

**KAFKA E O TEATRO: CRISE, CORPO, ENCENAÇÃO**Izabela Drozdowska Broering¹

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

RESUMO

Conhecido sobretudo por suas narrativas e sua obra autobiográfica, Franz Kafka escreveu também uma curta peça de teatro. *O guarda da cripta* (alemão: *Der Gruftwächter*), drama escrito em 1917 e publicado postumamente, reúne topoi tipicamente kafkianos com motivos shakespearianos e surge da paixão do autor pelo teatro, especialmente iídiche. Pequenos fragmentos dramáticos de Kafka podem ser encontrados também no seu diário, em seus contos e em seus romances inacabados, sobretudo em *O desaparecido* (*Der Verschollene*), escrito entre 1911 e 1914. A presente contribuição apresentará a influência do teatro na escrita kafkiana com ênfase em sua peça e mostrará como gesto e corpo atuante surgem como possíveis respostas à uma crise da escrita.

Palavras-chave: Guarda da cripta. Teatro e gesto. Franz Kafka.

ABSTRACT

Known primarily for his prose and autobiographical work, Franz Kafka also wrote a short play. *The Warden of the Tomb* (German: *Der Gruftwächter*), a drama written in 1917 and published posthumously, brings together typically Kafkaesque topoi with Shakespearean motifs and emerges from the author's passion for the theater, especially Yiddish theater. Small dramatic fragments by Kafka can also be found in his diary, his short stories, and his unfinished novels, above all in *The Man Who Disappeared* (German: *Der Verschollene*), written between 1911 and 1914. The present contribution will present the influence of theater on Kafka's writing, with an emphasis on the author's dramatic piece, and will show how gesture and the acting body emerge as possible responses to a crisis of writing.

Keywords: The Crypt Guard. Theatre and gesture. Franz Kafka.

INTRODUÇÃO

Mais de cem anos após a morte de Franz Kafka (1883–1924), a sua obra não para de fascinar, irritar e, em vez de oferecer respostas, confronta os seus leitores com novos questionamentos. Não é à toa que as ondas de popularidade do autor de *O processo* atingem os seus pontos altos em tempos de crise, tempos de *krisis*, quando o velho e conhecido mundo começa a desmoronar causando angústia, sentimentos de perda e desenraizamento. Cada uma das gerações marcadas por crises ideológicas, políticas, sociais e ambientais pode estabelecer uma conexão especial com a obra do autor, que não somente questiona a cada passo a própria produção literária, mas também a língua como a sua ferramenta (MUSIAŁ, 2013, p. 226). Entre falar e falhar, numa estética de fracasso (LARANJINHA, 2007) Kafka concentra-se no gesto, nos movimentos do corpo, põe as personagens

¹ Professora adjunta na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), onde atua no Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e no Programa de Pós-Graduação em Literatura. Doutora na área de Letras Modernas Estrangeiras - Literatura pela Universidade de Adam Mickiewicz na Polônia e graduada em Letras /Alemão (Germanística) com mestrado direto pela mesma universidade. E-mail: izabela.broering@ufsc.br



em cena, observando ao mesmo tempo o teatro do mundo, ou mundial, como poderíamos traduzir a observação de Walter Benjamin no ensaio de 1934 (BENJAMIN, 1991) sobre a obra kafkiana. Mesmo assim, essas palavras de Benjamin, um grande admirador de Kafka, surgem da leitura da obra kafkiana publicada antes de 1934, ou seja, os seus inacabados romances e contos; o curto e fragmentado drama de Kafka *O guarda da cripta* foi publicado apenas em 1936.

Já nos seus diários, com início em 1909, Kafka desenvolve miniaturas dramáticas, as quais por vezes divide em partes e retoma após vários dias ou semanas. Um exemplo seria a miniatura sobre a bailarina Eduardova, uma integrante do balé de Petersburgo que visitou Praga em 1909. Katharina Meinel (1995) reconhece nas anotações de Kafka princípios de um conflito dramático. Kafka descreve Eduardova em quatro aproximações, tenta influenciar a bailarina, passar de mera observação para tentativas de colocar a personagem em palco e movimentá-la. De uma pessoa distante e admirada, ela se torna uma figura, um fantoche que pode ser manipulado a ponto de tornar os seus gestos e a sua aparição caricata. Isso acontece sobretudo, quando a bailarina encontra-se fora do palco:

A bailarina Eduardova não é tão bonita ao ar livre como é no palco. A tez pálida, os ossos da face que estiram a pele a ponto de não permitir nenhum movimento mais intenso; o nariz grande, que se ergue como se de uma cavidade e não admite brincadeiras [...]; a figura larga de cintura alta, saias demasiado pregueadas – a quem haverá de agradecer? (KAFKA, 2021, p.8)

Em outras passagens do diário, Kafka menciona pessoas famosas da época como atrizes, atores, cantoras e figuras públicas e as descreve partindo da aparição, do corpo, do gesto, como se prestasse mais atenção ao corpo em movimento, ao colocar-se do corpo no espaço do que na expressão verbal.

Ainda antes do começo da Primeira Guerra Mundial percebe-se uma crise no cenário literário e cultural europeu: a crise da expressão, da língua como ferramenta e matéria do fazer artístico. A crise da língua e da literatura nas primeiras décadas do século XX tem várias camadas e aflora com as reflexões do escritor austríaco Hugo von Hofmannsthal sobre as limitações da língua e a necessidade de uma nova poética (*Ein Brief*, 1902); com a crise do sujeito, como em Thomas Mann e o seu primeiro romance *Buddenbrooks: Verfall einer Familie* de 1901 (no Brasil: *Os Buddenbrook: Decadência duma Família*, 1975), passa pela busca por novas formas de expressão marcada por rompimentos de convenções da construção da narrativa até o questionamento do sentido das palavras, como no caso dos escritores Hugo Ball ou Kurt Schwitters. O próprio Kafka em inúmeras cartas e em trechos do seu diário expressa a busca incessante e exaustiva por palavras e expressões que estariam à altura da sua famosa autodefinição: “Não tenho nenhum interesse literário, eu sou literatura; não sou nada além disso e não poderia ser outra coisa.” (KAFKA, 1967, p. 20-21, trad. nossa). Na mesma citação mostra-se, porém, a literatura como forma de expressão e condição necessária de existir. O que entra em cena, onde as palavras mostram-se como não suficientes? Como no teatro, o corpo em movimento pode auxiliar a escrita?

Na presente contribuição buscaremos os vestígios da escrita dramática e da influência do teatro na obra de Franz Kafka como possível resposta à crise da palavra escrita. Dedicaremos uma atenção especial à influência do teatro iídiche e a única peça teatral do autor.

1 TEATRO ÍDICHE, TEATRO DO MUNDO



Simplicidade, humor à beira do absurdo, foco nos atores. São essas as características que Franz Kafka aprecia tanto no teatro iídiche, com o qual tem contato documentado a partir de 1911 e sobre o qual reflete no seu diário. O teatro iídiche na época é considerado menos culto e os seus críticos o descartam como *Schmiere* ou *Schmierentheater* (em alemão: peça de mau gosto, superficial), denominação essa que tem origem em própria língua iídiche e significa canto (*simrah*). O iídiche ganha o status de uma língua literária apenas no século XIX, sendo até então limitado à comunicação de judeus da Europa oriental (*Ostjuden*), sobretudo das classes baixas da sociedade. Kafka, pertencente à classe média de Praga, socializado e educado em língua alemã, não domina o iídiche, mas sente fascínio pela língua, à qual atribui propriedades de transmitir a essência do judaísmo e, ao mesmo tempo, do gesto teatral. Segundo o escritor, a língua não precisa ser compreendida, mas sim apreciada com os sentidos, por ser uma "língua pura" composta de palavras de origem estrangeira, por não possuir claras regras gramaticais e por espelhar uma urgência e movimento. Em sua fala intitulada "Einleitungsvortrag über Jargon" (Fala introdutória sobre o jargão) Kafka aponta: "Mas, uma vez que o jargão o tenha tomado – e jargão é tudo: a palavra, a melodia hassídica e a própria essência desse ator judeu oriental –, você não mais conhecerá a sua antiga tranquilidade." (Kafka 1912, tradução nossa). O iídiche, segundo Kafka, tem então não apenas o poder de espelhar e expressar o espírito judaico, mas também de transformar a quem for se aproximar da língua e senti-la. O que chama a atenção é que o autor conhecido sobretudo por suas obras em prosa busca caminhos no auge da crise da escrita e da palavra numa língua que poderia ser essência do estrangeiro, do itinerante, uma língua que mais do que entendida, precisa ser "sentida", percebida com os sentidos.

Em 5 de outubro de 1911, Kafka relata no seu diário a visita ao Café Savoy, onde assistiu à uma peça de teatro itinerante de Jizchak Löwy, que mais tarde se tornaria seu amigo. Mesmo ciente de falhas na encenação e até alguns deslizes no próprio texto dramático, o escritor parece sentir-se atraído pela simplicidade e a forma ingênua de encenação. Ao mesmo tempo, Kafka destaca a importância do cenário minimalista que coloca o ator no centro e potencializa seu gesto e sua mímica. O iídiche como a língua de expressão teatral, composto de frases curtas, seria, na ótica kafkiana, uma língua diretamente ligada ao corpo de atores que produzem signos, gestos sem referência ao designado. Assim, surge não somente um mundo à parte ou um teatro do mundo, mas também uma metalinguagem que aponta para falhas da língua como forma de expressão e, ao mesmo tempo, tenta superá-las.

O fascínio pelo teatro molda o caminhar literário de Kafka e aparece em vários momentos de sua obra em prosa. Sobretudo no primeiro e inacabado romance *Der Verschollene* (*O desaparecido*), escrito entre 1912 e 1914 e publicado apenas em 1927 sob o título *Amerika* – atribuído à obra pelo amigo-editor Max Brod (Kampff Lages, 2021, p. 7, 276), o teatro acaba sendo a destinação do personagem principal Karl Rossmann a partir do seguinte aviso:

O grande teatro de Oklahoma vos chama! E chama só hoje, só uma vez! Quem perder a oportunidade agora, a perderá para sempre! Quem pensa no futuro nos pertence! Todos são bem-vindos! Quem quiser ser artista, apresente-se! Somos um teatro que pode aproveitar a todos, cada qual em seu lugar! Quem decidir juntar-se a nós receba aqui e agora as nossas felicitações! [...] Maldito seja aquele que não acredita em nós! (KAFKA, 2021¹, p. 247)



A ampla convocação e a sugestão de que todos os candidatos serão aceitos junto a uma observação posterior de Karl sobre a falta do salário para os atores remete à imagem do mundo como teatro e o ser humano como ator, ou seja, aquele que recebe um papel a ser interpretado. Teatro e encenação parecem ser parte do enredo de *O desaparecido*, mas também estão presentes em algumas, já mencionadas cenas de *O processo*, a ponto de se assemelhar a um metateatro das peças shakespearianas. A metáfora do teatro reúne também o processo da criação e da recepção literária, fazendo com que a escrita kafkiana seja auto-reflexiva. Segundo Kurz (1980), a relação entre o ator, o palco e os espectadores assemelha-se à relação entre o escritor, a obra e o leitor. As análises do último capítulo² do romance no campo de estudos literários variam entre a visão dos Estados Unidos como um lugar de acolhida da diversidade (SEFERENS, 1992), uma resposta ao discurso nacional judaico (THEISON, 2008) e uma marcação de uma reviravolta narratológica na obra kafkiana (ENGEL, 2010). Benjamin, por sua vez, como já mencionado, recorre à imagem do teatro do mundo: “O mundo de Kafka é um teatro do mundo. Para ele, o ser humano está em um palco como tendo saído de casa. E o exemplo que comprova isso é: todos e cada um são aceitos no teatro natural de Oklahoma” (BENJAMIN, 1987, p. 145). Seriam os gestos supérfluos e exagerados dos personagens kafkianos um indício de serem criados para atuarem num teatro? Sobretudo num teatro gestual, como é o caso do teatro iídiche.

O colocar de personagens no palco, a encenação da fala e uma metalinguagem teatral estão presentes também em produções posteriores do autor. Neste momento mencionaremos como exemplo o romance mais conhecido de Kafka, *O processo*, iniciado em 1914 e publicado postumamente em 1925, com a sua cena no tribunal. No mencionado fragmento, num domingo, o acusado K. deve comparecer ao tribunal para depor, sem conhecer a causa da acusação nem o endereço exato. Chegando a uma ampla sala repleta de espectadores e juízes, K. sobe numa mesa como se subisse num palco e profere um discurso, sendo por vezes aclamado, por vezes vaiado pelo público. É o público que define a atuação de K. e aponta para a sua posição: a vida de K. parece um papel numa peça e a única coisa que depende do protagonista é a sua atuação. Por outro lado, porém, assumindo e aceitando essa condição, a postura de K. pode ser compreendida como um lugar confortável, que não exige escolhas nem responsabilidade. Ao mesmo tempo, se lermos *O processo* com lentes do próprio Kafka (Max Brod relatava que seu amigo Franz não parava de rir ao ler trechos do romance em voz alta, SOMMERFELD, 2020, p. 7; BROD, 1968) poderíamos enxergar traços do absurdo, sobretudo nas passagens ditas mais teatrais, até na cena final, na qual os supostos carrascos de K. brigam para decidir quem deve segurar a faca e fazem o protagonista pensar se não deveria ele mesmo assumir a arma.

Em vários contos kafkianos, o gesto unido a um tom de ironia ou um humor absurdo aponta para a inspiração pelo teatro, sobretudo iídiche, e enriquece as narrativas. O ano de 1917, período em que Kafka é diagnosticado com tuberculose (STACH, 2024, p. 189) e rompe definitivamente o seu noivado com Felice Bauer (STACH, 2024, p. 220), parece ser bastante produtivo para o escritor de Praga. Além do conto “Der Landarzt” (“O médico rural”), marcado não somente pela teatralidade iídiche, mas também por contos hassídicos, escreve “Beim Bau der Chinesischen Mauer” (“A muralha da China”), aforismos – chamados depois de aforismos de Zürau –, bem como pequenos textos publicados pelo editor Martin Buber no periódico *Der Jude*. por fim, escreve a sua única peça teatral. Kafka dramático entra em cena.

² Max Brod não somente editou o manuscrito kafkiano, mas também determinou a ordem dos capítulos dos romances, colocando no caso de *O desaparecido* a parte dedicada ao Grande Teatro da Oklahoma no final.



2 TEATRO COMO GESTO E COMO ESCRITA

A única conhecida peça teatral de Franz Kafka, *O guarda da cripta*, de 1917, constitui uma grande exceção na obra kafkiana não somente pela forma até então evitada pelo escritor, como também por clara alusão ao tempo e a personagens históricos. Embora supostamente pouco interessado em política e eventos contemporâneos, Kafka testemunha o declínio do Império Austro-húngaro, do qual foi cidadão na maior parte da sua vida. Como exemplo pode ser citada a escassez de temática da Primeira Guerra Mundial e das atualidades da política em seu diário. Já emblemático é o seguinte trecho escrito no início da guerra: “A Alemanha declarou guerra à Rússia. — À tarde, natação.” (KAFKA, 2021, p. 332).

Já durante a Grande Guerra, em 1916, morre o imperador Francisco José I, tendo como sucessor o seu sobrinho-neto Carlos I, que fica no trono apenas até a dissolução do império em 1918. Não encontrando uma solução efetiva para a crise do império e buscando diminuir a importância dos militares, Carlos é considerado um monarca fraco pelos contemporâneos. (RUMPLER, 1971, p. 112). Com a morte do velho imperador fica evidente a defasagem da aristocracia diante da situação difícil da população:

O fato de o Estado, o mundo ou o tempo “saírem dos trilhos” vez ou outra é um daqueles eufemismos que carregam um sentido obscuro, subitamente revelando a maneira terrível, após décadas de banalização e desgaste. [...] A primeira vez que os habitantes da Monarquia de Habsburgo tiveram a impressão de que realmente tudo tinha saído dos trilhos e de que a vida seguiria, no melhor dos casos, de uma maneira muito diferente, inimaginável, foi no inverno de 1916-17. [...] Mas o choque e as desarticulações psíquicas disparados por esse fracasso foram muito além da privação corporal imediata. As pessoas estavam à mercê de uma sociedade implacável, na qual o empenho, a parcimônia e a lealdade não eram mais recompensados. [...] isso significava a dissolução ou até a inversão do sistema burguês de valores – uma catástrofe moral, que gerava ansiedade e desespero. [...] o monarca e o seu círculo mais próximo estavam apartados dessa cacofonia de ódio e desespero geral. (STACH, 2024, p. 148-150)

Além da típica crise da escrita e da língua nos anos da produção literária kafkiana, está em curso, mais claramente do que até então, a dissolução de uma sociedade diversa e falante de vários idiomas, que por décadas permaneceu supostamente unida por valores burgueses e foi regida pela mão forte do imperador.

Kafka remete em sua peça teatral à um principado diegético com várias semelhanças com a época da escrita. No breve drama de Kafka, temos a presença de um governante, o príncipe Leo, que não goza do reconhecimento nem do respeito de seus súditos e tem como seu maior antagonista o camareiro. O guarda mencionado no título confessa ao regente suas lutas noturnas com as almas, especialmente com o espírito do duque Frederico, o antecessor de Leo e da condessa Isabella.³ Os espíritos tentam sair da cripta e do cemitério para falar com o príncipe. Enquanto o

³ O nome pode ser mais uma alusão ao tempo do imperador Francisco José que foi casado com a lendária Isabel de Baviera conhecida pelo apelido Sisi.



fantasma do duque tenta escapar à força, o espírito da condessa Isabella aposta em sugestões e na sedução.

Deixando de lado as questões das relações pouco transparentes na corte, do poder e das influências, é possível perceber uma semelhança com as cenas do primeiro ato de *Hamlet*, de Shakespeare. Na tragédia escrita entre 1599 e 1601, que tem como pano de fundo histórico a guerra entre a Dinamarca e a Noruega, os cortesãos e guardas Marcelo e Horácio conversam sobre o fantasma do rei defunto ou um fantasma que é tão semelhante ao rei "como tu te assemelhas a ti mesmo" (SHAKESPEARE, 2014, p. 14). Na peça shakespeariana, a aparição do rei morto é lida como um mau presságio. Nas cenas IV e V do primeiro ato, o fantasma aparece de novo e conversa com o príncipe Hamlet. Diferentemente de Aristóteles, Shakespeare aposta nas personagens no lugar da ação – uma tendência semelhante pode ser observada em teatro iídiche e em Kafka: também nesse caso os principais personagens desenham e explicam a ação, parcialmente em monólogos.

No caso de *O guarda da cripta*, percebemos uma outra característica que remete ao teatro iídiche: a simplicidade do ambiente onde se desenrola toda a peça. O quarto do príncipe Leo é um simples aposento com uma janela alta, uma cama e uma mesa de trabalho. Especialmente diante de outras narrativas de Kafka, como o conto "Um médico rural" ou os inacabados romances *O processo* e *O castelo*, essa configuração remete à simbologia de controle e poder (mesa de trabalho/escrivania) e da passividade ou submissão (cama).⁴ A simbólica porta ou portão, uma divisa entre o mundo dos mortos e dos vivos, lembra outros textos de Kafka, como o conto "Diante da lei" e *O processo*, romance do qual o conto, na sua versão mais ampla, faz parte. Na peça dramática, porém, a porta se diferencia dos outros pontos de passagem na prosa kafkiana: enquanto na curta narrativa "Diante da lei" o guarda barra a entrada do homem do campo, o único ao qual a porta parece ser destinada, enquanto o guarda da peça dramática tenta impedir a saída dos fantasmas. Além disso, a porta em ambos os textos narrativos define um lugar sem marcas características de tempo e espaço, onde o movimento dos personagens está suspenso. No drama kafkiano, porém, o ponto de passagem, a porta da cripta e o portão do parque onde estão enterrados os antepassados do príncipe Leo, mostra-se como um lugar de batalha, de corpo em movimento, de luta do corpo contra o fantasmagórico. Um movimento, *nota bene*, que está sendo apenas descrito pelo guarda em seu monólogo, ficando a própria cena sem grandes deslocamentos. Ao mesmo tempo, a descrição de uma luta no meio da peça nos remete às peças shakespearianas, sobretudo novamente à *Hamlet*. O teatro se desmascara, parece olhar para si de fora.

Além do nome e formato da peça, *O guarda da cripta* obedece ao principal requisito do drama: a ação gira em torno de um conflito. As partes do confronto são o príncipe Leo, que assumira o poder havia pouco tempo, e o seu camareiro, que conduz à quebra da expectativa em relação ao título. Esse primeiro deslocamento volta a atenção para uma personagem supostamente secundária, o guarda. Por ser, porém, este o título escolhido para a peça por Max Brod e não pelo próprio Kafka – que, segundo outro amigo do escritor, Oskar Baum, deveria receber o título "A gruta" ou "A cripta" (FLUCHERER, 2016, p. 248) –, não iremos perseguir essa quebra. O segundo e mais importante ponto de deslocamento consiste na postura e na posição do príncipe Leo, que não somente tenta convencer seu camareiro da necessidade de contratação de um guarda adicional, mostrando-se assim um governante "fraco" e dependente da sua corte, mas que ainda tenta

⁴ Essa iconografia kafkiana raramente está sendo invertida ou superada, como isso acontece no capítulo V do romance *O castelo*. Lá, o prefeito doente atende o agrimensor K. de cama e mesmo estando na posição horizontal tem todo o controle sobre a situação, não abandona a sua função e não perde a subjacente influência e poder.



subverter as regras hierárquicas nas relações com o camareiro e também com o guarda da cripta. O príncipe tem ciência das inversões, mas ao mesmo tempo a tentativa de abdicar às regras e hierarquias o impede de atingir o seu objetivo. Na conversa inicial com o camareiro ele faz a seguinte observação: “A única coisa que vos perturba na questão talvez seja apenas a estranheza de eu não ter dado ordem sem mais nem menos, e sim vos tê-la anunciado antes.” (KAFKA, 2018, p. 255) A tentativa do príncipe de tornar a sua regência mais humana e diferenciar-se do seu antecessor constitui, paradoxalmente um problema para as pessoas subordinadas a ele, pois, como responde o camareiro: “O anúncio, de qualquer modo, me dá uma responsabilidade maior, à qual preciso me esforçar em corresponder.” (KAFKA, 2018, p. 255).

Logo no início da peça, ainda durante o diálogo com o camareiro, fica evidente a vontade do príncipe de estabelecer uma nova guarita na entrada da cripta da família e a sua motivação: “Essa cripta é, na minha família, a fronteira entre o humano e o resto, eu quero estabelecer uma guarda nessa fronteira.” (KAFKA, 2018, p. 256). Após a saída do camareiro e em conversa com o guarda do momento, fica claro que o guarda serve já no seu posto por trinta anos, dos quais apenas o último seria durante a regência do príncipe Leo. Com o seu serviço, o guarda chega também ao limite do suportável: “Todas as noites se chega perto de estourar a veia no pescoço.” (KAFKA, 2018, p. 260). Toda a luta do guarda contra o duque Frederico e a nobreza da cripta é marcada por assimetrias e desigualdade, como relata o próprio guarda:

Saio porta afora, ando em torno da casa e logo me choco com o duque e já balançamos em meio à luta. Ele, tão alto, eu, tão baixo, ele, tão largo, eu, tão magro, eu luto apenas com seus pés, mas às vezes ele me ergue e então luto também com a parte de cima do corpo. (KAFKA, 2018, p. 263)

Mesmo assim, o guarda relata as suas constantes vitórias e aponta como sua arma o próprio fôlego: “Nós lutamos somente com os punhos, ou, na verdade, apenas com a força da respiração.” (KAFKA, 2018, p. 264).

O visível paradoxo da existência de fantasmas que podem ser impedidos por um ser humano velho e fraco a saírem da cripta e, ao mesmo tempo, o modo de lutar do velho guarda, remete ainda a uma outra interpretação possível da única peça teatral kafkiana. Essa interpretação ganha força em comparação com os diários e textos narrativos de Kafka que por vezes giram em torno da própria escrita e do processo criativo.

3 ENTRE INTERPRETAÇÃO E SUPOSIÇÃO – AS INTERPRETAÇÕES POSSÍVEIS DA PEÇA KAFKIANA

Em muitas cartas à Felice Bauer, a sua primeira noiva, Kafka destaca que o que o mais alegria é a luta noturna, pensando na escrita. Ao mesmo tempo vê a incompatibilidade de uma vida burguesa, familiar, com o ofício da escrita, trazendo a imagem de luta de seus dois lados, o bom (ou seja, obedecendo às normas burguesas) e o mal (que dá mais valor à escrita), como fica claro numa carta de 1º de outubro de 1917. Também a partir das cartas de Kafka à Grete Bloch, amiga de Felice, fica evidente, que a imagem de luta com os fantasmas remete ao próprio ato da escrita e criação literária. Kafka traz, entre outras, a história segundo a qual tinha desde a sua infância o costume de chamar os seus fantasmas. Inicialmente, as aparições, segundo o escritor, eram raras e se pareciam com visitas bem-educadas e de pouca interação, que mais tarde ganharam intensidade e se tornaram até violentas:



[...] eles vinham por todas as portas; as fechadas, eles arrombavam. Eram grandes fantasmas ossudos, anônimos na multidão — com um deles se podia lutar, mas não com todos que me cercavam. Quando se escrevia, eram todos bons espíritos; quando não se escrevia, eram demônios, e só se podia ainda levantar a mão do meio de sua aglomeração para mostrar onde se estava. (Carta a Grete Bloch de 8.VI.1914, KAFKA, 1967, p. 597, tradução nossa)

Compreendendo o ato de lutar contra os fantasmas como o ofício da escrita, o guarda da cripta da peça homônima simboliza o próprio escritor. A vitória do guarda, do escritor, seria impor o ato da criação às adversidades e às dificuldades encontradas no processo criativo. Na imagem da luta, Kafka volta o ato da escrita também à oralidade e à imagem da criação performática e quase divina tão presente na escrita dramática: o guarda e o fantasma depois de abandonarem as armas, lutam com os punhos ou, mais ainda, como destaca o guarda no seu relato, com o sopro. É, ironicamente, o ar que sai da boca do guarda que abala o fantasma. E o espectro, por sua vez, cospe para o guarda reconhecendo a sua vitória. Mesmo no chão, exausto, o guarda vence a assombração o que lembra, novamente, a condição do escritor e sua incessante e exaustiva batalha contra as insuficiências da língua.

A aproximação à peça kafkiana a partir da alegoria da própria escrita não esgota obviamente as propostas interpretativas possíveis. No inverno de 1916/17, o próprio Kafka deve ter mencionado ao amigo Baum de que estava trabalhando numa peça filosófica (DIETERLE, 2010). Nos anos 1950 e 1960 foi essa a abordagem prevalecente, embora não muito acertada e cruelmente criticada já por Walter Benjamin trinta anos mais cedo. Sobre tentativas de forçar a escrita kafkiana nas camas de Procusto de interpretações filosóficas e teológicas, sobretudo sobre as análises de Willy Haas da obra de Kafka, Benjamin escreve:

O primeiro terço dessa interpretação constitui hoje, a partir de Brod, patrimônio comum da exegese kafkiana. [...] É uma interpretação cômoda, que se torna cada vez mais insustentável à medida que se avança na mesma direção. [...] Em suas especulações bárbaras, que de resto não são sequer compatíveis com o próprio texto literal de Kafka, essa teologia fica muito aquém da doutrina da justificação, de Anselmo de Salisbury. (BENJAMIN, 1985, p. 153)

A proposta de ler Kafka pelas lentes de filosofia aparece ainda mais tarde, entre outros, em contribuições de Peter Cersowsky, que, por sua vez, rompe com a tradição de usar na análise da dicotomia do além e aquém o pensamento de Heidegger, defendido por Heinz Ide (IDE, 1961). Cersowsky aproxima-se à peça de Kafka a partir de Schopenhauer com a sua representação do mundo como a vontade e a imaginação (CERSOWSKY, 1990). Entre as atuais contribuições voltadas para a breve aventura de Kafka com a escrita dramática, prevalecem aquelas que examinam a questão estrutural da peça ou os motivos literários, presentes também em suas narrativas.

A peça kafkiana talvez esteja longe da definição do gênero literário, segundo Peter Szondi (2001, p. 71), defensor de que um drama deveria mostrar as relações intersubjetivas atuais – afinal os trechos centrais da peça estão sendo relatados. Mesmo assim, a questão da forma teatral escolhida por Kafka pode constituir um novo norte investigativo de *O guarda da cripta*. Os protagonistas, o príncipe Leo e o velho guarda, parecem ser partes de uma única personagem que precisa de duas figuras para colocar a problemática em cena. Bernard Dieterle (2010) destaca nessa linha que as partes dramáticas e cenas teatrais da peça entrelaçam-se com partes narrativas



dedicadas em grandes partes à temática da morte, o que possibilita uma confrontação com “o radicalmente estranho e com a interligação entre vida e morte a partir de várias perspectivas.” (DIETERLE, 2010, p. 245) A própria forma, ou, melhor, as formas literárias utilizadas na peça, podem ser portanto lidas e analisadas junto com o enredo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora Kafka seja um dos mais importantes autores do século XX, ou, segundo Max Brod (1968) – o autor que conseguiu traduzir para a escrita literária o tumultuado século XX ainda antes da Segunda Guerra Mundial, a peça não faz parte das mais apreciadas obras do autor. O fragmentário drama *O guarda da cripta* constitui uma das obras marginais na obra kafkiana. Segundo um dos pesquisadores e biógrafos de Kafka, Rainer Stach, tal situação é explicada, entre outros, pela construção da peça muito dependente do modelo de Strindberg e mesmo assim desajeitada e incompleta. (STACH, 2024, p. 157) Mas algumas características do drama que podem ser atribuídas a Strindberg, também fazem parte do repertório do teatro ídiche, como o cenário minimalista e destaque em atores e sua psicologia. Talvez a dificuldade em ler um Kafka dramático consiste justamente na forma do drama, onde no lugar de um narrador onisciente em terceira, raramente em primeira pessoa, conhecido dos textos em prosa kafkianos surge uma lacuna prevista para um corpo atuante? Ao mesmo tempo, o gesto, a atuação é uma das respostas de Kafka diante da insuficiência da língua.

Como mencionado, o único texto dramático de Kafka surge depois de uma prorrogada pausa criativa e dá início a um surto criativo, em que o “teatro do mundo” mostra-se por vezes mais evidente do que na própria peça teatral *O guarda da cripta*. Kafka escreve vários contos com destaque para “Um médico rural”, em que o gesto e o movimento – humano e animalesco, territorial e simbólico, constituem a parte central do enredo. O gesto, o corpo atuante em cena, a ironia e humor absurdo são as ferramentas teatrais de Kafka com as quais o autor reage à crise da língua como forma de expressão e representação e utiliza delas na escrita da prosa e do drama. Como vários outros textos do autor, também *O guarda da cripta* pode ser lido como alegoria do próprio processo criativo – doloroso, mas necessário.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter: Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages. In: Walter Benjamin - **Gesammelte Schriften**. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 1991 - Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main

BROD, Max. **Interview**. ARD alpha, 1968. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v8iNnpP5tc4> (Último acesso em 17.10.2025)

CERSOWSKY, Peter. Kafkas philosophisches Drama: Der Gruftwächter. In: **Germanisch-Romanische Monatsschrift**, 40/1990, p. 54-65.



DIETERLE, Bernard: "Der Gruftwächter". In: Engel, Manfred; Auerochs, Bernd (ed.). **Kafka Handbuch**. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler, 2010, p. 240-246.

ENGEL, Manfred; AUEROCHS, Bernd. **Kafka Handbuch**. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler, 2010.

FLUHRER, Sandra. **Konstellationen des Komischen**. Beobachtungen des Menschen bei Franz Kafka, Karl Valentin und Samuel Beckett, Leiden: Brill, 2016, p. 247–294.

IDE, Heinz. Der Gruftwächter und die Truppenaushebung. Zur religiösen Problematik in Kafkas Werk. In: **Jahrbuch der Wittheit zu Bremen**, nr 6/ 1961, p. 19-57.

KAFKA, Franz. **Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit**. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1967.

KAFKA, Franz. **Diários: 1909-1923**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Todavia, 2021.

KAFKA, Franz. **O desaparecido** ou Amerika. Trad. Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34, 2021¹.

KAFKA, Franz. **Einleitungsvortrag über Jargon** (Rede über die jiddische Sprache). 1912. Disponível em: <https://www.projekt-gutenberg.org/kafka/misc/chap030.html> (Último acesso em 10.10.2025).

KAFKA, Franz. **O processo**. Trad. Modesto Carone, São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. **O castelo**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KAFKA, Franz: **O guarda da cripta**. Trad. Marcelo Backes, 2018.

KURZ, Gerhard. **Traum-Schrecken, Kafkas literarische Existenzanalyse**. Stuttgart: Metzler, 1980.

LARANJINHA, Natalia. **Kafka e Beckett: uma estética do fracasso**. Tese. Universidade Nova de Lisboa, 2008. Acessível após solicitação em: <https://repositorio.ulisboa.pt/entities/publication/b7aee7d-1a06-4ea2-a574-f21d28cd03d7> (Último acesso em 3.11.2025)

MUSIAŁ, Łukasz. W poszukiwaniu straconego Kafki. In: **Teksty Drugie**: teoria literatury, krytyka, interpretacja, nr 6 (144), p. 222-241, 2013.

RUMPLER, Helmut: Die Sixtusaktion und das Völkermanifest Kaiser Karls. Zur Strukturkrise des Habsburgerreiches 1917/18. In: Karl Bosl (red.). Versailles – St. Germain – Trianon. **Umbruch in Europa vor fünfzig Jahren**. München/Wien: Oldenbourg, 1971, p. 111–125.

SEFERENS, Horst. Das "Wunder der Integration". Zur Funktion des "großen Theaters von Oklahoma" in Kafkas Romanfragment Der Verschollene. In: **Zeitschrift für Deutsche Philologie** nr 111/1992, p. 577-593.

SHAKESPERARE, William. **Hamlet**. Príncipe da Dinamarca. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2011.



SOMMERFELD, Beate 2020. „den letzten Zipfel des Gebetsmantels“ – Komische Inkongruenzen und ‚religiöser Humor‘ in Franz Kafkas Tagebuchaufzeichnungen und Briefen. In: **Colloquia Germanica Stetinensia**, vol 29/ 2020.

STACH, Reiner. **Kafka**: Os anos de discernimento. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Todavia, 2024.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** (1880-1950). São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

THEISOHN, Philipp. Natur und Theater. Kafkas “Oklahoma”-Fragment im Horizont eines nationaljüdischen Diskurses. In: **Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte**, nr 82/2008, p. 631-653.