todos os níveis, tanto a partir do nome da criatura – *Odradek* – quanto a partir de sua forma. Kafka não se preocupa em esclarecer ao leitor todos os fatos que permeiam a narrativa. ele não nos oferece uma imagem clara de Odradek. Estamos diante de um texto kafkiano no qual o tema é o próprio acontecimento, o próprio paradoxo, que o narrador de terceira pessoa, suposto pai de família, anseia por descrever e compreender, mas sem êxito.

Nesse sentido, Haroldo de Campos, ao constatar a natureza deste enigma kafkiano, assinala o caráter de Odradek, que tem por única função despistar o pai de família em sua empreitada interpretativa:

O pai de família tem que advogar em causa própria e pleitear pela ordem de seu mundo [...] justamente porque o teimoso

---

<sup>47</sup>[...] *Es sieht zunächst aus wie eine flache sternartige Zwirrspule, und tatsächlich scheint es auch mit Zwirn bezogen [...]*(KAFKA, 2002, p. 222).

DESCONSELHEIRÚNCULO – este *legal adviser* às avessas, este ‘advogadúnculo’ do diabo – não lhe encampa a causa e a ordem que a suporta, mas, ao contrário, as rejeita a ambas, as põe em questão, contundentemente, com seu simples existir insubordinado (CAMPOS, 1997, p. 136-137).

O pai de família, portanto, deve advogar em causa própria, uma vez que está diante de um acontecimento paradoxal, representado por Odradek, que não lhe fornece qualquer tipo de auxílio; ao contrário, devido a sua própria natureza de acontecimento e de paradoxo, Odradek põe em questão todos os estratos que mantêm o mundo do pai de família devidamente ordenado, pleno de um único sentido, perfeitamente identificável: suas causas correspondem ao bom senso e ao senso comum.

Odradek é o próprio acontecimento e, por isso, é móvel e não se deixa capturar. Variáveis como espaço e tempo perdem importância, já que são incorporais e, conseqüentemente, superficiais. Estamos diante de uma performance, que o espectador pai de família tenta decifrar:

Odradek é extraordinariamente móvel e não se deixa capturar. Ele se detém alternadamente no sótão, na escadaria, nos corredores, no vestíbulo. Às vezes fica meses sem ser visto; com certeza mudou-se então para outras casas; depois porém volta infalivelmente à nossa casa (KAFKA, 2007, p.44).<sup>48</sup>

Partindo do aspecto da mobilidade até chegar à condição escorregadia de Odradek, podemos analisar a imagem da criatura por outra chave de leitura performática, aliada à autorreferência: Odradek como representação da escrita do autor.

Em seus diários, Kafka comenta, com frequência, o aspecto escorregadio e indisciplinado de sua prática literária: “Como por magia, pois não encontrei obstáculo em circunstâncias exteriores nem interiores, [...] vi-me impedido de escrever durante todo o dia de descanso (hoje é domingo) [...]” (KAFKA, 2014, p. 90).<sup>49</sup> Desse modo, Odradek também serve de metáfora para o processo de escrita kafkiano que, de forma análoga à criatura, também não se deixa controlar: é insubordinado.

---

<sup>48</sup> *Odradek außerordentlich beweglich und nicht zu fangen ist. Er halt sich abwechselnd auf dem dachboden, im Treppenhaus, auf den Gängen, im Flur auf. Manchmal ist er monatelang nicht zu sehen; da ist er wohl in andere Häuser übersiedelt; doch kert er dann unweigerlich wieder in unser Haus zurück* (KAFKA, 2002, p. 223).

<sup>49</sup> *Wie durch Zauberei, denn weder äußere noch innere Umstände, die jetzt freundlicher sind als seit einem Jahr hinderten mich, wurde ich während des ganzen freien Tags, es ist ein Sonntag vom Schreiben abgehalten* (KAFKA, 2003, p. 112).

E, se é na superfície dos corpos que se dá o acontecimento e a produção de sentido, é na superfície do papel, na articulação da diferença entre os corpos (do papel e da tinta) e a linguagem, que se dá o acontecimento da escrita. Ainda tomando a questão da mobilidade de Odradek, percebe-se que Kafka, em *A Preocupação do Pai de Família*, tematiza o acontecimento em todas as suas dimensões, refletindo o aspecto móvel no jogo permutacional da escrita kafkiana, que opera movimentações da letra *k*, presente na formação da palavra Odradek. Susana Kampff Lages, no posfácio do romance *O Desaparecido* ou *Amerika (Der Verschollene)*, associa o jogo kafkiano com as letras ao narcisismo de escrita:

Outro aspecto importante da escrita kafkiana que se manifesta nos nomes dos personagens é sua auto-referencialidade, intimamente vinculada à consciência que tem Kafka da dimensão narcísica de sua escrita, em particular, e de toda escrita em geral. Esse narcisismo auto-referencial [...] se manifesta no plano da linguagem nas inúmeras constelações auto-referenciais que Kafka dissemina pelo texto. A começar (e terminar) por seu próprio e mítico sobrenome *Kafka*, que — com duas letras que se repetem e uma terceira, *f*, que figura um corte, em espelho — se dissemina no nome de vários personagens: a letra *k* em *Karl*, *Mack* ou *Mak*, *Klara* (e seus desdobramentos em obras posteriores, *O processo* e *O castelo*) (LAGES, 2003, p.288).

Desse modo, também na narrativa *A Preocupação do Pai de Família*, Kafka promove, metalinguisticamente, o acontecimento da escrita, potencializando-o por meio do jogo com a letra *k*.

Além disso, no movimento kafkiano de trazer para a escrita o acontecimento, o autor opera o paradoxo em nível frasal, pois, para além de usar os elementos da linguagem para referir-se a algo, o que facilitaria a visualização das narrativas como um todo, Kafka, à maneira de Odradek, *desaconselha* o leitor com respeito à mensagem que deseja transmitir, despistando-o. Ou seja, a brincadeira textual kafkiana destrói o bom senso (a representação) e o senso comum (com a desconstrução e a subtração da referência, não é possível encontrar um elemento identificável, passível de visualização), aspectos indicados por Hans-Thies Lehmann:

A escrita de Kafka obedece a uma lei, na qual deve compreender a referência como subtração. O texto faz uma brincadeira (que é, ao mesmo tempo, desespero), que não é representar o objeto evocado a partir das palavras, mas desmontá-lo na progressão das frases. Desse modo, o texto de Kafka concentra todas as energias e atenção no

movimento da língua, que cumpre esta desconstrução e subtração da referência (LEHMANN, 1984, p. 214) [tradução livre].<sup>50</sup>

Desse modo, Kafka não está interessado em demonstrar, mas desmontar. Seus esforços literários não se concentram em apontar, mas em esconder, como operam as parábolas, cujo paradoxo “é uma semelhança que reside numa dessemelhança manifesta, entre aquilo que é oferecido e aquilo que não pode de modo algum ser oferecido diretamente” (MILLER, 1995, p. 178). A escrita de Kafka é parabólica, pois promove um distanciamento paradoxal “na esperança de que suas narrativas daquilo que pode ser falado [...] façam aparecer magicamente a outra linha invisível, talvez imaginária” (MILLER, 1995, p. 180). É preciso desaconselhar, ocultar o referente, a fim de manter a natureza parabólica. Essa é a missão de Odradek, o guardião do enigma kafkiano, que o pai de família anseia tanto por desvendar.

Na verdade, o estudo da parábola na escrita kafkiana nos interessa, também, devido ao caráter performativo da escrita parabólica secular, uma vez que “a parábola secular é um verdadeiro performativo<sup>51</sup>. Ela cria algo, um ‘significado’, que encontra base apenas nas palavras, ou algo sobre o qual é impossível descrever se existe ou não uma base extralinguística” (MILLER, 1995, p. 182). Ou seja, a parábola secular, para Miller, cria significados, cria acontecimentos estritamente linguísticos. A parábola é puro acontecimento textual, todavia, não é passivo, visto que “a parábola não designa passivamente uma coisa, mas faz alguma coisa acontecer” (MILLER, 1995, p. 182), ainda que somente no âmbito textual da parábola, que se fecha em si mesma. Assim, ao escrever parabólicamente, Kafka permite que a sua escrita aconteça, ou melhor, *permite que sua escrita se escreva*.

No entanto, com relação à escrita kafkiana, apesar de sua condição parabólica, não “é impossível descrever se existe ou não uma base extralinguística” (MILLER, 1995, p. 182). De tão paradoxal, a escrita de Kafka, apesar de não se deixar capturar, abre caminhos nos quais existem pontos de contato com a realidade objetiva, por meio de estratégias literárias autorreferenciais. A escrita kafkiana é tanto expressionista e

---

<sup>50</sup> *Kafkas Schreiben gehorcht einem Gesetz, das man als Entzug der Referenz begreifen muß. Der text macht sich einen Spaß daraus (der zugleich Verzweiflung ist), einen von den Buchstaben evozierten Gegenstand nicht etwa darzustellen, sondern im Fortschreiten der Sätze zu demontieren. Auf diese Weise konzentriert Kafkas Text alle Energie und Aufmerksamkeit auf die Sprachbewegung, die diesen Abbau und diesen Entzug der Referenz bewerkstelligt.*

<sup>51</sup> Miller retoma as ideias de John Austin, que cunhou o termo performativo para designar sentenças de frases que por si só já significam ações. No entanto, neste trabalho não aprofundaremos as ideias de Austin, visto que o autor entende a literatura como um performativo parasitário, como um mau uso do performativo, pois a arte o emprega em contextos não objetivos.

surrealista quanto realista, pois remete, em alguns pontos, diretamente à biografia do autor. Detlev Kremer aponta a aproximação metafórica entre a escrita lacunar (que subtrai os referentes ou que subtrai o âmbito extralingüístico – parábola) de Kafka e as lacunas da vida, que tem por característica se desenvolver a partir de experiências marcadas por rupturas constantes:

[...] a escrita de Kafka perde sua ligação com a lógica formal e se desenvolve nas fraturas e “buracos” e permanece apenas tributária de uma única lógica: a lógica contraditória da vida. [...] Sob este postulado a linguagem se move em espirais infinitas e completa o processo, que visa a face que está em constante mutação da verdade ou – e o que é o mesmo – a face da vida (KREMER, 1998, p. 153) [tradução livre].<sup>52</sup>

Desse modo, a escrita de Kafka reflete, em sua arquitetura textual, os processos vitais, em constante mutação. Constitui, de modo paradoxal, tanto um espelho quebrado da existência, já que a linguagem kafkiana obedece ao “critério no qual pode ser lida, como em um espelho quebrado, a dimensão das deformações (SCHIFFERMÜLLER, 2011, p. 13-14) [tradução livre]<sup>53</sup>, quanto um labirinto escuro, no qual todos os referentes foram retirados.

Considerando que a escrita kafkiana reflete as brechas da vida, sabemos que Kafka sofreu de tuberculose, infecção que destrói o aparelho respiratório, sobretudo os pulmões. Ora, em *A Preocupação do Pai de Família*, Odradek é descrito pelo narrador como uma criatura cujo som do riso não parece ser emitido pelos pulmões:

“Como você se chama?”, pergunta-se a ele. “Odradek”, ele responde. “E onde você mora?” “Domicílio incerto” diz e ri; mas é um riso como só se pode emitir sem pulmões. Soa talvez como o farfalhar de folhas caídas (KAFKA, 2007, p.44).<sup>54</sup>

Assim, tomando um fato da biografia do autor, o riso de Odradek corresponderia ao riso do próprio Kafka, o que configura o fenômeno da autorreferência na narrativa

<sup>52</sup> [...] löst sie ihre Verbindung mit der formalen Logik und entwickelt sich in Brüchen und “Löchern” und bleibt nur mehr einer Logik verpflichtet: der Widerspruchslogik des Lebens. [...] Unter diesem Postulat bewegt sich die Sprache in endlosen Spiralen und vollzieht den Prozeß, der das fortwährend wechselnde Gesicht der Wahrheit oder – was das gleiche ist – des Lebens meint.

<sup>53</sup> Diese Entstellung kennt nur einen Maßstab, nämlich die Sprache des Menschen, die Kafka nicht bloß als Zeichensystem oder als Mittel der Kommunikation verstehen will, sondern als Medium der Mitteilung in einem umfassenden Sinn, der auch die Gebärden des Menschen, seine Physiognomie und Verhaltensweise einschließt. Keine Norm und kein Gesetz – mag dieses auch Kafkas Werk thematisch beherrschen – nur die Sprache als Gestus scheint für den Blick des Künstlers das Kriterium zu bilden, an dem wie in einem Zerrspiegel das Ausmaß der Deformationen abzulesen ist.

<sup>54</sup> Wie heißt du denn?“ fragt man ihn.“Odradek”, sagt er. Und wo wohnst du? “Unbestimmter Wohnsitz”, sagt er und lacht; es ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann. Es klingt etwa so, wie das Rascheln in gefallen Blättern (KAFKA, 2002, p. 223).



em análise e afirma o seu viés performático. Ainda com relação à autorreferência, o trecho acima reforça a ideia de que Odradek corresponde ao processo de escrita de Kafka, uma vez que o narrador compara o riso da criatura a um farfalhar de folhas caídas, se interpretarmos *gefallenen Blätter* como folhas de papel descartadas durante o momento da criação literária. Kafka expõe, metaforicamente, sua dependência com relação à escrita; a prática literária se confunde com o corpo do autor, ou seja, ocorre com a figura de Odradek uma antropomorfização de abstrações, sensações (neste caso, a necessidade de escrita) ou objetos, aspecto que singulariza a escrita kafkiana.<sup>55</sup>

Odradek seria, portanto, um *objeto*<sup>56</sup>, objeto-palavra-ser, –“objeto-palavra a cadastrar, criatura verbal a interpelar e, possivelmente, justificar” (CAMPOS, 1997, p. 134-135) - cujo som que emite não provém dos pulmões: trata-se de uma criatura sem organismo, o que também nos remete às reflexões sobre o corpo sem órgãos de Deleuze e Guattari:

O organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil (DELEUZE E GUATTARI, 2012, p. 24).

Odradek não faz parte do universo estratificado do pai de família, no qual todos possuem um organismo, com órgãos devidamente alocados e em funcionamento, por isso precisa ser cadastrado e justificado. Odradek é um indivíduo-coisa não estratificado, não organizado, aparentemente inútil:

Alguém poderia ficar tentado a acreditar que essa construção teria tido anteriormente alguma forma útil e que agora ela está apenas quebrada, mas não parece ser este o caso; pelo menos não se encontra nenhum indício nesse sentido; em parte alguma podem ser vistas emendas ou rupturas assinalando algo dessa natureza; o todo na verdade se apresenta sem sentido, mas completo à sua maneira. Aliás não é possível dizer nada mais preciso a esse respeito [...] (KAFKA, 2007, p. 44).<sup>57</sup>

<sup>55</sup> Cf. LAGES, 2002, p. 172.

<sup>56</sup> Susana Kampff Lages assim define Odradek, ao inserir a narrativa *Die Sorge des Hausvaters* nas reflexões sobre a poesia expressionista. Cf. nota 72 em *O Expressionismo*, org. de Jacó Guinsburg, 2002, p. 172.

<sup>57</sup> *Man wäre versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen. Dies scheint aber nicht der fall zu sein; wenigstens findet sich kein Anzeichen dafür; niegends sind Ansätze oder Bruchstellen zu sehen, die auf etwas Derartiges hinweisen würden; das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen. Näheres läßt sich übrigens nicht darüber sagen [...]* (KAFKA, 2002, pp. 222-223).

Desse modo, é preciso cadastrar a palavra-ser Odradek, significando-a, uma vez que ela ainda não possui um organismo que a faça sujeito de enunciação, capaz de interpretar e ser interpretado, com um lugar fixo (estratificado) no mundo:

Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo – senão você será um depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado – senão será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado – senão você será apenas um vagabundo (DELEUZE E GUATTARI, 2012, p. 25).

Todavia, é preciso ter prudência, já que “é necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação [...]” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 26). No entanto, a partir da figura de Odradek, Kafka faz despencar os estratos por meio de um acontecimento que rompe com as categorizações fundamentais, com a lógica e com a interpretação.

Estamos, portanto, diante de um acontecimento paradoxal junto ao pai de família, na tentativa de sistematizá-lo. Nosso sujeito de análise parece quebrado, visto que lhe faltam partes, como os pulmões, no entanto, por mais assombroso que pareça, a construção inorgânica mantém-se de pé e além de tudo “é extraordinariamente móvel”. Temos um acontecimento performático, produtor de sentido (o sem sentido, visto que desprovido de bom senso e senso comum) e “completo à sua maneira”. Todavia, inútil, afinal, por que uma performance seria útil? A pergunta é cabível, já que a força da maioria das performances reside justamente na sua inutilidade, no sentido de algo que irrompem um ambiente ordenado e estratificado que não precisa da performance para existir e que não deseja retirar da performance nenhum benefício, nenhuma utilidade. A performance perturba a ordem social, pois desafia o organismo sócio-político, põe em questão a forma como seus órgãos foram organizados. Há, evidentemente, falhas<sup>58</sup> neste macrocorpo organizado, mas, via de regra, todos os seus órgãos estão ordenados, segundo o bom senso e o senso comum.

Mediante as colocações acima, podemos abordar outro elemento: o grotesco, encarando-o como fenômeno que se assemelha ao acontecimento paradoxal, na medida em que produz sentido, destituindo o bom senso (sentido único) e o senso comum (parâmetros de identificação). No caso da narrativa em questão, a criatura Odradek é

---

<sup>58</sup> Nas quais a performance age e se identifica.

grotesca, pois não pode ser delimitada com nitidez, já que sua aparência, em formato de carretel, só pode ser notada *à primeira vista*. Não se pode chegar a uma forma definitiva com relação ao aspecto da criatura. Além disso, tal dificuldade de apreensão da sua forma pode ser atribuída à mobilidade de Odradek, uma vez que ele “é extraordinariamente móvel e não se deixa capturar” (KAFKA, 2007, p.44)<sup>59</sup> e que “[...] o corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, [...]” (BAKHTIN, 1987, p. 277-278). Ou seja, o corpo de Odradek está sujeito a contínuas mudanças de aspecto; é, por isso, um sujeito essencialmente performático, em constante processo de atribuição de sentido. É, também, resistente à morte, devido a sua tendência à transformação, podendo criar outros corpos a partir de si mesmo:

[...] a morte no corpo grotesco não põe fim a nada de essencial, pois ela não diz respeito ao corpo procriador; aliás, ela renova-o nas gerações futuras. Os acontecimentos que o afetam se passam sempre nos limites de dois corpos, por assim dizer no seu ponto de interseção: um libera a sua morte, o outro o seu nascimento, estando fundidos (no caso extremo) numa imagem bicorporal (BAKHTIN, 1987, p. 281).

A partir da análise bakhtiniana do grotesco, considerando a criatura Odradek como metáfora para a literatura kafkiana, verificamos que esta sobrevive à morte do corpo procriador, ou seja, o corpo Franz Kafka e “renova-o nas gerações futuras”, o que causa a angústia do pai Kafka diante da possível permanência da sua criatura: *a ideia de que a sua obra deva sobreviver a ele lhe é quase dolorosa*:

Inutilmente eu me pergunto o que vai acontecer com ele. Será que pode morrer? Tudo o que morre teve antes uma espécie de meta, um tipo de atividade e nela se desgastou; não é assim com Odradek. Será então que a seu tempo ele ainda irá rolar escada abaixo diante dos pés dos meus filhos e dos filhos dos meus filhos, arrastando atrás de si os fios do carretel? Evidentemente ele não prejudica ninguém, mas a idéia de que ainda por cima ele deva me sobreviver me é quase dolorosa (KAFKA, 2007, p. 44-45).<sup>60</sup>

Portanto, a partir das observações acima sobre *A Preocupação do Pai de Família*, constatamos que a criatura-palavra Odradek, acontecimento paradoxal e

<sup>59</sup> [...] *außerordentlich beweglich und nicht zu fangen ist* (KAFKA, 2002, p. 223).

<sup>60</sup> *Vergeblich frage ich mich, was mit ihm geschehen wird. Kann er denn sterben? Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradek nicht zu. Sollte er also einstmals etwa noch vor den Füßen meiner Kinder und Kindeskinde mit nachschleifendem Zwirnsfaden die Treppe hinunterkollern? Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, daß er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche* (KAFKA, 2002, p. 223).

performático, é na verdade uma extensão de um acontecimento anterior: o próprio Kafka, ao qual, enfim, nos lançamos.

## 2.5 O acontecimento Kafka

Agora que já estamos familiarizados com a ideia do acontecimento, ao qual vinculamos a performance, passemos a outro. Nossa intenção com este tópico é articular as imagens que traçamos acerca do nosso autor a fim de chegar a um acontecimento pleno: Franz Kafka.

E, se para Graciela Ravetti, como destacamos no início desta dissertação, podem ser considerados exemplos de uma escrita performática relatos autobiográficos, não poderíamos deixar de conceder aos *Diários* kafkianos um espaço privilegiado, uma vez que neles se reflete o acontecimento que queremos alcançar: “Nunca mais vou abandonar este diário. É aqui que tenho de encontrar terra firme, pois só aqui a posso encontrar” (KAFKA, 2014, p. 82). Vamos, então, a terra (mais próxima de uma areia movediça) kafkiana:

Em uma passagem de 1910 dos seus *Diários*, Kafka registra:

O meu pavilhão auricular era fresco, rude, frio e seivoso ao toque, como uma folha. Escrevo isto, sem dúvida, por desespero com o meu corpo e com um futuro com este corpo. Quando o desespero se anuncia tão definido, tão fixado no seu objecto, tão contido como o desespero de um soldado que cobre a retirada e que por essa missão se deixa dilacerar, então não é verdadeiro desespero. O verdadeiro desespero supera sempre e de imediato o seu alvo, (esta vírgula mostra que só a primeira frase estava certa) Estás desesperado? Sim? Estás desesperado? Foges? Queres esconder-te?<sup>61</sup> (KAFKA, 2014, p. 13).

Neste excerto, Kafka aborda um tipo de desespero que para ele seria o mais genuíno: o de possuir um corpo no mundo, o de ser um corpo. Kafka compara esse desespero em face daquele que se refere a algo exterior e que se manifesta de forma

---

<sup>61</sup> *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. Wenn sich die Verzweiflung so bestimmt gibt, so an ihren Gegenstand gebunden ist, so zurückgehalten wie von einem Soldaten, der den Rückzug deckt und sich dafür zerreißen läßt, dann ist es nicht die richtige Verzweiflung. Die richtige Verzweiflung hat ihr Ziel gleich und immer überholt, (Bei diesem Beistrich zeigt es sich, daß nur der erste Satz richtig war). Bist verzweifelt? Ja? bist verzweifelt? Läufst weg? Willst dich verstecken?* (KAFKA, 2003, pp. 13-14).

resignada, como no caso de um soldado que veste sua mochila e se prepara para a guerra. Assim, trazendo mais uma vez nossas reflexões sobre o acontecimento da performance, estaríamos diante de que espécie de acontecimento, tomando o exemplo do excerto acima? De um acontecimento híbrido em sua forma bruta, escrita-acontecimento, como em *A Ponte*? Ou ainda, diante da descrição de um acontecimento, como em *Um Fratricídio*? Ou, finalmente, diante da tentativa de apreender um acontecimento, como ocorre em *A Preocupação do Pai de Família*? É possível que o trecho acima corresponda a um *desejo pelo acontecimento*. Não é a toa que, no meio do registro escrito da passagem acima, haja outro registro: um desenho, um esboço, no qual se vêem três figuras humanas em movimento.<sup>62</sup> Kafka interroga o leitor acerca de seu desespero, exortando-o à ação e ao acontecimento, acontecimento este que só é possível através dos gestos do corpo: o corpo kafkiano fala, possui uma razão própria. No entanto, este mesmo corpo que fala também é mudo e imperscrutável: Como estão distantes de mim, por exemplo, os músculos dos meus braços (KAFKA, 2014, p. 94).<sup>63</sup> Portanto, o corpo kafkiano merece, por ora, nossa total atenção, já que é palco para o acontecimento Kafka, como um todo. O autor reserva muitas passagens dos seus *Diários* para a performance corporal, tanto do seu próprio corpo, como no excerto a seguir: “Antes de adormecer, senti sobre o corpo o peso dos punhos dos meus braços leves” (KAFKA, 2014, p. 173)<sup>64</sup> e nesta ressentida passagem:

Certo é que o principal obstáculo ao meu progresso é a minha condição física. Com um corpo assim não se consegue fazer nada. Terei de me acostumar à sua contínua derrocada. [...] O meu corpo é demasiado alto para o fraco que é, não tem nenhuma gordura que pudesse alimentar o espírito além das suas necessidades diárias, sem prejuízo do todo. Como há-de este fraco coração, que nos últimos tempos tantas pontadas sofreu, bombear o sangue ao longo de todo o comprimento destas pernas? (KAFKA, 2014, pp. 160-191).<sup>65</sup>

Quanto do corpo de outros:

---

<sup>62</sup> Cf. imagem no Anexo.

<sup>63</sup> *Wie fern sind mir z.B. die Armmuskeln* (KAFKA, 2003, p. 117).

<sup>64</sup> *Vor dem Einschlafen das Gewicht der Fäuste an den leichten Armen auf meinem Leib gespürt* (KAFKA, 2003, p. 218).

<sup>65</sup> *Sicher ist, daß ein haupthindernis meines Fortschritts mein körperlicher Zustand bildet. Mit einem solchen Körper läßt sich nichts erreichen. Ich werde mich an sein fortwährendes Versagen gewöhnen müssen [...] Mein Körper ist zu lang für seine Schwäche, er hat nicht das geringste Fett zur Erzeugung einer segensreichen Wärme, zur Bewahrung inneren Feuers, kein Fett von dem sich einmal der Geist über seine Tagesnotdurft hinaus ohne Schädigung des Ganzen nähren könnte. Wie soll das schwache Herz, das mich in der letzten Zeit öfters gestochen hat, das Blut über die ganze Länge dieser Beine hin stoßen können* (KAFKA, 2003, pp. 204-205).

No b. {bordel} [...] Uma judia de rosto alongado, melhor, de rosto que se perde num queixo alongado mas que uma ampla cabeleira ondulada sacode até ganhar largueza. [...] A mulher de cara plana num vestido anguloso que só começa a ganhar movimento numa bainha(KAFKA, 2014, p. 34).<sup>66</sup>

Desse modo, os corpos exercem fascínio sobre o autor, que se utiliza da corporeidade para compor suas performances literárias. Há trechos, inclusive, nos quais ocorre a mistura do corpo kafkiano com outros corpos, fazendo surgir acontecimentos paradoxais, como podemos observar na seguinte passagem: “Hoje à hora do almoço, antes de adormecer – só que não cheguei a adormecer -, jazia sobre mim o torso de uma mulher de cera. Tinha a cara voltada para trás, acima da minha e o antebraço esquerdo a esmagar-me o peito” (KAFKA, 2014, p. 154).<sup>67</sup> E nesta outra: “Por cansaço não escrevi nada e deitei-me no canapé no quarto ora quente ora frio, com as pernas doentes e sonhos repulsivos. Um cão estava deitado sobre o meu corpo, uma pata perto da minha cara, acordei com esta imagem, mas durante um bocado ainda tive medo de abrir os olhos e o ver” (KAFKA, 2014, p. 178).<sup>68</sup> Ou seja, recorrendo novamente ao estoicismo antigo, se para os estoicos o acontecimento se dá a partir da mistura entre os corpos, como no exemplo de Bréhier: “Quando o fogo esquento o ferro em brasa, por exemplo, não se deve dizer que o fogo deu ao ferro uma nova qualidade, mas que o fogo penetrou no ferro para coexistir com ele em todas suas partes” (BRÉHIER, 2012, p. 32), em Kafka, tudo se passa como se só o desejo por acontecimentos fosse um desejo possível diante de um mundo organizado e previsível. O autor promove acontecimentos por meio do registro literário do contato entre corpos diversos que, coexistindo, preservam suas qualidades e geram os efeitos de superfície, ou seja, as performances. Kafka força a existência dos acontecimentos, criando corpos que pressionam a superfície do seu corpo, como cães e mulheres de cera. E quando não cria corpos que pesam sobre ele, recorre mais uma vez ao “desejo de ver um grande teatro iídiche, [...]” (KAFKA, 2014, p. 45)<sup>69</sup>, numa busca obsessiva pela performance:

---

<sup>66</sup>*Die eine Jüdin mit schmalen Gesicht, besser das in ein schmales Kinn verläuft, aber von einer ausgedehnt welligen Frisur ins Breite geschüttelt wird [...] Die Flachgesichtige im eckigen Kleid, das erst tief unten in einem Saum sich zu bewegen anfängt* (KAFKA, 2003, p. 41).

<sup>67</sup>*Heute mittag vor dem Einschlafen – ich schlief aber gar nicht ein – lag auf mir der Oberkörper einer Frau aus Wachs. Ihr Gesicht war über dem meinen zurückgebogen, ihr linker Unterarm drückte meine Brust* (KAFKA, 2003, p. 196).

<sup>68</sup>*Aus Müdigkeit nicht geschrieben und abwechselnd auf dem Kanapee im warmen und im kalten Zimmer gelegen mit Kranken Beinen und ekelhaften Träumen. Ein Hund lag mir auf dem leib, eine Pfote nahe beim Gesicht, ich erwachte davon, aber hatte noch ein Weilchen Furcht, die Augen aufzumachen und ihn anzusehn* (KAFKA, 2003, p. 225).

<sup>69</sup>*Wunsch ein großes jiddisches Teater zu sehn, [...]* (KAFKA, 2003, p.56).

Acordar numa manhã fria de outono com uma luz dourada. Transpor a custo a janela quase fechada e pairar no ar, ainda diante das vidraças, antes de cair, os braços abertos, o ventre arqueado, as pernas dobradas para trás, como as figuras que antigamente adornavam as proas dos navios (KAFKA, 2014, p. 152).<sup>70</sup>

Aliás, não poderíamos dizer, inclusive, que o acontecimento kafkiano da passagem acima constitui um programa, da forma como o concebe Eleonora Fabião ao tratar da prática performática? É o que podemos afirmar, sobretudo a partir do uso das formas verbais nesta passagem, marcado pelo emprego recorrente do infinitivo; ou seja, é um conjunto de práticas previamente programadas.

O acontecimento Kafka, portanto, é um acontecimento pleno, robusto, repleto de outros acontecimentos e de outros corpos. É uma busca contínua por movimento, uma tentativa incessante de se performar, que se dá no limite das forças criativas, tangenciando um estado neurótico, uma vez que o autor “em vez de curar a neurose, [...] procura nela mesma a força que cura [...]. A força de Kafka é a da demolição. Diante do sofrimento incomensurável, ele derruba a fachada acolhedora [...]” (ADORNO, 1998, p. 247). Ou seja, diante da neurose que resulta da perda na queda de braço com a realidade, abraçar o infortúnio e recusar o amparo, lançar-se, então, a um derradeiro acontecimento: “Correr para a janela e, debilmente, depois de exaustas todas as forças, saltar por cima do peitoril através da madeira e da vidraça quebrada” (KAFKA, 2014, p. 195).<sup>71</sup>

Enfim, saltamos com Kafka da janela, ao concluirmos esta dissertação, depois de exaustas todas as forças.

---

<sup>70</sup>*Erwachen na einem kalten Herbstmorgen mit gelblichem Licht. Durch das fast geschlossene Fenster dringen und noch vor den Scheiben, ehe man fällt, schweben, die Arme ausgebreitet mit gewölbtem Bauch rückwärtsgebogenen Beinen wie die Figuren auf dem Vorderbug der Schiffe in alter Zeit* (KAFKA, 2003, p. 193).

<sup>71</sup>*Gegen das Fenster laufen und durch die zersplitterten Hölzer und Scheiben schwach nach Anwendung aller Kraft die Fensterbrüstung überschreiten* (KAFKA, 2003, p. 248).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das reflexões propostas, conclui-se que os estudos sobre a performance, apesar de permitirem a flexibilidade de interpretações e práticas, se pautam em alguns aspectos fundamentais: hibridização, individualidade e corporeidade, os quais nos levaram ao conceito de acontecimento performático. Além disso, a performance é, sobretudo, ação programada, podendo se servir de estratégias para interpelar o espectador, por meio de atos radicais que transformam tanto o performer quanto quem o assiste e/ou interage com ele.

Após a discussão sobre a performance, de modo geral, e sobre a escrita performática, ou escrita do acontecimento, investigamos três pequenos contos kafkianos, cuja escolha se pautou na hipótese de que narrativas breves condensam elementos iluminadores do todo da obra de um autor, ou, como pontua Ricardo Piglia (2004), o conto guarda um enigma, revelando superficialmente alguma verdade oculta.

Assim, devido à natureza das narrativas escolhidas, os textos apresentam aspectos performáticos (revelações, a partir de acontecimentos a princípio ficcionais, de algo que estava oculto), como vestígios autorreferenciais, movimentos e elementos cênicos, além da importância dada ao corpo e seus gestos. Liberto e aprisionado em sua necessidade de ficcionalizar a si mesmo, encenando outros corpos, outras criaturas - suas personagens -, Kafka constrói uma escrita dinâmica, na qual ele se oculta para tão logo se despir. O autor nos acena a cada sentença, ao mesmo tempo em que se recolhe, como um vampiro temeroso dos raios de sol. A obra kafkiana transgride os moldes literários, mesclando fragmentos ficcionais, notas autobiográficas, cartas, croquis; ou, como assinala Alberto Pucheu (2015), Kafka desdobra a literatura propriamente dita em outros múltiplos formatos, subvertendo o cânone literário.

A obra-cria híbrida do autor, por sua vez, complementa-se pela figura singular de seu pai, Kafka, que se apresenta performaticamente sob tantas outras formas: burocrata, filho, pai, ponte, carretel, assassino.

Traçamos, então, um trajeto repleto de metamorfoses ininterruptas: vimos como, em *A Ponte*, é possível existir um híbrido de homem e ponte, desafiando a genética. Já em *Um Fratricídio*, acompanhamos, perplexos, o assassino Schmar, indivíduo de gestos peculiares e imune ao frio norurno. Por fim, em *A Preocupação do Pai de Família*,



ficamos ao lado de um angustiado pai burguês que nos convidou gentilmente a sua casa, para ajudá-lo a decifrar o enigma Odradek – acontecimento que representa tanto a escrita kafkiana quanto o próprio Kafka.

Toda a movimentação em Kafka é performática, já que prioriza o instante da escrita enquanto momento único e repleto de possibilidades expressivas; a escrita performática kafkiana é irreprodutível, pois, como destaca Peggy Phelan (1997), a performance escapa do mecanismo reprodutivo e só se afirma pela desapareição, pela autenticidade.

E, sendo assim, o autor performer se consome, exausto de tentar viver apenas no instante do acontecimento, e atira-se ao desejo de desaparecer. No entanto (um paradoxo atrás do outro), não *há morte em Kafka*, Odradek nasce e ganha corpo, como extensão corporal de toda a carne que o autor colocou à disposição; ou, como bem destaca Manuela Barbosa (2014), Kafka coloca em funcionamento toda a sua máquina corporal, ossos, cérebro e musculatura, em prol de construir um edifício feito de papel. É o acontecimento da escrita, que permite que ocorra a comunhão entre o performer Kafka e nós, espectadores. Ele é ardiloso, nos induz a performar com ele, a desabar nos cascalhos afiados, a pular em cima do seu corpo de ponte, a nos tornar assassinos performers, nos lançando no turbilhão dos processos de atribuição de sentido; o espectador tornando-se performer, o performer tornando-se espectador. A escrita kafkiana não é um labirinto estático, sujeito à contemplação passiva: é um convite sedutor, ao qual só nos resta aceitar. É, antes de tudo, necessidade de acontecimento: ele precisa do alimento que a performance lhe fornece - líquido de plasma essencial a sua permanência breve, antes que o performer Odradek lhe tome por completo o lugar no mundo.

Concluo, portanto, esta dissertação com a consciência de que se trata de um trabalho lacunar (se não cheguei ao fim da aventura com êxito, certamente com ousadia, o que espero que represente algum mérito), devido à complexidade do tema escolhido e de alguns *acontecimentos* desfavoráveis durante o percurso, e de que ela servirá, possivelmente, como um ritual de passagem para a área das Artes Cênicas, na qual pretendo dar continuidade a minha formação, retomando todas as considerações sobre a linguagem da performance apresentadas neste trabalho e aprofundando o conceito de acontecimento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, T. Anotações sobre Kafka. In *Prismas*. Trad. A. Wernet e J. de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, pp. 239-270.

ANDERSON, M. The *Jugendstil* Body: reform clothing and the cultural politics of the *Kunstwart*. In *Kafka's Clothes: Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*. Oxford: Clarendon Press, 2002, pp. 30-65.

BAKHTIN, M. A imagem grotesca do corpo em Rabelais e suas fontes. In *A cultura popular na idade média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987, pp. 265-322.

BARBOSA, M. Do corvo, da gralha e de outras aves raras ou do crasso fracasso. In *K no Brasil: Kafka, Murilo Rubião e Aníbal Machado*. Belo Horizonte, 2014. Tese, UFMG, pp. 273-311.

BEIGUI, A. Performances da Escrita. In *Aletria*. Vol.21, Nº01, Jan-Abr 2011. pp.27-36.

BENJAMIN, W. *Franz Kafka*. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 137-164.

\_\_\_\_\_. Imagens do Pensamento. In *Obras Escolhidas II*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 267-271.

BRÉHIER, E. Do Incorporeal em geral; O incorporeal na lógica e na teoria dos “exprimíveis”. In *A teoria dos incorporais no estoicismo antigo*. Trad. Fernando P. de Figueiredo e José Eduardo P. Filho. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, pp. 19-66.

BÜRGER, P. O problema da autonomia da arte na sociedade burguesa. In *Teoria da Vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993, pp. 73-96.

CAMPOS, H. de. Kafka: um realismo de linguagem? In *O Arco-Íris Branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, pp. 129-138.

CHILVERS, I. *Dicionário Oxford de Arte*. Trad. Marcelo Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 404.

COHEN, R. *Performance como linguagem*. Criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2015, pp. 1-84.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. Os componentes da expressão. In *Kafka – por uma literatura menor*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975, pp. 43-65.

\_\_\_\_\_. Como criar para si um corpo sem órgãos. In *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2015, pp. 11-33.

FABIÃO, E. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Revista Sala Preta*, v.8, n.1. São Paulo, USP, 2008, pp. 235-245.

\_\_\_\_\_. Programa Performativo: O corpo-em-experiência. *Revista do Lume*, nº 4. Campinas, UNICAMP, 2013, pp. 1-11.

FOUCAULT, M. Os Corpos Dóceis. In *Vigiar e Punir*. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 117- 137.

GLUSBERG, J. A Arte da Performance. Tradução: Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, R. Dada Performance: The idea of art and the idea of life; Surrealist Performance: The construction of ruins. In *Performance Art – From Futurism to the Present*. Londres: Thames and Hudson, 1979, pp. 34-62.

JARHAUS, O. Die andere Perspektive: das Schreiben. In *Kafka – Leben, Schreiben, Machtapparate*. Ditzingen: Reclam, 2006, pp. 31-37

KAFKA, F. A Ponte. In *Essencial Franz Kafka*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Penguin Companhia, 2011, pp. 151-152.

\_\_\_\_\_. *Diários*. Trad. Isabel Castro Silva. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.

\_\_\_\_\_. Um Fratricídio. In *Essencial Franz Kafka*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Penguin Companhia, 2011, pp. 137-139.

\_\_\_\_\_. A Preocupação do Pai de Família. In *Um Médico Rural*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cia das Letras, 2007, pp. 43-45.

\_\_\_\_\_. Die Brücke. In *Beim Baum der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem nachlaß*. Frankfurt am Main: Fischer, 2004, pp. 39-40.

\_\_\_\_\_. Ein Brudermord. In *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*. Frankfurt am Main: Fischer, 2002, pp. 229-231

\_\_\_\_\_. Die Sorge des Hausvaters. In *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*. Frankfurt am Main: Fischer, 2002, pp. 222-223.

\_\_\_\_\_. *Tagebücher 1909-1912*. Frankfurt am Main: Fischer, 2003.

KIFFER, A. P. Teatro e Vida – Dobras, passagens, Limites, Saídas. In DIAS, A.M & GLENADEL, P. (orgs.) *Cenas de Arte e Ficção – Teatralidades contemporâneas*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2015, pp. 27-37.

KREMER, D. Schreiben als Lebensentzug. In *Kafka - Die Erotik des Schreibens*. Bodenheim: Philo, 1998, pp. 118-173.

KRISTEVA, J. A palavra, o diálogo e o romance. In *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 61-89.

LACK, E. Von der Ähnlichkeit zur Physiognomik. In *Kafkas bewegte Körper – Die Tagebücher und Briefe als Laboratorien von Bewegung*. München: Fink, 2009, pp. 9-58.

LAGES, S. K. Das (im)possibilidades de traduzir Kafka. In KAFKA, F. *O Desaparecido ou Amerika*. São Paulo: Editora 34, 2003, pp. 271-292. (Posfácio).

\_\_\_\_\_. Poesia lírica expressionista. In GUINSBURG, J. (org.) *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. pp. 157-188.

LEHMANN, H-T. Der buchstäbliche Körper zur Selbstinszenierung der Literatur bei Franz kafka. In *Der Junge Kafka*. Berlin: Suhrkamp, 1984, pp. 213-240.

\_\_\_\_\_. Teatro e Performance. In *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 223-234.

LINS, D. *Antonin Artaud – O artesão do corpo sem órgãos*. São Paulo: Lumme Editor, 2011, pp. 11-25.

LOPES, A. H. *Performance e história* (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994, pp.1-16.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In *Sociologia e Antropologia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pp.399-422.

MILLER, J. H. Parábolas e performativos nos evangelhos e na literatura moderna. In *A Ética da Leitura*. Trad. Eliane Fittipaldi e Kátia Orberg. Rio de Janeiro: Imago, 1995, pp. 177-197.

MÜLLER, L. Kafkas zweite Stimme – der Vorleser und Redner. In *Die zweite Stimme. Vortragskunst von Goethe bis Kafka*. Berlin: Wagenbach, 2007, pp. 87-132.

NANCY, J-L. A escrever ao corpo. In *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000, pp. 18-21.

PAVIS, P. A abordagem antropológica e a análise intercultural. In *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011, pp. 257-285.

PELBART, P. P. O corpo do informe. In *Vida Capital – Ensaios de Biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003, pp. 42-53.

PHELAN, Peggy. A ontologia da performance: representação sem reprodução. Trad. André Lepecki. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa: Cosmos, 1997, nº 24, pp.171-191.

PIGLIA, R. Uma narrativa sobre Kafka. In *O Último Leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 38-73.

\_\_\_\_\_. Teses sobre o conto. In *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 89-94.

PUCHEU, A. A vibração mais que humana (do pré-literário ou da anteliteratura). In *Kakfapoeta*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015, pp. 20-38.

RAVETTI, G. Narrativas performáticas. In ARBEX, M. (org.) *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, pp. 47-68.

\_\_\_\_\_. Retórica performática: a catacrese do narrador no romance contemporâneo. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Diálogos Interamericanos*, nº 38, 2009, pp. 71-87.

ROSENFELD, A. Kafka e os kafkianos. In *Texto/Contexto – Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1967, pp. 221-258.

SALLENAVE, D. *Em torno do “monólogo interior”*: leitura de uma teoria. In BARTHES, R. et al. *Masculino, feminino, neutro*. Trad. Tania Franco Carvalhal et al. Ensaios de semiótica narrativa. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 105-126.

SCHIFFERMÜLLER, I. *Franz Kafkas Gesten. Studien zur Entstellung der menschlichen Sprache*. Tübingen: Francke Verlag, 2011.

STROWICK, E. Infektiöse Performativa. Poetik der Ansteckung. In *Sprechende Körper – Poetik der Ansteckung: Performativa in Literatur und Rhetorik*. München: Fink, 2009, pp. 195-240.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia & modernismo brasileiro*. 19ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2009, pp. 235-245.

ZUMTHOR, P.O. Empenho do Corpo. In *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2000, pp. 30-90.

## ANEXO

Ich schreibe das ganz bestimmt an Verwirrung über meinen Körper und über die Zukunft mit diesem Körper.  
 Wenn sich die Verwirrung so bestimmt gibt so an ihren Gegenstand gebunden ist, so wie Kopfhalter wie von einem Florentin, der den Rücken setzt und vor dafür zerrinnen lässt; dann ist es nicht die richtige Verwirrung. Die richtige Verwirrung hat ihr Ziel gleich und immer überholt (Bsp. diesem Schritt wie es sich, dass nur der erste (also wichtig war)



Tagebücher 1909-1912, 2003, pp 13-14.

Fonte: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-162/1>. Acesso em 17/08/2017.

## **Glossário de termos kafkianos performáticos**

### **A**

**Acontecimento:** Tudo aquilo que irrompe do contato superficial entre os corpos; Linguagem; Produção de sentido paradoxal; Evento carregado de possibilidades, mas que se restringe à superfície; Tentativa de alcançar a Verdade, o Todo, por meio da imersão no mundo; O estar-no-mundo.

**Azul:** Cor das constelações de possibilidades; cor fria que representa, em Kafka, a morte no plano mundano e a ascensão ao plano caótico das luzes e do fogo [Cf. Dourado].

### **C**

**Corpo:** Instância que sofreu acúmulo de imposições sociais no decorrer dos séculos; Palco; Tudo aquilo que é estritamente íntimo; Instrumento que, se usado corretamente, pode promover a libertação da alma de um indivíduo.

**Conto:** Narrativa breve que faz algo acontecer, produzindo sentido por meio de instantes imagéticos iluminadores. Pode se apresentar sem sentido, pois opera com outras formas de narrar, nas quais pode haver drástica subtração de elementos referenciais, como o espaço e o tempo.

### **D**

**Deformar:** Promover a distorção performática de elementos referencias, dificultando a identificação; Estratégia da performance, no sentido de causar a estranheza necessária para que novos sentidos possam surgir; Transgressão da forma.

**Dourado:** Cor que representa o plano caótico de luzes que deu origem ao universo; A cor do fogo primordial.

**Diário:** Instrumento de ressentimento em relação ao mundo; Conjunto de escritas baseadas na efemeridade dos acontecimentos; Livro ou caderno no qual o autor performa a si mesmo por meio de uma deformação da realidade.

**E**

**Espectador:** Aquele que especta; Indivíduo que carrega em si a ambivalência ator/espectador.

**L**

**Literatura:** Conjunto de escritas performáticas.

**Literato:** Homem-ponte; Indivíduo que, por meio da performance da escrita, constrói um personagem de si próprio.

**M**

**Metáfora:** Estratégia de desvio da lógica representativa operada pelo performer com o objetivo de forçar o espectador a agregar sentido à performance.

**Morte:** Última performance possível.

**O**

**Organismo:** Conjunto de órgãos que sujeitam o corpo; Organização; Imposição.

**Órgão:** Cada elemento de um corpo sujeitado e significado.

**Odradek:** O acontecimento; A constatação do caos; Escrita-Ser; Criatura que representa a mobilidade caótica do plano de luzes; Lúcifer.

**P**

**Parábola:** Forma de escrita, na qual, de forma paradoxal, ocorre uma não correspondência entre texto e realidade e um forte apelo à transformação dessa mesma realidade.

**Performance:** Prática que permite a apropriação plena do próprio corpo por parte de um indivíduo; Conjunto de ações do performer; Acontecimento que produz sentido; Movimento corporal que destrói o bom senso e o senso comum; Programas de ressignificação que, a partir da apoteose dos corpos, reconstrói os parâmetros que regem o meio social; Tudo o que concede ao indivíduo autonomia expressiva, seja presencial ou por outros meios, como na escrita literária, por exemplo; Estratégia de guerrilha



contra um código de normas impostas; Releitura do mundo; Percepção aguçada de si mesmo e dos outros;

**Performar:** Realizar determinada atividade (que pode ser absolutamente cotidiana, como trabalhar no escritório), com vistas a alcançar algum resultado transformador com relação ao performer ou a este e ao seu(s) espectador(es). Plasmar realidades, plasmar acontecimentos.

**Performer:** Aquele que performa, que cria acontecimentos; Indivíduo que promove instantes de iluminação no cenário da vida comum; O escritor de si mesmo.

## S

**Schmar:** Personagem que representa o fogo primordial dos estoicos; Lúcifer; Indivíduo que faz despencar sobre si e sobre os outros todos os estratos; O cavaleiro da fé.

## T

**Teatro:** Instância marcada por forte tensão entre os artistas e a plateia; Lugar de liberdade corporal.

## V

**Vestimenta:** Conjunto de peças do vestuário que, somado ao conjunto gestual, produz sentido; Possibilidade de autoencenação por meio do uso de roupas; Figurino.

**Vida:** Palco

**Vorlesen:** Híbrido de leitura e encenação; Encenação da encenação; Performance oral de uma performance escrita.

## W

**Wese:** O conjunto de hábitos; Indivíduo estratificado.