

KAFKA E O LIVRO INFINITO: REPETIÇÃO, AMBIGUIDADE E MISE EN ABYME

Afonso Kassow Tolentino Scliar¹

Maria do Céu Diel de Oliveira²

Resumo: Partindo da leitura de *O processo* de Franz Kafka e refletindo-a aos posfácios do seu editor póstumo, Max Brod, este artigo buscar compreender o romance como uma narrativa *mise en abyme*: na qual se pode compreender o processo de criação, edição e recepção de uma obra literária. Para isso são estudadas sua fortuna crítica (KORFMANN, 2009), particularmente em sua ambivalência (SOUSA, 2006) – e a opereção da sua “lógica interna” (CARONE, 2005), particularmente enquanto ambiguidade, repetição, proliferação de séries e literatura menor (DELEUZE; GUATTARI, 2014). Tanto a escrita, a interlocução com o editor e a edição em si são analisados como possíveis componentes da criação da obra; além disso, a recepção da obra assume um papel importante, mesmo de cocriação, ao chegar a intervir nas edições do romance. Um dos personagens do romance, o pintor Titorelli, é proposto como uma espécie de condensação e fulguração da “lógica interna” da narrativa, através do qual pode-se, ainda outra vez, conectar todas as instâncias da obra literária. Pretende-se, com isso, entender como uma obra artística tem potencial para, em si mesma, apontar para todas as etapas e dimensões da sua existência enquanto tal.

Palavras-chave: Kafka, O processo, mise en abyme, literatura, edição.

“A compreensão correta de uma coisa e a má compreensão dessa mesma coisa não se excluem completamente.” (KAFKA, 2005, p. 217). Compreender *O processo*, romance escrito por Fraanz Kafka e publicado em 1925, é jogar com erro e acerto; é aceitar percorrer um labirinto, adentrar uma sala de espelhos e se sentir “mareado em terra firme” – palavras do autor³.

Mas também é ter, de uma maneira única, luzes jogadas sobre a interação entre o processo criativo, a autonomia da obra e a recepção pública/ editorial. Acompanhar seu lastro de discussão e (buscar) remontar sua gênese nos permite ver os impasses e as frutificações que surgem em cada momento: na escrita, na hesitação quanto publicar ou não, na publicação consumada e na interpretação.

Tudo começa com uma sentença. Senteça verbal, constituída de sujeito, verbo e predicado; como também de sentença jurídica, processual: uma acusação. Nenhuma das

¹ Bacharel e licenciando em Artes Visuais pela EBA/ UFMG. akascliar@gmail.com

² Professora associada do Departamento de Desenho da EBA/ UFMG. mariadiel@gmail.com

³ Cf. CARONE, 2005, p. 265.

duas faz sentido, apesar de perfeitamente inteligíveis – o significado escapa, e deixa a palavra em suspensão, oca.

Na sentença gramatical, o protagonista é assujeitado pelo verbo, perde a ação, algo que se repetirá muito nos próximos dias: dizendo melhor, até o último dos seus dias. Na sentença processual, a acusação, tal qual o verbo, aterriza sobre o protagonista, vinda de alhures – quem a terá proferido? Quem deu o testemunho? O que é isto que conta sobre mim, sem que eu o tenha dito?

A especulação que emerge, como um indício para toda a trama, é a abertura d’ *O Processo*: “Alguém devia ter caluniado a Josef K”. A calúnia, a acusação, a ficção que paira sobre o protagonista e que passa a tomar corpo, incorporar-se na vida do sujeito, ocupar e contaminar a realidade. Até subjugar-lá, tal qual o verbo sobre o sujeito.

A pista que se segue aqui é o entrelaçamento da trama narrativa com a editorial – a forma como o processo ao qual o romance remete é, também, sua forma de publicação; o objeto é a estranha coincidência entre temática, estilo e produção; o questionamento é sobre o funcionamento da obra como um jogo de espelhos ou *mise en abyme*.

O processo de publicação de *O Processo* é consideravelmente famoso: acometido por uma tuberculose reincidente, Franz Kafka envia uma carta ao seu amigo Max Brod. Nela, o escritor pede que “tudo quanto em forma de diários, manuscritos, cartas, minhas e de outros, desenhos, etc”⁴, deixadas com Brod ou com outras pessoas, seja queimado. Aqueles que não aceitarem queimá-lo deveriam, ao menos, entregá-lo a Brod, para que este cumpra tal papel. Esse foi o último pedido de Kafka a seu amigo.

Como todos nós sabemos, o pedido não foi cumprido. O testamento de Kafka foi ignorado e Brod não só manteve, como também editou e publicou os manuscritos, cartas e diários que com ele se encontravam. Há muito debate em torno da legitimidade de tal ato. O próprio Brod, no pós-facio da primeira edição (de 1925), “confessa-se”: primeiro, lembrando ter se negado enfaticamente a cumprir tal papel, com o escritor em pessoa; segundo, apontando seu dever em “resistir a essa sedução, muito insinuante, que o escrúpulo exerce”, enquanto em face (e em posse) de “não só os mais valiosos tesouros, mas também o melhor da sua obra”⁵. Não por menos ele não lhe agradece em ser “arrojado para este difícil caso de consciência”.

⁴ Cf. BROD, s.d., p. 185.

⁵ ibidem, p. 187.

Aqui se sugere um dos primeiro reflexos entre obra e produção: a existência de narrativas exógenas a um grupo eleito, causadora de reverberações sobre o último. Na obra, tal “narrativa selvagem” é a acusação incógnita sobre Josef K.; na produção, os próprios manuscritos são considerados espécies de promotores, elementos inconclusos propícios para levantar acusações sobre seu trabalho como escritor, caso compostos em “um todo com estes pedacinhos, uma espécie de tribunal de apelação”.

Tais manuscritos seriam posteriormente arranjados como o que hoje lemos por *O Processo* (*Der Prozess*), *O Castelo* (*Das Schloss*) e *Amerika* (ou *Der Verschollene*); eles foram excluídos por Kafka do grupo eleito como égide da sua obra, constituído por *O Foguista* (*Der Heizer*), *Consideração* (*Betrachtung*), *A Metamorfose* (*Die Verwandlung*) *Na Colônia Penal* (*In der Strafkolonie*), *Um Médico Rural* (*Ein Landarzt*), *O Artista da Fome* (*Ein Hungerkünstler*) e *O Veredito* (*Das Urteil*).

Ironicamente, tais obras excluídas de fato contaminaram o restante da produção; mas não negativamente: várias de suas características, a incompletude entre elas, foram consideradas sínteses da chamada literatura kafkiana – e, portanto, representante e obras-primas dessa.

Se esses manuscritos tinham tanto potencial, o que neles irritava a rígida criteriosidade do autor? A resposta parece vir da própria carta em que ele os considera como que promotores de acusação da sua obra:

[...] Os romances não acompanharão esta carta. Porquê [*sic*] trazer à baila canseiras já passadas? Pela única razão de ainda não os ter queimado? Tenho esperanças de o fazer, se eu em breve vier. Qual a finalidade de conservar tais trabalhos que “até” artisticamente são outros tantos fracassos? Para ter esperanças de compor um todo com estes pedacinhos, uma espécie de tribunal de apelação a cuja porta eu poderia bater quando tivesse necessidade? Sei que isso não é possível, que daí não vem qualquer auxílio. Portanto, que vou fazer a essas coisas? Permitir que me prejudiquem, uma vez que não me podem auxiliar, como não deixará de acontecer se o que suponho se confirmar? (Kafka apud BROD, s.d., p. 187)

“Canseiras passadas”, remetentes a fracassos tanto artísticos como não, passíveis de prejudicar ao autor e aos trabalhos subsequentes, evocando uma “sombra de certos períodos tristes da sua vida”. Em suma, era esse o porquê da sua eliminação: sua incontrolabilidade. Possivelmente incontrolabilidade essa que está atada à inconclusividade, traços igualmente irritantes a Kafka e louvados pela recepção.

Não à toa, a capacidade desses manuscritos em lançar sombras (ou luzes) ao restante da obra é tomada como critério para publicação por Brod: “Por fim, numa

edição póstuma, é deixada de lado uma série de motivos como, por exemplo, que a publicação podia prejudicar trabalhos subsequentes e evocava a sombra de certos períodos tristes da sua vida.” (BROD, s.d., p. 186).

Assim, os manuscritos excluídos da obra eleita se assemelham à sentença processual de duas maneiras: primeiro, ao serem constituídos por tais narrativas exógenas, alienadas ou incertas – caluniosas, como a “lei oculta” que mede a culpa de K.⁶; segundo, ao apresentarem uma inexorabilidade contra as investidas do autor/protagonista, que mesmo intencionando sua destruição – e sendo dela executor em alguns momentos –, não sucede em mais que prolongar sua execução: ora a morte do autor, ora a morte do protagonista.⁷

É neste lugar que se vê, incorporada à própria trama da narrativa, a postura do autor frente a obra: uma “atitude negativa”, de autocrítica, profunda e singular. Porém, atitude essa que se transmutava, após a “aceitação reconciliada” da publicação da sua obra, em “verdadeira alegria”, satisfação e mesmo olhares sobre si e sobre a sua própria obra “benevolentes, nunca completamente despidos de ironia, embora de uma ironia amável” (BROD, s.d., p. 186).

O que se sugere surgir aqui, então, é ainda um outro impasse ou polêmica – um outro processo, com a licença de Elias Canetti: o da constituição dos manuscritos em obra. Sabe-se que o autor igualmente não almejava voltar a trabalhar nas “canseiras passadas”; que não havia até então concluído sua criação; e que mesmo havia sido executor de parte de sua destruição, como lamenta Brod: “Infelizmente, Franz Kafka foi, em parte, o executor do seu próprio testamento.” (BROD, s.d., p. 187). Como se estebeleceu, então, o processo de sua conclusão?

O editor nos informa do estado precário em que se encontrava o espólio do autor: Achei em sua casa dez grandes cadernos dos quais apenas restavam as capas, pois as folhas haviam sido totalmente destruídas. Além disso, (segundo informações

⁶ “Dito de outro modo, o que d início está formulado de maneira válida, como consequência de uma tese (detenção por presumível calúnia), acaba se tornando algo totalmente incerto. Com efeito, a lei que serve de parâmetro para medir a culpa de K. permanece oculta, não podendo patrocinar qualquer juízo ponderável sobre a conduta do herói.” (CARONE, 2005, p. 264)

⁷ “[...] no desdobramento da ação, consta que as autoridades são “atraídas pela culpa”, o que leva a supor que a detenção não precisa ser resultado de uma calúnia. Acrescente-se que a liberdade de movimentos do protagonista [...] fica garantida. [...] é por meio de representações conhecidas como *inquérito* (...), *cartórios* (...), *escritório de advocacia* (...) que se vêm incorporados no texto elementos convencionais da prática jurídica – embora todos eles sejam postos em questão através de detalhes [...] – o que não impede, no último capítulo, que Josef K. seja executado [...]” (CARONE, 2005, p. 264-265)

fidedignas), [Kafka] queimou diversos blocos de papel. Em sua casa encontrou-se unicamente um caderno (...), um ensaio autobiográfico, que por enquanto ainda não foi dado à estampa, e um monte de papéis em desalinho que, presentemente, ando a pôr em ordem. [...] A parte mais preciosa do legado é constituída pelas obras que, a tempo, foram arrancadas à ira do autor e postas a salvo. São três romances. “Der Heizer” [...] – “Das Schloss” e “Der Prozess”. (BROD, s.d., p. 187)

Dado o estado disperso, inacabado e danificado do material, o editor se lança a algo que poderíamos, até certa medida, chamar de criação: a organização, disposição, titulação e correção dos manuscritos. Dessas ações surgiram *O Processo*. Contra o ímpeto destrutivo e dispersivo do autor – “autosabotagem”, segundo Brod –, o ímpeto criativo e organizador do editor. Para tanto, este rememorava leituras dos manuscritos pelo escrito, que o orientariam na “colocação em ordem dos papéis”. É interessante, todavia, lembrar-se da grande diferença para o escritor entre o ato de publicação – no qual a obra era apresentada ao mundo – e as leituras aos amigos: quando do primeiro caso, Brod nos fala da necessidade da astúcia e persuasão para que lhe tomassem algo para ser publicado⁸. Isso aponta não somente para uma diferença entre as duas instâncias, como também tensiona a aparente neutralidade das posições de “escritor expositor” e “editor registrador”.

Esta nunca foi uma questão pacífica na recepção da obra: o próprio editor reconhece, no prefácio para a segunda edição, que foi necessário na primeira evitar “tudo quanto acentuava o caráter fragmentário e tornava difícil a sua compreensão” (BROD, s.d., p. 189); afinal, sua intenção era “revelar um mundo obstinado, estranho e incompleto” (idem).

“Agora”, ele reconhece, “como de ano para ano esta obra se abre cada vez mais”, com mais e mais correntes interessadas na sua decifração, as partes que acentuavam o caráter *unheimlich* poderiam – ou deveriam – ser mantidas. Entre elas, podemos citar a influência geográfica sobre o idioma (essencial para comentadores como Deleuze e Guattari)⁹; a musicalidade própria do autor; as passagens riscadas,

⁸ “Quase tudo quanto Kafka publicou foi-lhe tirado por mim à custa de astúcia e persuasão.” (BROD, s.d., p. 184)

⁹ “O problema da expressão não é colocado por Kafka de uma maneira abstrata universal, mas em relação com literaturas ditas menores – por exemplo, a literatura judia em Varsóvia ou em Praga. Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. Mas a primeira característica, de toda forma, é que, nela, a língua é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização.” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 35).

mantidas em apêndices, tal como na primeira edição; e os vocábulos repetidos, anteriormente suprimidos.

O problema é que esses erros eram, para alguns, não apenas desatenções ou dificultadores da leitura: muitos diriam que esse era o próprio estilo do autor sendo suprimido. O imbróglio sobre essas edições logo se manifestaria como insurgências à edição de Brod:

Essas objeções às edições de Brod têm peso e influência (a última tradução francesa de *O processo*, por exemplo, segue uma nova ordem de capítulos), sobretudo porque não é possível decretar que, nos planos de Kafka, as unidades que fazem a seqüência da obra estiveram sempre do mesmo modo. De fato, é conhecido que ele escrevia em cadernos, separando os capítulos através de espaços em branco ou de linhas divisórias, procedimento que também preservou em *O processo*. Mas o caso deste livro é especial, porque Kafka, em época que já não é possível determinar, depois de escrever algumas partes (não apenas capítulos) do romance, resolveu isolá-las umas das outras, colocando-as em envelopes individuais, que ele sobrescreveu, em parte, com títulos cujo principal propósito parecia ser ajudar a memória (são os títulos reproduzidos nas edições preparadas por Brod). Vale a pena lembrar, ainda, que, diante de dificuldades surgidas na elaboração de um capítulo, o escritor às vezes parava de redigi-lo, deixando uma lacuna na folha, para tentar o capítulo seguinte, hábito que certamente implicava uma manutenção precária da continuidade da história. Somados esses fatos, é indubitável que a organização atual de *O processo* é insatisfatória, mas a nosso ver não cabe introduzir alterações substantivas na ordem estabelecida por Max Brod, mesmo tendo em vista que o romance já foi objeto de uma edição baseada diretamente nos manuscritos. (CARONE, 2005, p. 258)

A fortuna crítica da obra baseia-se grandemente nessas características que, após tal análise, podemos imaginar incidentais. Certamente não é questão aqui pôr à revisão todas as interpretações e exegeses feitas sobre o trabalho que se apoiem em tais pontos. Pelo contrário: o que é mais cabível é apontar, justamente, a coincidência entre essas instâncias – criação, edição e recepção. Coincidência esta que, como visto, expressa-se também como ambiguidade:

Kafka vive, portanto, continuamente no interior da tensão que se estabelece entre estes dois conceitos de vida. Ao mesmo tempo em que reconhece em si e nos outros o inacabado, vive para ultrapassá-lo e completá-lo, e o faz através da

Particularmente sobre a correção e seu risco: “Wagenbach, nas belas páginas em que analisa o alemão de Praga influenciado pelo tcheco, cita como características: o uso incorreto de preposições; o abuso do pronominal; [...] Wagenbach insiste sobre isto: todos esses traços d epobreza de uma língua se reencontram em Kafka, mas omados num uso criador... a serviço de uma nova sobriedade, de uma nova expressividade, de uma nova flexibilidade, de uma nova intensidade. “Nenhuma palavra, ou quase, escrita por mim concorda com a outra, eu ouço as consoantes rangerem umas contra as outras com um ruído de ferro velho, e as vogais cantarem como negros de Exposição” (Kafka apud DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 47)

tentativa contínua de atingir a perfeição absoluta da linguagem que, como se viu no título, só é encontrável, paradoxalmente, na mudez. Ainda que tente fazer a vida espiritual comunicar-se na linguagem e não só através da linguagem, Kafka não consegue fazer a palavra e a coisa, ou o nome e o ser coincidirem, porque esse fenômeno foi atribulo dos deuses *in illo tempore*. [...] A ambivalência que marca a visão de mundo de Franz Kafka também aparece refletida na tessitura de sua ficção. [...] Em *O processo* (*Der Prozess*), Joseph K. sofre um processo burocraticamente detalhado, no entanto, ninguém conhece a lei á luz da qual o processo foi instaurado, requisito básico para um julgamento. (SOUSA, 2006, p. 80)

Essa ambiguidade do autor será transferida para o leitor, que, “mareado em terra firme”, não sabe mais que postura ter diante da narrativa. Nesses momentos, uma postura rígida pode incorrer em erros, como pretender que escolhas estilísticas ou temáticas não são escolhas, mas antes acidentes; de toda forma, o que menos aparenta trazer confiança é uma postura lógica, racional ante a narrativa:

Diante de tudo isso, a postura racional do leitor, em princípio estimulada pelo teor quase naturalista do texto, é incessantemente agredida por desolcamentos, sem que a coesão interna do romance dê margem a dúvidas sobre a integridade enquanto expressão do pensamento organizado. (CARONE, 2005, p. 265)

Tal “coesão interna”, afinal, propiciará a proliferação de possibilidades interpretativas da obra – algo já conhecido no terreno kafkiano. Novamente temos a instauração de uma ambiguidade quanto a obra – esta se tratando de uma espécie de labirinto, onde a própria temática e lógica tendem a desnortear o leitor, agora se assemelha a uma espécie de labirinto aberto, com um horizonte infinito de semiose:

“A escrita é imutável, enquanto as opiniões sobre seu significado são variáveis e, mesmo sendo diversas e contraditórias, são plausíveis e apresentam uma lógica interna”. Esta citação do episódio “Perante da lei”, o núcleo de *O Processo*, romance inacabado de Kafka, pode ser lida como comentário referente ao texto da lei (fixo) e as sentenças (variáveis), bem como referente ao próprio texto de Kafka (fixo) e suas intermináveis e freqüentemente contraditórias interpretações ao longo das últimas décadas. Albert Camus resume isso: “É o destino e talvez também a grandeza de sua obra que apresenta todas as possibilidades interpretativas, mas não confirma nenhuma”. Esta qualidade ambígua do texto literário, por excelência presente nas obras de Kafka, pode ser vista como vantagem, no sentido de exigir ou permitir atualizações permanentes via leitor, época histórica e procedimentos metódicos escolhidos. Assim, Thoman Mann ou Alfred Döblin compreendiam seus textos como sonhos ou pesadelos de desenvolvimento lógico interno; Hermann Hesse viu neles a profecia das mudanças sociais posteriores; Robert Musil elogiava sua delicadeza e fragilidade moral enquanto; André Gide destacava a combinação de imagens realistas e viradas para o misterioso. No entanto, esta vantagem do significado aberto pode tornar-se uma desvantagem quando se entende a análise literária como

procedimento científico, de resultados sólidos e confiáveis. (KORFMANN, 2009, p. 16)

Através da narrativa d'*O processo*, um personagem parece concentrar e despontar tais características do romance, da criação e da edição: o pintor Titorelli. Sua primeira aparição é no capítulo sétimo ("O advogado. O industrial. O pintor"), quando o industrial dá conhecimento a Josef K. da sua existência – assim como da sua particular produção: a obra pessoal é caracterizada por "quadros bonitos, pradarias e coisas do gênero" (KAFKA, 2005, p. 135), enquanto, surpreendentemente, para sobreviver, retrata os juízes, imiscuindo-se no tribunal.

Na narrativa, o pintor será um dos personagens que aparenta mais saber sobre o processo e o funcionamento do tribunal. Em função disso o protagonista lhe faz uma visita. Repetindo os cenários usuais do universo do *Processo*, o quarto-atelier do pintor é uma espécie de sótão, sem paredes próprias e facilmente invadido pelas meninas que vivem no edifício. Além disso, como quase todos os ambientes da trama, é conectado ao tribunal e aos seus cartórios: "Eles estão em quase todos os sótãos, por que deveriam faltar logo aqui? O meu ateliê também faz parte dos cartórios, mas o tribunal colocou-o à minha disposição." (KAFKA, 2005, p. 164)

O que de especial, de fulgurante, que parece condensar a "lógica interna" da trama e fazê-la resplandecer é a produção do pintor: fortemente marcada pela dualidade externo/ interno, traduzível em público/ privado, assim como pela confusão entre repetição e diferença.

Observamos isso na passagem que descreve o momento em que o pintor apresenta a K. seus quadros à venda:

Mas ao invés de abrir aquela porta, o pintor rastejou sob a cama e perguntou de lá de baixo:

– Um momento: o senhor ainda não quer ver um quadro que eu pudesse lhe vender?

K. não queria ser descortês, o pintor tinha se interessado de fato por ele e prometido que continuaria a ajudá-lo; além disso, por causa da distração de K., ainda não haviam falado nada sobre os honorários da ajuda; portanto, K. não podia, agora, rechaçá-lo e permitiu que o quadro lhe fosse mostrado, embora tremesse de impaciência para sair do ateliê. O pintor puxou de debaixo da cama um monte de quadros sem moldura, que estavam tão cobertos de poeira que esta, no momento em que o pintor a soprou do quadro de cima, rodopiou bastante tempo diante dos olhos de K., tirando-lhe o fôlego.

– Uma pradaria – disse o pintor e estendeu o quadro para K.

Representava duas árvores mirradas que se distanciavam muito uma da outra na grama escura. No fundo havia um pôr-do-sol de múltiplas cores.

– Bonito – disse K. – Eu o compro.

Sem pensar, tinha se expressado tão laconicamente, que ficou contente quando o pintor, ao invés de levá-lo a mal, ergueu do chão um segundo quadro.

– Este quadro é um complemento do outro – disse o pintor.

A intenção poderia ter sido esta, mas não se notava a mínima diferença em relação ao primeiro quadro: estavam aqui as árvores e a relva e lá o pôr-do-sol. Mas K. não deu muita importância a esse fato. (KAFKA, 2005, p. 162)

E o mesmo se repete com o terceiro quadro, e parece que poderia se repetir até o enésimo do mesmo, marcando a série de repetições. Entre complemento e repetição idêntica, fica a incerteza. “São todos pradarias, já pintei muitas delas. Algumas pessoas rejeitam quadros como esses, porque são muitos sombrios, mas outras – e o senhor é uma delas – gostam justamente do aspecto sombrio.” (ibid, p. 163)

A dualidade – e contaminação – de dentro e fora caracterizam tanto *O Processo* como também outras obras da narrativa kafkiana; assim, tanto como há a disparidade da produção “comercial” com sua produção pessoal, sua obra – que se esperaria exposta, pública – está, como os manuscritos de Kafka, “entocada” sob a cama: “No Processo, trata-se de novo de uma máquina determinada como máquina única de justiça; mas sua unidade é tão nebulosa, máquina de influenciar, máquina de contaminação, que não há mais diferença entre dentro e fora.” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 18).

Igualmente, a repetição e a proliferação de séries está no centro do romance: “Os personagens do Processo aparecem em uma grande série que não cessa de proliferar: todo mundo, com efeito, é funcionário ou auxiliar da justiça” (ibid, p. 99) – assim como surgem subséries, no caso, a série de quadros todos idênticos de Titorelli (DELEUZE; GUATTARI, 2014). O personagem, um dentro de uma série, pode ser tomado como uma concentração das características essenciais do romance e, por sua vez, engendra uma nova série – que, ainda outra vez, reflete a estrutura do romance.

O processo, afinal, não se resume à sua narrativa, à sua criação ou à sua recepção. Seu próprio título, seja autorial ou editorial, revela explicitamente o que é – e não por menos vemos nele um clássico da *Weltliteratur*¹⁰. Como *mise en abyme*, esta é uma obra que encompassa e absorve tudo o que põe ao redor dela – mas que, igualmente, reflete tudo pelo que ela passou.

Jorge Luís Borges se perguntava como um livro pode ser infinito; na conjecturação, ele imaginou um livro circular, “cuja última página fosse idêntica à

¹⁰ CARONE, 2005, p. 262.

primeira”¹¹. Apesar da imagem fantástica, ele provavelmente sabia que sua concreção estava mais afim de *O processo* que do *Jardim de veredas que se bifurcam*: Kafka, afinal, foi o Pierre Menard de um livro a porvir:

Resolveu adiantar-se à vaidade que aguarda todas as fadigas do homem; empreendeu uma tarefa complexíssima e de antemão vazia. Dedicou seus escrúpulos e vigílias a repetir num idioma alheio um livro preexistente. Multiplicou os apontamentos; corrigiu tenazmente e rasgou milhares de páginas manuscritas. Não permitiu a ninguém examiná-las e cuidou que não lhe sobrevivessem. Em vão, procurei reconstruí-las. (BORGES, 1995, p. 61)

Bibliografia:

BORGES, J. L. *Ficções*. São Paulo: Globo, 1995.

BROD, Max. Postscript to the First Edition (1925). In: KAFKA, F. *The Process*. Nova Iorque: Schocken, 1969. Disponível em: <<http://users.clas.ufl.edu/burt/posthumography/brodpostscripts.pdf>>.

_____. Posfácio da primeira edição. In: KAFKA, F. *O Processo*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d. Disponível em: <http://www.nesua.uac.pt/uploads/uac_documento_plugin/ficheiro/27ca9b82a164bc2cd68f5a71be15f96fbad08e90.pdf>.

CARONE, Modesto. Posfácio: Um dos maiores romances do século. In: KAFKA, F. *O Processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

KAFKA, F. *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KORFMANN, Michael. A Respeito do *Processo* de Kafka. In: Revista Contingentia, vol. 4, n. 1, maio 2009, p. 13-28. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/20779/000701568.pdf;sequence=1>>

SOUSA, Celeste Ribeiro de. “A mudez é um dos atributos da perfeição” – Kafka. In: *Pandaemonium germanicum*, n. 10, 2006, p. 75-87. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/pg/article/viewFile/74325/77968>>

¹¹ BORGES, 1995, p. 100.