

# Odradek, quimera incapturável

[Odradek, inapprehensive chimera]

<http://dx.doi.org/10.11606/1982-8837192874>

Tomaz Amorim Izabel<sup>1</sup>

**Abstract:** Through the use of the idea of chimera, this essay will attempt to understand the open constitution of the character Odradek, from the short story “The cares of a family man” by Franz Kafka. What is interesting in this short story is the displacement (which includes the possibilities of gender expression in languages) Odradek imposes on the narrator’s constant effort (representing specific social groups) to categorize him/it and consequently the reader’s effort to enclose him/it in a closed interpretation. Odradek seems to be impossible to apprehend using main literary, biological or social categories which helped found of the idea of Modernity.

**Keywords:** Franz Kafka; Modernity; Hybrids; Literary Theory

**Resumo:** Através da ideia de quimera, esse ensaio tentará compreender a constituição aberta do personagem Odradek, da narrativa curta “A preocupação do pai de família” de Franz Kafka. O interessante nessa construção literária seria o deslocamento (inclusive das possibilidades de expressão de gênero nas línguas) que Odradek impõe ao esforço constante do narrador (representante de grupos sociais específicos) em categorizá-lo e, por consequência, do leitor, que tentaria encerrá-lo num tipo fechado de interpretação. Odradek parece um tipo de ser incapturável pelas principais categorias, sejam elas literárias, biológicas ou sociais, que ajudaram a fundar a ideia de Modernidade.

**Palavras-chave:** Franz Kafka; Modernidade; Híbridos; Teoria Literária

*A idéia clara de descender de duas pessoas com temperamentos completamente diferentes e de ter recebido contrariedades de ambos deve ter tocado Kafka já como criança, muito antes do “material” herdado, e portanto imposto, ter sido fixado com grandeza dentro de sua autoimagem formulada, de seu mito privado. Ele nasceu misto e com isto tudo começou<sup>2</sup>.*

(Reiner STACH)

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Teoria Literária, Av. Professor Luciano Gualberto, 403, 05508-010, Cidade Universitária, Butantã, São Paulo/SP, Brasil. Email: tommy.amorim@gmail.com.

Pesquisa feita com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)

<sup>2</sup> No original: „Dass er von zwei Menschen mit völlig unterschiedlichem Naturell abstammte und dass er von beiden sehr Widersprüchliches ›mitbekommen‹ hatte – dieser naheliegende Gedanke dürfte Kafka jedoch schon als Kind berührt haben, lange ehe das ererbte und damit aufgezwungene »Material« zur fessen Größe innerhalb seines ausformulierten Selbstbilds, seines privaten Mythos wurde. Er war als Mischling geboren, damit hatte alles angefangen”. (STACH 2014) As citações de língua estrangeira que não tinham tradução para o português foram traduzidas por mim.

*O problema pode ser que, sem nenhum conhecimento contextual de como resolver as contradições binárias restaltadas pela pesquisa com quimeras, o público pode ser deixado apenas com suas impressões de binarismos percebidos como perturbados, como os de humano e não humano, natural e não-natural, pessoa e animal. E se a ciência não for bem-sucedida em tomar o controle do papel que as mitologias tiveram em resolver as ansiedades das pessoas daí resultantes, então, nessas situações, não se pode fazer outra coisa que suspeitar que antigas compreensões populares e crenças místicas sobre "essências animais naturais" podem começar a entrar inconscientemente nas avaliações sobre a pesquisa com quimeras. Misturas biológicas de humanos e animais podem inspirar pensamentos assustados sobre o que mais essas misturas podem ocasionar quando a natureza humana é combinada com ideias populares de disposições animais - ou seja, com a indolência do porco, a furtividade do rato, a vilania da cobra, e daí em diante<sup>3</sup>.*

(Insoo HYUN)

Para Patrícia Leme

## Introdução

Não tão conhecido pelo público geral quanto o homem-artrópode Gregor Samsa, Odradek talvez seja uma das criações favoritas das diversas correntes críticas que se batem em torno da literatura de Franz Kafka. Apresentado no curto texto de cinco parágrafos *A preocupação do pai de família*<sup>4</sup> [*Die Sorge des Hausvaters*], escrito por volta de 1917 e publicado pela primeira vez no volume de histórias curtas chamado *Um médico rural (Ein Landarzt)* de 1920, Odradek permanece instigante devido talvez ao seu caráter especialmente aberto à interpretações múltiplas e por vezes divergentes. O que se tentará mostrar nesse artigo é que o mais interessante em Odradek é justamente o deslocamento que ele/isso (deslocamento, inclusive, das possibilidades de expressão de gênero nas línguas)

<sup>3</sup> No original: “The problem might be that, without any contextual knowledge of how to resolve the binary contradictions underscored by chimera research, the public might be left only with its initial impressions of perceived unsettling binaries, such as the human and the nonhuman, the natural and the unnatural, the person and the animal. And if science does not succeed in assuming the role that mythologies have had in resolving people’s resulting anxieties, then, in these situations, one cannot help but suspect that ancient folk understandings and mystical beliefs about “essential animal natures” might begin to enter unconsciously into people’s assessments of chimera research. Biological mixtures of humans and animals may inspire dreaded thoughts about what else this mixture might entail when human nature is combined with folk ideas of animal dispositions - that is, with the sloth of the pig, the sneakiness of the rat, of the villainy of the snake, and so forth”. (HYUN 2013: 113).

<sup>4</sup> Adota-se aqui a tradução de Modesto CARONE (1994). Roberto SCHWARZ traduziu anteriormente a narrativa como “A tribulação de um pai de família”, junto com um estudo sobre ela em *O pai de família e outros estudos* (2008).

impõe a partir de sua constituição literária ao esforço constante do narrador (representante de grupos sociais específicos) em categorizá-lo e, por consequência, do leitor em encerrá-lo numa interpretação fechada<sup>5</sup>. Um ser que não é encaixável nas principais categorias, sejam elas literárias, biológicas ou sociais, que ajudaram a estruturar a ideia de Modernidade, e que parece contaminar cada recipiente em que é colocado, vazando, transbordando, atravessando para as celas adjacentes, misturando os conteúdos de tal forma que os próprios continentes ficam irreconhecíveis no fim do processo. O que se tentará mostrar, portanto, é a incapturabilidade de Odradek e a força crítica de sua constituição aberta, que será chamada aqui de quimerismo.

Através de passagens do texto curto *A preocupação...* (daqui em diante assim abreviado), do texto póstumo da mesma época *Um cruzamento* [*Eine Kreuzung*], de referências a outros textos de Kafka e de seus comentadores, se tentará mostrar os diversos níveis em que algumas expectativas categóricas - como tempo, espaço, gênero literário, gênero, família, classe, sociedade e ontologia - são embaralhadas e misturadas na composição do personagem. Esse quimerismo kafkiano, categoria aberta que tentará dar conta dessa forma de descrever, influi não apenas no debate estético sobre as literaturas modernas, mas no debate histórico e epistemológico sobre a Modernidade e seus desdobramentos. Essa construção que parece se recusar à categorizações fechadas pode ensinar muito, pelo negativo, sobre as possibilidades de compreensão de tudo o que, apesar de existir, não cabe nas celas tradicionais de classificação. Uma literatura que rompe com uma classificação que impõe, entre outras coisas, uma separação entre classes: que elege o que se mantém, clássico - e descarta os desclassificados.

---

<sup>5</sup> Jeanne Marie GAGNEBIN inicia sua interpretação dessa narrativa através de uma detalhada reconstrução do debate entre importantes comentadores de Kafka e as possibilidades “alegóricas” ou “simbólicas” de sua interpretação. Segundo ela: “Todos os intérpretes, mesmo os mais desconfiados, reconhecem que ela [obra de Kafka] introduziu na literatura uma relação diferente das habituais configurações metafóricas, sejam elas lidas pela chave do símbolo ou da alegoria, uma outra relação entre imagem e sentido, se for lícito falar ainda dessa maneira. Depois de exprestar suas suspeitas, Günther Anders observa [...] que não se pode ler Kafka nem como escritor alegorista nem como simbólico, numa clara alusão crítica à interpretação simbólica forçada de Max Brod” (2015: 7)

## Quimeras

A mitologia grega conta entre as suas fileiras de monstros maravilhosos com a figura célebre da Quimera: monstro descrito em diversas obras e, talvez, de forma mais clássica por Homero na *Ilíada* e por Hesíodo da seguinte maneira na *Teogonia* : “Cabra que sopra irrepelível fogo, / a terrível e grande e de pés ligeiros e cruel, / tinha três cabeças: uma de leão de olhos rútilos, / outra de cabra, outra de víbora, cruel serpente. / Na frente leão, atrás serpente, no meio cabra, / expirando o terrível furor do fogo aceso” (1995: 97). Filha dos progenitores de monstros Tifão e Equidna, Quimera foi derrotada pelo herói Belerofonte que tinha como aliado fundamental uma outra criatura fantástica, quimérica de cavalo e pássaro: o Pégasos. As representações visuais da Quimera na Grécia antiga e posteriormente no Império Romano lhe adicionavam mais um elemento de hibridismo: o de gênero. Sua cabeça leonina apresentava símbolos opostos: juba, característica de macho, e orelhas para fora, característica de fêmea (a própria palavra grega *chimaira* também significa jovem cabra). Mistura de raças e gêneros distintos, portanto, que dão origem a um inédito, embora montado a partir de partes conhecidas. Quimera se tornou termo comum em várias línguas para se referir àquilo que possui traços fantasiosos, àquilo que não faz parte do mundo real, muitas vezes àquilo que faz referência ao mundo dos desejos e das utopias (como acontece em seu uso comum na canção brasileira) e também dos sonhos.

Em *A Interpretação dos Sonhos*, Freud chamou de trabalho de condensação [*Verdichtung*] o processo onírico de misturar elementos de pessoas, palavras, objetos ou situações distintas, ligados por uma característica comum, na criação de um híbrido novo. Essas quimeras oníricas apontam para uma característica comum aos híbridos: seres que aparecem como algo estranho, mas que ao serem investigados mostram características de seres já conhecidos. Seu próprio processo de produção, apesar da impressão permanentemente oposta, é comum, seja na vida mais íntima dos sonhos, seja nas grandes criações culturais como a literatura, a mitologia, a religião, etc. A escolha do termo quimera justifica-se devido às relações mais amplas que o termo estabeleceu através dos séculos com os sonhos e a fantasia, sem demérito da quantidade monumental de figuras híbridas

que também poderiam ter sido escolhidas nos mais diversos períodos históricos e nas mais variadas manifestações culturais<sup>6</sup>.

O hibridismo de algumas criaturas é ainda mais variado se se busca a história de suas variações em diferentes culturas. A figura do querubim, por exemplo, tipo específico de anjo – híbrido de humano e ave do ponto de vista físico, e de criatura divina e terrestre do ponto de vista metafísico - tem uma longa tradição que tem como representação mais recente na arte cristã crianças com asas de pássaro, mas que passou por uma longa metamorfose através dos milênios. Antes de sua forma atual, o querubim aparece no Renascimento como uma profusão de anjos, dois meninos, uma águia, um boi e um leão,

---

<sup>6</sup> A lista de figuras híbridas, e suas histórias, é tão gigantesca quanto a história das culturas. A Grécia antiga talvez forneça os exemplos mais célebres na tradição literária ocidental, seja de híbridos de humano e animal, como as sereias, as harpias, o Centauro e o Minotauro, seja de híbridos de animais como o Grifo, o Cérberus, o Pégaso e o Hipocampo. Essas figuras têm origem tanto no Egito antigo - que além de suas divindades com cabeças de animais, também conhecia criaturas híbridas de animais como a Ammit, com metade do tronco de leão e metade de hipopótamo e a cabeça de crocodilo - quanto nas narrativas babilônicas, em que se encontram o Aqrabuamelu, escorpião gigante com tronco e cabeça de homem, além de diversas criaturas humanas aladas que deram origem tanto ao Eros grego quanto aos anjos judaico-cristãos. A literatura sânscrita conhece as nagas, com cauda de cobra e tronco de mulher. As lendas medievais alemãs conhecem o Wolpertinger, pequeno animal com corpo de coelho cheio de chifres, garras, asas e presas de outros animais. O folclore russo tem pelo menos três figuras femininas com corpo de ave e rosto e seios de mulher: Alkonost, Gamaun e Sirin. O budismo conhece figuras semelhantes nas belas Kinnaris, dançarinas com pés e penas de cisne e torço, cabeça e braços de mulher. O hinduísmo, além de suas divindades, também tem criaturas sagradas como Makara, montaria das deusas das águas, metade elefante, metade peixe, e Sharabha com um corpo de leão e cabeça de elefante. A mitologia Inuit da Groelândia conhece a figura com corpo de cachorro e cabeça de homens, os Adlet. A mitologia finlandesa, por sua vez, fala do terrível Surma, com corpo de cachorro e rabo de cobra. Os Mishipeshu da mitologia dos povos Anishinaabe, da região dos Grandes Lagos no Canadá, são panteras subaquáticas com corpos de grandes felinos, chifres de bisão e escamas, vivendo sob a água. As narrativas aborígenes da Austrália falam do Bunyip, criatura aquática com características de animais diversos como o cachorro, o crocodilo, o pato e a lontra. O folclore japonês é rico em figuras com corpo animal e cabeça humana, como o caso do Gyūki, híbrido de homem e polvo, e as nure-onna, híbridas de cobra e mulher, semelhantes ao Zhulong da mitologia chinesa, com seu gigantesco corpo de serpente e rosto de homem, mas conhece também criaturas montadas apenas com partes animais como o Nue, híbrido de animais como o tigre, o macaco e a cobra. Na Idade Média europeia acreditou-se durante bastante tempo que havia uma planta chinesa, o *Cibotium barometz*, que tinha a capacidade de produzir carneiros como se fossem frutas ligadas a ela por um cordão umbilical, um híbrido, portanto, de animal e vegetal. O Avatea, deus polinésio, é um híbrido de peixe e humano, mas dividido verticalmente ao meio. Os astecas falam do Ahuizotl, criatura aquática com forma de cachorro, mas mãos símfias, e do gigantesco monstro primevo Cipactli, parte crocodilo, sapo e peixe. Os mapuche falam do Colo colo descrito como um rato, chocado por uma galinha, às vezes com características de cobra. A mitologia guarani fala dos irmãos Mbói Tu'i, cobra gigantesca com bico de papagaio, e Teju Jagua, com corpo de lagarto e múltiplas cabeças de cachorro. As histórias yorubá contam de orixás menores híbridos como Olori Merin que tem quatro cabeças e pés de cabra, e Aroni, que tem cabeça, patas e cauda de cão. Como se vê, as figuras híbridas estão presentes em culturas distintas e em épocas distintas. Algumas das representações híbridas mais antigas no território europeu datam do Paleolítico Superior como o Homem-leão, esculpido em marfim de mamute, com corpo de homem e cabeça de leão, datado de 32 mil anos. Na contemporaneidade, a indústria cultural se utiliza do caráter fantástico e instigante dos híbridos para encher as telas de cinema com homens e mulheres com características de aranha, morcego, pássaro, peixe, fogo, gelo, aço, etc. A última grande moda foram os híbridos de vivos e mortos, com os zumbis e vampiros.

exemplarmente representados no quadro “A visão de Ezequiel” (c. 1518) de Rafael, carregando o profeta pelos céus. O quadro tenta dar conta da seguinte descrição de um trono de safira carregado por quatro querubins em 10:14 do livro de Ezequiel do Velho Testamento: “Cada um dos querubins tinha quatro rostos: Um rosto era o de um querubim, o segundo, de um homem, o terceiro, de um leão, e o quarto, de uma águia” (BÍBLIA: 2006). O que parecem diversas figuras na pintura, talvez sejam apenas representantes da figura tetramorfa do querubim, híbrido representado antes, na Idade Média, com quatro cabeças e quatro pares de asas. A tradição cristã costuma associar as quatro partes aos quatro evangelistas, mas o termo em hebraico, segundo alguns pesquisadores, aponta para uma origem mais distante. Os assírios, hititas e babilônicos teriam sido os primeiros a se referir a figuras híbridas sagradas com cabeças de animais diversos e asas, que serviriam aos deuses e guardariam os templos com o nome de *kirubu* (HIRSCH 1906).

## Odradek, quimera incapturável

O pensamento totalitário, que odeia os fios soltos do hibridismo (como os de Odradek), que odeia a inclassificabilidade e que acredita que para o que não compreende “talvez a faca do açougueiro seja a redenção” (essa faca reaparecerá adiante), encontra um adversário incapturável nas narrativas de Kafka. Porque o mecanismo principal de suas narrativas é uma força de desidentificação - um afastamento permanente, uma fuga dos pressupostos que encerram as possibilidades do narrado. Um dos dispositivos principais dessa força, que é o único fim reconhecível da obra de Kafka, é o que se chama aqui de quimerismo: a mistura de elementos de origens distintas que dão origem a uma outra, nem apenas soma das anteriores, nem completamente nova. A sensação é a de *déjà-vu* inédito.

Do ponto de vista de sua constituição física, Odradek é quimérico. Embora aja como ser vivo, ele é composto do que parecem ser restos de materiais inorgânicos. Sua descrição física, narrada pelo pai que dá título à narrativa, lembra um manual de instruções para montagem de móveis pré-fabricados:

À primeira vista ele [es] tem o aspecto de um carretel de linha achatado e em forma de estrela, e com efeito parece também revestido de fios; de qualquer modo devem ser só pedaços de linha rebentados, velhos, atados uns aos outros, além de emaranhados e de tipo e cor dos mais diversos. Não é contudo apenas um carretel, pois do centro da estrela sai

uma varelinha e nela se encaixa depois uma outra, em ângulo reto. Com a ajuda dessa última vareta de um lado e de um dos raios da estrela do outro, o conjunto é capaz de permanecer em pé como se estivesse sobre duas pernas (KAFKA 1994: 41-42)<sup>7</sup>.

O que falta para que seja um manual, justamente, é a “instrução” do que fazer com as partes. Pois para montar Odradek seria necessário saber sua função, posicionar cada parte para que o “conjunto” (ou o todo, *das Ganze*) pudesse funcionar harmonicamente. Nisso, no entanto, o texto é inequívoco: Odradek não tem função. Desde sua aparência, ele é “como se estivesse sobre duas pernas” (*wie auf zwei Beinen aufrecht stehen*), suas partes “deveriam ser” (*dürften sein*), ou seja, são vistas a partir do pressuposto de uma função ausente, não são descritas como um ser *em si*, mas como um ser *para algo* que, no entanto, o narrador não sabe o que é. Roberto SCHWARZ (2008) opõe a não funcionalidade de Odradek à redução generalizada da vida social em função da produção para o mercado sob o Capitalismo. Assim, para Schwarz enquanto no mundo todas as atividades são atividades com função de reprodução do Capital, Odradek, por sua vez, “não tem finalidade, i.e., finalidade externa, e é completo à sua maneira, i.e., tem a sua finalidade em si mesmo, sem o que não há ser completo. Odradek, portanto, é a construção lógica e estrita da negação da vida burguesa” (SCHWARZ 2008: 26). Não apenas da vida burguesa em sua estruturação socioeconômica, no sentido geral, mas, como se mostrará adiante, em seus diversos níveis de papéis sociais, da separação entre classes aos seus diversos pressupostos ontológicos.

Esse tipo de descrição física, detalhada de partes, mas sem que com isso surja um todo compreensível, apreensível, é típica da escrita de Kafka. São conhecidas as salas, os corredores, os caminhos cheios de neve e os muros da aldeia e do poderoso castelo sem com isto ter uma noção mais ampla de seu funcionamento ou de sua totalidade. Essa totalidade nunca aparece na literatura de Kafka, a menos que de forma profundamente irônica: “Mas, ao se aproximar, o castelo o decepcionou, na verdade era só uma cidadezinha miserável, um aglomerado de casas de vila que se distinguiam por serem todas

---

<sup>7</sup> No original: “Es sieht zunächst aus wie eine flache sternartige Zwirrspule, und tatsächlich scheint es auch mit Zwirn bezogen; allerdings dürften es nur abgerissene, alte, aneinandergeknotete, aber auch ineinanderverfilzte Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe sein. Es ist aber nicht nur eine Spule, sondern aus der Mitte des Sternes kommt ein kleines Querstäbchen hervor und an dieses Stäbchen fügt sich dann im rechten Winkel noch eines. Mit Hilfe dieses letzteren Stäbchens auf der einen Seite, und einer der Ausstrahlungen des Sternes auf der anderen Seite, kann das Ganze wie auf zwei Beinen aufrecht stehen” (KAFKA 1998: 735-736).

talvez de pedra, mas a pintura tinha caído havia muito tempo e a pedra parecia se esboroar” (KAFKA 2000: 19).

Essa aversão a uma imagem que restrinja, que feche em uma unidade o que é composto por partes, foi conhecidamente expressa em uma carta de Kafka ao seu editor Kurt Wolff a respeito do ilustrador da capa da primeira edição de *A Metamorfose* em 1915: “Ele pode querer de alguma forma desenhar o próprio inseto. Isto não, por favor, isto não! Eu não quero restringir seu círculo de poder, apenas peço, a partir do meu conhecimento naturalmente melhor da história. O inseto mesmo não pode ser desenhado. Ele não pode ser mostrado nem mesmo à distância”<sup>8</sup>. Será o “não me poderás ver a face” do Velho Testamento? Irrepresentável, portanto, como unidade estável e categorizável, mas bem descrito em suas partes.

Embora não se possa dizer que a ideia de totalidade tenha desaparecido completamente da literatura de Kafka (afinal, suas gigantescas máquinas de opressão desejam justamente ser totais), vê-se em figuras como a de Odradek, dos ajudantes e outras criaturas não humanas uma sabotagem, uma aversão constante a ela, um tipo de design à prova de totalidades (incluídas aqui, as interpretações totalizantes), uma ontologia negativa que se abre na mesma medida em que tenta ser aprisionada. A estratégia construtiva parece ser inventar, resguardar, perceber possibilidades, alteridades, em corpos, situações e histórias nas quais parecia haver uma só.

O quimerismo das criaturas de Kafka age esteticamente menos através da transposição de características comuns - como na metáfora - do que denunciando um certo tipo de ontologia como ideologia. Kafka sabota modelos estabelecidos enxertando neles elementos de origens distintas que abalam os estatutos ontológicos de ambos. Enquanto a metáfora relaciona criaturas distintas através de características alegadamente comuns (por exemplo: “Aquiles é um leão”, ou seja, Aquiles e o leão possuem características em comum, como serem corajosos, violentos, etc.), a quimera kafkiana é uma criatura com

---

<sup>8</sup> No original “Er könnte etwa das Insekt selbst zeichnen wollen. Das nicht, bitte das nicht! Ich will seinen Machtkreis nicht einschränken, sondern nur aus meiner natürlicherweise bessern Kenntnis der Geschichte heraus bitten. Das Insekt selbst kann nicht gezeichnet werden. Es kann aber nicht einmal von der Ferne aus gezeigt werden” (KAFKA 1915).



características distintas de criaturas distintas<sup>9</sup>. Um exemplo mais evidente desse procedimento é a narrativa *Um cruzamento* [*Eine Kreuzung*], escrita por Kafka em 1917 e publicada apenas postumamente:

Eu tenho um animal singular, metade gatinho, metade cordeiro. [...] Do gato cabeça e garras; do cordeiro tamanho e aspecto; de ambos os olhos, que só inquietos e selvagens; o pelo que é macio e rente ao corpo e os movimentos que são não só como saltos, mas também como andar sorrateiro. [...] Às vezes as crianças trazem consigo gatos. Uma vez elas até trouxeram dois cordeiros; todavia, contra todas as expectativas das crianças, não houve nenhuma cena de reconhecimento. Os animais se observavam calmamente um ao outro com olhos de animal e aceitavam evidentemente sua existência como realidade divina. [...] Ele tem inquietações de ambos, do gato e do cordeiro, por mais diferentes que eles sejam. Por isso ele se sente tão incomodado na sua pele. [...] Talvez a faca do açougueiro fosse para esse animal um alívio que eu, no entanto, tenho de negar-lhe por ser uma herança. Por isso ele tem que esperar até que a respiração lhe falte por si própria, mesmo que ele me olhe às vezes com olhar de humano entendimento que exige uma ação razoável (KAFKA 2002: 100).

Na metáfora tradicional, Aquiles permanece homem, ser de cultura, o leão permanece animal, ser da natureza, e ambos se tornam mais bem definidos, assim como suas categorias, através das características compartilhadas pela metáfora. A quimera kafkiana por sua vez, que surge de diferenças de diferentes, chacoalha o estatuto ontológico de ambos: ao ser um pouco o outro, deixa de afirmar apenas o si mesmo, criando um estranhamento. A criatura de “Um cruzamento” faz com que se veja a ovelha mais como gato e o gato mais como ovelha, chacoalhando assim seus estatutos e, principalmente, as categorias nas quais elas estão tradicionalmente inseridas: espécie e natureza. A ideia ou imagem comum de ovelha é questionada ou diminuída (às suas características mais essenciais) pela alteridade do gato na criatura que elas coformam.

---

<sup>9</sup> Essa leitura da metáfora talvez a faça parecer menos perigosa do que ela de fato é. Quando Aquiles é chamado de leão na *Ilíada* ou Ulisses na *Odisseia* eles correm o risco de fato de se tornarem leões. GAGNEBIN, ao discutir o conceito de cultura a partir da *Odisseia*, afirma que um dos riscos principais da narrativa é a “dupla sedução do inumano: isto é, ou se tornar animal (como os companheiros de Ulisses transformados em porcos por Circe), ou se tornar divino (como Calípsos o oferece reiteradas vezes a Ulisses)” (2006: 15). Assim, a metáfora aponta para pontos de semelhança entre coisas ou criaturas de estatutos distintos, mas essa relação não é necessariamente fixa, pois a metáfora também aponta uma tendência. Quanto mais pontos em comum, mais idênticas se tornam as coisas que estão sendo comparadas. Ulisses ao agir demasiadamente como leão, ou seja, compartilhando com o leão cada vez mais características, corre o risco de perder sua identidade de humano para a de animal (para um estudo aprofundado sobre o uso da imagem do leão e sua relação variável com as características dos heróis na *Ilíada* e na *Odisseia* ver FRIEDRICH 1981). É isto que acontece no conto “Meu tio o iauaretê” de Guimarães Rosa, exemplar sobre os riscos desse deslocamento ontológico de um polo da comparação ao outro, em que o personagem principal, homem que vai aos poucos assumindo características de onça, suprime o próprio verbo de ligação na formulação: “Eu, onça”.

*Um cruzamento* é contada por uma figura filial que recebe o animal como herança paterna. O desejo de assassinato no fim é semelhante àquele implícito no narrador de *A preocupação...* Essa faca do açougueiro, que o narrador chama de alívio, aparece outras vezes na obra de Kafka: é a faca que mata Josef K. no momento em que ele mais se assemelha a um animal: quando assassinado “como um cão”; é a mesma faca que aparece como tesoura-ritual na história dos Chacais e Árabes; é a saída de muitos personagens kafkianos para o problema da diferença. No caso de *Um cruzamento*, projeta-se o desejo de extermínio da quimera para ela mesma, como se ela o desejasse: “mesmo que ele me olhe às vezes com olhar [...] que exige uma ação razoável” (KAFKA 2002: 100). A razão seria uma certa solidão, da qual, no entanto, se pode desconfiar. O conto é definitivo em dizer que não há no mundo outra criatura como essa e que, ao ver os animais originais possuidores das características a partir das quais o animal foi “cruzado”, sua reação é de aceitação indiferente - para surpresa do narrador. Do ponto de vista dos animais a quimera não é vista como algo diferente, inferior ou com menos direito de existência do que os animais “puros” (categoria, aliás, dificilmente encontrável na obra de Kafka), ao contrário do que quer entender o narrador (e quiçá o leitor), que se surpreende com a naturalidade da quimera e a artificialidade da pureza<sup>10</sup>. O narrador confessa que não compreende o que o animal fala: “É como se ele falasse algo para mim [...]. Para agradá-lo eu finjo que o entendi” (IDEM). O pouco que ele julga entender, no entanto, e chama significativamente de “olhar de humano entendimento” (IDEM), é o pedido de imolação. Como se ao contrário do que é trocado com os outros animais, uma aceitação (sobre)natural de toda a existência, tudo o que um humano pode entender da comunicação da quimera é o susto. Esse susto tem uma reação principal, que muitas vezes inclui também o desejo de aniquilação do outro: a reafirmação de si. Não é por acaso que um dos símbolos mais poderosos do mistério e do terror sobre ser humano seja a antepassada direta da Quimera, a Esfinge, e que sua participação principal na história da literatura ocidental seja determinante para que Édipo

---

<sup>10</sup> Em 2015, mapeamentos genéticos mostraram que *Homo sapiens* e Neandertais se reencontraram na Europa há 100 mil anos atrás e produziram uma prole híbrida. Estima-se que a maior parte da população humana não africana guarda pelo menos 2% de genes de Neandertais (cf. CALLAWAY 2016). Como se o hibridismo da espécie não bastasse, há um mês cientistas confirmaram a hipótese de que o próprio planeta Terra é híbrido. Há 4,5 bilhões de anos, a jovem Terra colidiu frontalmente com um “planeta embrião” chamado Theia, que se misturou à Terra e hoje compõe grandes partes do planeta. Essa mistura impactante também deu origem à Lua (cf. WOLPERT 2016).

pudesse se afirmar como homem, duplamente humano e masculino, conhecidas as consequências.

Além do terror causado no narrador pelo quimerismo, a experiência do leitor também fica abalada. Acostumado a encontrar nas histórias uma solução ou uma pista para o estranho, em Kafka ele é forçado a aceitar o estranho ou aplicar por conta própria, sem apoio do texto, uma interpretação simbólica ou alegórica. O que significa a estrela de Odradek? Seria uma estrela de David virada? Mas em nenhum momento o texto diz que a estrela tem seis pontas. Seriam as varetas de apoio uma referência a uma cruz, com seu ângulo reto? Mas faltam partes para ser cruz. O cordeiro seria o símbolo tradicional de inocência? E o gato? Por que a criatura é herdada via paterna? Odradek seria a tradição ou, mais especificamente, o judaísmo no século XX? Como, se ele não traz ensinamento algum? Odradek é homem ou mulher, macho ou fêmea, menino ou menina? De onde deduzir que ele seja de gênero binário? É adulto ou criança?<sup>11</sup> Como ele tem idade se não sente a passagem do tempo? Humano ou não apenas humano? Vivo ou morto? Em *Um cruzamento* existe ainda um ponto mínimo de identidade, de possibilidade de comparação (que é uma das linhas de força do texto): estar vivo. Odradek desarticula essa última relação, essa última possibilidade de separar entre sujeitos e objetos. Em um momento ele “é extraordinariamente móvel”, em outro ele fica parado como “como a madeira que parece ser”. Ele fala, mas sem pulmões. Ele ri, característica humana por excelência, mas seu som é natureza morta, como o “farfalhar de folhas caídas”. O efeito final sobre o leitor é de ter seus pressupostos de leitura e de contexto colocados sob uma luz de desconfiança. Nesse sentido, a literatura de Kafka parece contar a história das coisas do ponto de vista do que elas não são mais (deixando por conta do leitor otimista a possibilidade de entrever o que elas ainda poderão ser). Conta a história do caixeiro-viajante Gregor Samsa a partir de sua vida de inseto. Da inocência de Josef K. a partir de sua acusação. Da viagem de K. a partir de sua permanência na aldeia. Na Colônia Penal, das possibilidades de inocência a partir da universalidade da culpa. Do pai de família - pai, adulto, homem, humano, vivo - a partir de Odradek - não-familiar, não-adulto, não-homem, não-humano, não-vivo.

---

<sup>11</sup> A salamandra mexicana Axolotl (*Ambystoma mexicanum*), imortalizada em conto homônimo de Cortázar, que insiste em manter-se híbrida no tempo, guardando em sua forma adulta as brânquias da forma larval, infantil, é como a figura sempre híbrida do adolescente que crescido tem ainda voz de criança.

Mas esse processo, vale lembrar, não se dá como no realismo irônico do século XIX, como nas desventuras de Frédéric Arnoux, em *A Educação Sentimental* de Gustav Flaubert (que Kafka admirava muito), personagem encarnação das melancólicas contradições sociais e artísticas de sua época. Odradek, em sua narração um pouco desesperada e um pouco cômica feita pelo pai, tem um humor e uma leveza. Esse humor não é o do riso paterno, condescendente e desesperado, nem a leveza é a de um cinismo boêmio que abre mão do mundo desejado e inalcançável. Trata-se de um humor e leveza-artifício: o reconhecimento de que uma condição insuperável exige uma postura ainda mais radical. Theodor ADORNO termina sua *Minima Moralia* com a seguinte afirmação sobre as condições de pensamento a partir da ideia de redenção: “Mas, em face da exigência, que assim se impõe, a pergunta pela realidade ou irreabilidade da própria redenção é quase indiferente” (2001: 259). É com essa convicção absurda que o Ulisses kafkiano engana as sereias. KAFKA escreve em um dos aforismos de Zürau: “Uma crença como uma guilhotina, tão pesada, tão leve” (2013: 183). Erica WEITZMAN (2012), em um belo artigo chamado “A risada de Odradek”, discute a partir do humor a relação entre Odradek e o pai. A preocupação desse último não é apenas a insegurança em relação à presença de um ser que escapa a todas as definições em seu espaço de vida, mas a denúncia da arbitrariedade das formas e da vida em oposição a todo o investimento psicológico, comum e necessário em todas as pessoas, de si sobre seu ser:

Nós mesmos estamos sempre na posição do *Hausvater*, sempre preocupados, por assim dizer, como condição do nosso ser. Mas não faz mal considerar que essa condição, se por um lado é necessária, por outro ângulo (sobre duas varetas de madeira, talvez) também é completamente arbitrária, até divertida, e que o que o *Hausvater* tem medo de perder para o “sobreviver a ele” de Odradek não é algo que ele realmente possui, mas algo que ele projetou e subsequentemente considerou como sendo sua subjetividade, cobrindo assim os vestígios de seu excesso [*too-muchness*] imanente que é cômico, não em sua distância de algum ideal, mas em sua suspensão das categorias que compõem de uma só vez a preocupação e a interpretabilidade da existência. Odradek é o nome para o obstáculo estranho e imprevisível que é esse excesso imanente, aquele que nos lembra que para além da soberania, o que resta, livre de cuidado, pode ser a risada (WEITZMAN 2012: 35)<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> No original: “We ourselves are always rather in the position of the *Hausvater*, always thrown, so to speak, into care as a condition of our being. But it does no harm to consider that this condition is, if in one way necessary, from another angle (upright on two wooden rods, perhaps) also wholly arbitrary, even amusing, and that what the *Hausvater* so fears to lose to Odradek’s out-living of him is not something he truly possesses but something he has projected and subsequently assumed as his subjecthood, thereby covering up the trace of his immanent too-muchness that is comical, not in its distance from some ideal, but in its suspension of the categories that make up at once the worry and the interpretability of existence. Odradek is the name for the uncanny, unpredictable obstacle that is this immanent too-muchness, the one who reminds us that beyond sovereignty, what remains, free from care, may be laughter”. (WEITZMAN 2012: 35)

Mas o pai não sabe compreender essa risada e nem Kafka coloca o leitor no ponto de vista de Odradek. Sua posição na narrativa é de acordo com o olhar do pai narrador<sup>13</sup>. Odradek funciona como algo que talvez se possa chamar de espelho escuro: o ponto de vista da narração o coloca, a princípio, como um diferente a ser comparado com o idêntico, a voz do narrador e seus semelhantes, leitores inclusos. O procedimento é mostrar qualidades e defeitos desse diferente em relação ao idêntico. A vantagem, evidentemente, é do idêntico, já que é ele quem narra e estabelece os termos do debate e os critérios da comparação. O idêntico parte de si e transforma o outro em um espelho distorcido. Conhecendo bem sua própria imagem (por preciosamente ficcional que ela seja para o sujeito), ele pode apontar com clareza os pontos em que o diferente difere, ou seja, distorce o original, partindo sempre de uma versão integral, íntegra: a sua própria. No caso de Odradek, no entanto, a reflexão é sabotada por uma estranha qualidade do espelho: ao invés de distorcer e refletir a luz da imagem em sua frente, ele engole a expectativa. O pouco que sobra do processo não é o bastante nem para chamar de deformação. Não uma imagem em negativo, como no retrato final de Dorian Gray, mas uma imagem do que escapou ao ser. Trata-se de uma forma, certamente, mas de outra coisa. E de outra coisa tão inesperada pelo narrador, algo de certa forma tão sem precedentes, que torna difícil sua compreensão. Desse processo de não reconhecimento, fica um efeito ainda mais forte: o da negação. Ao se comparar com um ser-algo como Odradek, o narrador e seus semelhantes recebem de volta algo de estranho que coloca em questão o próprio procedimento de comparação. Odradek, em sua estranha composição, que Matthew Powell chamou de grotesco, é, independente de quem o olha, e isto choca quem o vê:

Ao jogar com essa tensão entre humano e não humano, entre o que é “o si” e o que é “não o si”, Kafka é capaz de explorar a ontologia da alteridade que esclarece o espaço entre o si e o outro. [...] O grotesco se torna, para Kafka, um dispositivo de explicação daqueles aspectos da realidade cuja própria existência precisa permanecer nas sombras para que se possa manter uma realidade coerente e sustentável. [...] Em seu uso do grotesco, a mimese e a verossimilhança se revelam como nada mais do que produtoras de meias verdades. O grotesco de Kafka é um ponto de vista contraditório no qual fronteiras tradicionais, categorias e normas são superadas; [...] o grotesco no mundo das histórias animais de Kafka indica que existe algo fora do (ou em adição ao) nosso mundo “normal”, “típico”, “sadio”, que talvez haja um “outro” (POWELL 2008: 131)<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Para uma análise aprofundada do papel do pai como personagem que se esconde nas “entrelinhas” do texto, ver CINTRA 2015.

<sup>14</sup> No original: “By playing off this tension between human and non-human, between what is “the self” and what is “not the self,” Kafka is able to explore the ontology of otherness that clarifies the space between self

O próprio procedimento de conhecimento do fora, do outro, do objeto é paralisado em um gesto de incômodo. O “objeto” que se recusa a ser versão menor do sujeito denuncia o procedimento objetificador do sujeito que acaba, como em um feitiço reverso, percebendo seu próprio caráter narcísico: ainda que por amor, objeto de si mesmo. A narrativa que vem logo em seguida em *Um médico rural*, volume no qual está contido *A preocupação...*, se chama *Onze filhos* [*Elf Söhne*] e pode ser resumida como a voz de um pai que comenta e critica seus onze filhos homens<sup>15</sup>. A prole também serve como espelho distorcido para o grande Narciso que é o pai<sup>16</sup>:

Seu olho esquerdo é um pouco menor [...]. Ninguém, diante do acabamento inimitável do seu ser, notaria com censura esse olho menor que fica piscando. Eu, o pai, o faço. [...] Seja como for é justamente isso que, por seu turno, o faz meu verdadeiro filho, pois esse seu defeito é ao mesmo tempo o defeito de toda a nossa família e nesse filho apenas nítido demais (KAFKA 1994: 43-44).

O pai de *A preocupação ...* tenta fazer o mesmo, mas não consegue porque a identificação de base, como a familiar no exemplo anterior, necessária para a comparação, não é possível. A recusa constitutiva de Odradek leva a um espanto que tem como solução possível a eliminação do monstro<sup>17</sup>, disto que não cabe no procedimento, ou - caso mais raro - o estabelecimento de outro tipo de relação que não seja meramente entre um idêntico e um diferente, um sujeito e um objeto. Qualquer tentativa de salvar a relação fazendo com

---

and other. [...] The grotesque becomes, for Kafka, a device for explaining those aspects of reality whose very existence must remain in shadow in order to maintain a coherent and sustainable reality. [...] In his use of the grotesque, mimesis and verisimilitude are revealed as nothing more than producers of half-truths. Kafka's grotesque is a contradictory point of view in which traditional boundaries, categories, and norms are overcome; [...] the grotesque world of Kafka's animal stories indicates that there exists something outside of (or in addition to) our “normal,” “typical,” “wholesome” world, that maybe there is an “other”.” (POWELL 2008: 131)

<sup>15</sup> Kafka teria dito a seu amigo e tementeiro Max Brod que *Onze filhos* é simplesmente (“ganz einfach”) sua reflexão acerca de onze histórias (a maior parte delas inclusas em *Um médico rural*) que ele escrevia na época, cada filho representando características estilísticas de uma história. Como nada é simples em Kafka, e como a história se sustenta por si só, não há problemas em analisá-la para além dessa possibilidade. (Até porque as tentativas críticas de encontrar os textos nos filhos parecem um pouco forçadas...). Sem dúvida, o autor também é, de alguma forma, o pai de suas narrativas - e é também contra ele que elas se insurgem (Ver JAGOW e CORNGOLD 2008: 153).

<sup>16</sup> O oposto, a autodiminuição na comparação com a figura imensa do pai, é tema central das passagens mais instigantes da *Carta ao pai* e de algumas outras narrativas como *O Veredito* (*Das Urteil*).

<sup>17</sup> Aristóteles, em uma de suas definições em *Da geração dos animais* de “monstruosidade” (*teras*, em grego antigo, palavra que descreve monstros na *Iliada* como a Górgona e o Tifão e que também significa sinal, maravilha), afirma que “alguém que não tem semelhanças com os seus pais é na realidade um monstro uma vez que, nesses casos, a Natureza se desviou do seu tipo genérico” (ARISTÓTELES 1990: 401).

que o objeto fale corre o risco de cair em um paternalismo - de querer dar voz a quem, se supõe, não pode ou não sabe falar. Talvez por isso Odradek não fale, ou dê apenas respostas vagas. Sua gargalhada com som de folhas secas fala e aterroriza ontologicamente mais o pai de família do que qualquer discurso poderia. Ela, aliás, interrompe o diálogo (ou monólogo): ““Como você se chama?”, pergunta-se a ele. “Odradek”, ele responde. “E onde você mora?” “Domicílio incerto” diz e ri. [...] Em geral com isso a conversa termina” (KAFKA 1994: 42). Odradek, assim como a maior parte da obra de Kafka, não diz, não argumenta: mostra, sendo. Foi Adorno quem disse que a membrana entre os dedos de Leni é mais digna de reflexão do que as parábolas sobre as leis.

O estranhamento da construção quimérica do personagem Odradek reflete também de forma mais ampla a maneira com que o texto foi construído. Como classificar *A preocupação...* em termos de gênero literário? O parágrafo inicial dá o tom de um relatório, de um discurso científico que busca definir um ser em termos filológicos, fisiológicos, psicológicos e sociais (Kafka praticou a paródia desse gênero na célebre história *Um relatório para uma academia*). A aparição, no entanto, de algumas imprecisões na origem das informações (“alguns dizem”, “outros entendem”) e um narrador em primeira pessoa no último parágrafo (o mesmo que é referido na terceira pessoa no título da narrativa) descaracterizam esse gênero, especialmente por seus questionamentos e preocupações e pela sua confissão na última frase. (Há quase uma crítica velada ao discurso científico por trás do qual sempre haveria uma figura paterna de autoridade?) Paródia de relatório científico? Confissão burguesa moderna? Taxonomia fantástica? O gênero literário, e seu contexto, é tão quimérico quanto Odradek.

Os gêneros dos personagens, por sua vez, também são quiméricos. O gênero do pronome pessoal pelo qual Odradek é referido muda no meio da narrativa. Isto significa que seu gênero muda? Ou trata-se de um gênero fluido? No primeiro parágrafo, Odradek ainda não é tratado como um ser, é apenas um significante, descolado de referencial, e é tratado, portanto, como “a palavra Odradek” (*das Wort Odradek*), *es*, gênero neutro no original alemão. No segundo parágrafo, quando o significante ganha um significado, o ser [*das Wesen*] que se chama Odradek, ele é chamado de “*es*”, seguindo, talvez, o gênero neutro da palavra. No terceiro parágrafo Odradek é referido como “a construção” (*das Gebilde*) e se mantém no gênero neutro. No quarto e penúltimo parágrafo o leitor é

surpreendido com a revelação de que Odradek (agora) é “ele” (*er*), masculino, e assim permanece até o fim da narrativa. A impressão é de que enquanto ele era descrito como palavra sem referencial ou ser ainda inanimado ele era isto, *es*, mas ao ser descrito em suas ações e falas ele passa a ser não apenas mais humano, quanto masculino<sup>18</sup>. A mudança de gênero de Odradek acompanha uma mudança semelhante no narrador. Durante quatro parágrafos o discurso pseudo-objetivo de um narrador na terceira pessoa toma o cuidado de se manter genérico e neutro - “alguém poderia”, “alguns dizem”, “pergunta-se a ele” (*fragt man ihn*) - para no último parágrafo aparecer como uma primeira pessoa específica, uma primeira pessoa que, sabemos pelo título, é masculina - o pai de família.

A suspensão e posterior revelação do gênero tanto do narrador quanto de Odradek têm efeitos contrários. No primeiro caso, a indeterminação do gênero fortalece o discurso, então pseudocientífico, com uma aparência de objetividade. O leitor é levado a aceitar a descrição como desinteressada. Quando se revela que o narrador não apenas é um homem, mas o próprio pai de família da casa onde Odradek vive, toma-se a narração com mais cuidado, talvez até mesmo com alguma desconfiança. No segundo caso, no entanto, acontece o oposto. A indeterminação do gênero de Odradek leva o leitor a suspender seus preconceitos em relação ao ser. Fica-se mais atento, prestando mais atenção, ao invés de imputar características e expectativas de antemão caso o ser tivesse sido chamado desde o início de “a Odradek”. Ao saber que se trata de um ele, quase um menino, como quer fazer crer o pai, pode-se relaxar no cuidado e aplicar nele as expectativas de um ser masculino.

Mas será que Odradek é masculino? A teoria de gênero produziu um conceito que tenta dar conta justamente dessa incapturabilidade, dessa supressão momentânea de preconceitos e manutenção da atenção às especificidades. Em uma aula de 2011 sobre *A preocupação...*, Judith BUTLER faz a seguinte observação sobre Odradek: “Ao não se conformar com a forma instrumental humana, essa criação que não se mantém junta da maneira usual é uma criação queer. Isto é queer [...], super queer, super queer ciborgue”

---

<sup>18</sup> Ao contrário da língua inglesa, em que na maior parte das vezes os animais e coisas não humanas são tratados com o pronome neutro, *it*, e os gêneros masculino e feminino são reservados aos humanos (ou coisas humanizadas), no alemão, objetos e animais podem ser tratados por qualquer dos três gêneros (gêneros chamados de genéricos). Assim, Odradek poderia ter sido ela ou ele, *sie* ou *er*, mesmo quando era descrito como objeto inanimado.



(BUTLER 2016). David HALPERIN tem uma descrição instigante desse conceito que, assim como a construção Odradek, é refratária à normatividade:

Como a própria palavra indica, “queer” não nomeia algum tipo natural ou se refere a um algum objeto determinado; ele tira seu significado de sua relação oposta à norma. Queer é por definição qualquer coisa que está em desacordo com o normal, o legítimo, o dominante. Não há nada em particular ao qual ele se refira. Ele é uma identidade sem uma essência. “Queer”, então, demarca não uma positividade, mas uma posicionalidade vis-à-vis o normativo – uma posicionalidade que não se restringe a lésbicas e homens gays, mas está de fato disponível para qualquer um que é ou que se sente marginalizado por causa de suas práticas sexuais [...]. “Queer” não designa, em caso algum, uma classe de patologias ou perversões já objetificadas; ao invés disso, ele descreve o horizonte de possibilidades cuja extensão precisa e escopo heterogêneo não pode ser delimitado previamente (HALPERIN 1995: 62)<sup>19</sup>.

No binarismo de gênero, que o queer rejeita, encontra-se um dos diversos níveis de dicotomias e papéis sociais que aparecem como naturais, mas que posteriormente se revelam como construções ideológicas, histórica e socialmente específicas, não universais e totalizantes como se pretendiam. A intervenção cômica de Aristófanes no *Banquete* de Platão mostra que nem para os gregos antigos a “condição” binária era ahistórica. Ele conta a história dos primeiros humanos que, antes de serem divididos, tinham três gêneros e andavam, assim como Odradek, rolando por aí, até serem separados pelos deuses temerosos de sua força:

Depois, inteiriça era a forma de cada homem, com o dorso redondo, os flancos em círculo; quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto das mãos, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só, e quatro orelhas, dois sexos, e tudo o mais como desses exemplos se poderia supor. E quanto ao seu andar, era também ereto como agora, em qualquer das duas direções que quisesse; mas quando se lançavam a uma rápida corrida, como os que cambalhotando e virando as pernas para cima fazem uma roda, do mesmo modo, apoiando-se nos seus oito membros de então, rapidamente eles se locomoviam em círculo (PLATÃO 1991: 56-57).

Uma forma original, pré-divisão, portanto, que guarda semelhanças com Odradek, uma forma, talvez, residual, pós-divisão. A possibilidade de existência (ainda que literária) de

---

<sup>19</sup> No original: “As the very word implies, “queer” does not name some natural kind or refer to some determinate object; it acquires its meaning from its oppositional relation to the norm. Queer is by definition whatever is at odds with the normal, the legitimate, the dominant. *There is nothing in particular to which it necessarily refers.* It is an identity without an essence. “Queer”, then, demarcates not a positivity but a positionality vis-à-vis the normative - a positionality that is not restricted to lesbians and gay men but is in fact available to anyone who is or who feels marginalized because of her or his sexual practices [...]. “Queer”, in any case, does not designate a class of already objectified pathologies or perversions; rather, it describes a horizon of possibility whose precise extent and heterogeneous scope cannot in principle be delimited in advance”. (HALPERIN 1995: 62)

Odradek opera essa abertura, esse derretimento nas categorias duras, possibilitando uma fluidez, uma abertura da narração para possibilidades de histórias até então silenciadas ou não vocalizadas. Isso não apenas em relação aos pressupostos binários de gênero, mas em uma série de outras esferas da vida humana e não apenas humana. A questão de gênero é fundamental nessa história não apenas pela ambiguidade, mas por sua relação estruturante das relações familiares, questão fundamental da narrativa. A posição queer de Odradek ajuda a lançá-lo para fora da representação tradicional de família, das relações filiais sob as quais tantos protagonistas de Kafka foram esmagados. Na mesma aula citada, Judith BUTLER afirma: “Essa progenitura não o está replicando [o pai], alguma coisa diferente aconteceu aqui. O sistema não está replicando a si mesmo da forma que deveria. O pai, a criança, o cidadão útil. Há um atraso” (BUTLER 2016). Vale lembrar que uma das principais características biológicas dos híbridos é a dificuldade em se reproduzir devido a sua alta taxa de esterilidade.

*A preocupação...* é uma das poucas histórias de Kafka em que o narrador não é uma figura filial, mas o próprio pai. Ao invés de acompanhar os sofrimentos de um protagonista sob controle de uma instituição de poder<sup>20</sup>, nessa história é apresentado o ponto de vista de um dos representantes dessas instituições. O interessante, portanto, é notar discursivamente como esse poder se narra. Odradek não confronta diretamente o pai, mas em sua estranha composição o preocupa, pois ocupa um espaço no lugar de poder do *pater familias*, a casa, sem parecer estar completamente sob seu controle. Joseph VOGL descreve da seguinte forma o incômodo do pai:

O pai de família já é na época de Kafka uma posição antiga e significa, com origem nos gregos, o responsável pela casa, o responsável por um *oikos*. Pelo que ele é responsável? O pai de família é responsável por que as coisas em uma casa, em um local de vivência fechado, tenham cada uma seu lugar correto. Ele tem a responsabilidade de que todas as coisas e seres encontrem sua função (*Zweck*), para que essa casa, essa menor das unidades políticas, se reproduza de forma ordenada (VOGL 2016)<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Sobre a recorrência dessas instituições quase como personagens na obra de Kafka, ver CAMPE 2004.

<sup>21</sup> No original: “Der Hausvater ist bereits zur Zeit Kafkas eine altertümliche Standesbezeichnung und meint, herkommend aus dem Griechischen, den Hausvorstand, den Vorstand eines oikos. Wofür ist ein solcher zuständig? Der Hausvater ist zuständig dafür, dass die Dinge in einem Haus, in einem abgeschlossenen Lebensraum alle ihren rechten Ort haben. Er ist dafür zuständig, dass alle Dinge und Wesen ihren Zweck finden, dafür, dass sich dieses Haus, diese kleinste politische Einheit, ordentlich reproduziert”.

Odradek coloca em risco a ordenação dessa unidade política mínima. Não apenas por repelir passivamente, através da forma com que é construído, todas as tentativas de cooptação do pai (ao contrário de outros personagens kafkiano que muitas vezes vão aos poucos se misturando às instituições), mas por permitir talvez um processo subterrâneo oposto. O pai sente-se ameaçado por Odradek porque ele, de alguma forma, abre possibilidades outras de ser e agir. Um misto de recusa violenta e desejo reprimido longe de ser desconhecido da psique masculina heterossexual. O pai talvez se sinta seduzido por essa alteridade de forma semelhante à família do *Teorema* de Pasolini, seduzida pela forma radicalmente outra de estar no mundo da figura, não por acaso, angelical, quimérica. A primeira epígrafe desse artigo ressalta o caráter de misto (*Mischling*) do filho Franz Kafka, dadas as grandes diferenças de origem social e personalidade de seus pais. Ser filho de um par de humanos e ser criado por eles em uma família tradicional traz consigo esse tipo de hibridismo: ser cria de pessoas de personalidades não apenas distintas, mas opostas, especialmente se considerando os papéis tradicionais de gênero. *A preocupação...* parece no seu início zombar dessa condição através da indecidibilidade entre a origem eslava e a alemã da palavra. Nem paterno (como Hermann Kafka, filho de gente do interior, mais eslavo), nem materno (como Julie Löwy, filha de gente da cidade, mais alemã), mas Odradek<sup>22</sup>. O duplo como modelo tradicional de família é sabotado (a mãe nem mesmo aparece na história), tanto na ascendência de Odradek, desconhecida, quando na descendência que por sua construção é negada ao pai. Odradek permanecerá, mas não como sua réplica ou herdeiro.

Mesmo assim, o pai não desiste. Ele conta a história de forma a tentar apresentar Odradek da forma mais próxima possível de um filho: através de sua infantilização. Infantilizar é uma maneira de ter controle, autoridade, de possuir. Roberto Schwarz descreveu com precisão esse processo:

É ridículo um ser que tenha forma de carretel sem ser carretel, tanto mais se estiver coberto de fio embaraçado. O riso, diante da coisa inútil e obsoleta, é de superioridade. À superioridade do homem sensato e risonho acrescenta-se a do homem prático. Adiante vem a do adulto, criada pela bonomia com que se fala do pequeno Odradek. O procedimento é

---

<sup>22</sup>A busca etimológica do pai no primeiro parágrafo lembra os divertidos processos de condensação de palavras descritos por Freud em "A interpretação dos sonhos". Partes de palavras de contextos diversos guardando algo em comum misturam-se em um neologismo que guarda secretamente a semelhança. Assim também seria Odradek, sem que se saiba ainda o que ele guarda ou ao que ele e seu nome se referem.

sempre o mesmo: aliciar o leitor, estabelecer o acordo tácito entre adultos, brancos, civilizados (SCHWARZ 2008: 24).

Se em sua faceta humanizada Odradek não é filho, em sua faceta objetificada ele não é propriedade. O pai, no entanto, não desiste. Em sua descrição, Odradek parece compor a casa. “Às vezes fica meses sem ser visto; com certeza mudou-se então para outras casas; depois porém volta infalivelmente à nossa casa.” (KAFKA 1994: 42). Como possuir algo que não é, claramente, público ou privado? Privado porque fica em sua casa e ficará com seus filhos, embora não tenha um quarto ou um lugar seu, habite apenas locais de passagem. Público por habitar casas de outras pessoas ao seu bel prazer e por ser conhecido publicamente, como indica a discussão filológica. Embaralha-se público e privado e, nisto, a possibilidade de posse que estrutura o sistema social.

Odradek não tem posses, não trabalha nem para si, nem para os outros. Sua constituição o livra dessa necessidade. Günter ANDERS uma vez definiu os homens desumanizados de Kafka como homens-profissão, pessoas que têm seu ser reduzido a sua função laboral dentro de instituições. Odradek, incapturável, não é homem e nem trabalha. É um anti-funcionário, anti-sistêmico por sua falta de função: “Sem sentido, mas completo à sua maneira” (KAFKA 1994: 42). A pergunta sobre qual o sentido de algo, dentro de um sistema que transforma tudo, inclusive pessoas, tempo e espaço, em mercadoria, ricocheteia. Nem homem objetificado, trabalhador alienado na linha de produção, operando e sendo operado pela máquina. Nem objeto humanizado, fetiche mediador das relações humanas. Odradek em sua estranha existência ao mesmo tempo ressalta o novo estatuto da relação entre sujeito e objeto sob o Capitalismo e o nega. Em seu ensaio sobre Kafka, Adorno comenta o que chama de “expressionismo épico”:

O si-mesmo vive unicamente na alienação, como resíduo seguro do sujeito que se fecha diante do estranho, tornando-se um cego resíduo do mundo. [...] Kafka obriga o expressionismo [...] a uma épica tortuosa; a pura subjetividade, necessariamente alienada e transformada em coisa, é levada a uma objetividade que se exprime através da própria alienação. A fronteira entre o humano e o mundo das coisas torna-se tênue (ADORNO 1998: 259-260).

Seu ser em si, desinteressado, não aplicado, não para produzir, lucrar e consumir, espanta o pai que entende a passagem do tempo na vida da seguinte forma: “Tudo o que morre teve antes uma espécie de meta, um tipo de atividade e nela se desgastou; não é assim com

Odradek”. Em carta para Benjamin, Adorno viu no caráter objetual sem função de Odradek uma possibilidade de superação da forma mercadoria, um tipo de resiliência residual:

Compreender a mercadoria como imagem dialética significa compreendê-la justamente também como tema de sua queda e sua “superação”, ao invés de mera regressão ao antigo. A mercadoria é, por um lado, o alienado, no qual morre o valor de uso, e, por outro lado, o sobrevivente que tendo se alienado sobrevive à imediaticidade. É para as mercadorias e não para as pessoas a promessa da imortalidade [...]. Me parece estar nesse lugar o caráter epistemológico decisivo de Kafka, especialmente em Odradek como mercadoria sobrevivente inútil. Nesse conto de fadas, o Surrealismo pode ter o seu final, assim como o Barroco com Hamlet (BENJAMIN 1978: 675)<sup>23</sup>.

A quimera não é só a soma de partes que dá origem a um novo: é uma mistura de partes sem se tornar síntese - fundação de nova categoria -, mas sabotagem, contaminação, interrupção, negação das origens categóricas das partes e afirmação infinita de origens ainda não nomeadas ou esquecidas. Não um enxerto em uma árvore, mas um buquê vivo de enxertos que ameaça o castelo ideológico mais recente da tradição ocidental. Um funcionário explica a K.: “Os senhores são extremamente sensíveis; estou convencido de que não são capazes, pelo menos sem preparação, de suportar a visão de um estranho” (KAFKA 2000: 56). Entre o humano e o não-humano não surge apenas uma quimera meio-humana e meio-não humana, mas as próprias categorias estabelecidas de humano e não-humano são criticadas e (talvez se possa dizer: historicizadas) abaladas em sua episteme. A ontologia negativamente aberta de Odradek, um ser montado para não ser definível, pode ser vista como uma crítica brutal às dualidades fundadoras da epistemologia moderna ocidental, como sujeito e objeto, humano e não humano, homem e mulher, cultura e natureza, representação e essência, forma e conteúdo. Crítica, vale lembrar, feita às avessas, através da percepção, no rastro, da ausência. Geep<sup>24</sup>, a criatura produzida em laboratório a partir de uma cabra e um carneiro, contém traços de criação humana e natural, rompendo assim a separação sagrada e até então insuperável entre natureza e cultura. Claire

<sup>23</sup> No original: „Die Ware als dialektisches Bild verstehen, heißt eben auch sie als Motiv ihres Unterganges und ihrer „Aufhebung“ anstatt der bloßen Regression aufs Ältere zu verstehen. Ware ist einerseits das Entfremdete, an dem der Gebrauchswert abstirbt, andererseits aber das Überlebende, das fremd geworden die Unmittelbarkeit übersteht. An den Waren und nicht für die Menschen haben wir das Versprechen der Unsterblichkeit [...]. An dieser Stelle scheint mir der entscheidende Erkenntnischarakter Kafkas, insbesondere des Odradeks als der nutzlos überlebenden Ware zu liegen: in diesem Märchen mag der Surrealismus sein Ende haben wie das Trauerspiel im Hamlet“. (BENJAMIN 1978: 675)

<sup>24</sup> Em 1984, foram criadas as primeiras quimeras de carneiro e cabra por pesquisadores do Instituto de Fisiologia Animal de Cambridge através da combinação de embriões de carneiros com cabras. O nome carinhoso dado pela imprensa para a criatura foi: Geep, junção de *goat* com *sheep* (WIKIPEDIA 2016).

COLEBROOK em um artigo intitulado “Só um animal pode nos salvar” faz a seguinte observação:

O ponto de vista literário muitas vezes funciona precisamente porque a forte diferença entre mundos em que podemos viver e mundos sobre os quais apenas podemos saber nunca é completamente segura. [...] Talvez a possibilidade que Nagel levanta sobre o animal – de que nós podemos saber tudo o que quisermos, mas nunca saberemos como é ser – não deva nos levar à conclusão de que há um reino da subjetividade humana que nós conhecemos, mas que nós não sabemos o que é ser um humano. [...] Nós podemos saber tudo o que quisermos sobre humanos, mas assim como nós não sabemos como é ser um morcego, nós não sabemos como é ser cego ou surdo, e certamente não sabemos como é ser humano. Uma pessoa não sabe o que é ser ela mesma até que ela leia a si mesma como se fosse um animal estrangeiro (*alien*) (COLEBROOK 2016: 9)<sup>25</sup>.

## As quimeras na Modernidade

A segunda epígrafe desse artigo, citação de Insoo HYUN, especialista em bioética e em pesquisa com quimeras produzidas em laboratórios, trata da preocupação científica com o horror causado pela figura - sempre a ser escondida - da quimera. Para Hyun, a ciência tem de lidar com a inevitabilidade do híbrido de forma a reestabelecer seu controle discursivo sobre ele e afastar a ideia de essências naturais de animais naturais advindas de folclore, crenças populares e místicas que poderiam começar a entrar no imaginário popular sobre a pesquisa científica de quimeras. Trata-se, portanto, de um gesto quase oposto ao que se imputa aqui a Odradek: desvelação de pontos secretos de encontro entre separações arbitrárias (como naturalidade e artificialidade, no caso dos híbridos) e tentativa de uma relação com ela que não seja a da faca, mesmo que categórica. A literatura poderia, talvez, lidar de uma maneira quimérica com o híbrido, reconhecendo sua existência e colocando-se calmamente, quiçá, humoristicamente, em relação a ele que é, afinal, tudo: o que precede e procede. A quimera não é uma positividade, uma reivindicação, é o híbrido antes do processo de purificação e o que resta depois. É o resto radioativo do negativo.

---

<sup>25</sup> No original: “Literary point of view often works precisely because the stark difference between worlds we can live and worlds we can only know about is never fully secure. [...] Perhaps the possibility that Nagel raises regarding the animal – that we can know all we like, but we can never know what it is like – should not lead us to the conclusion that there is a realm of human subjectivity that we do know, but that we do not know what it is like to be a human. [...] We may know all we can about humans, but just as we do not know what it is like to be a bat, we do not know what it is like to be blind or deaf, and we certainly do not know what it is like to be human. One does not know what it is like to be one’s self until one reads one’s self as if one were an alien animal”. (COLEBROOK 2016: 9)<sup>25</sup>.

Há de fato um embate histórico entre um discurso organizador, que busca superar as comoções causadas pela existência dos híbridos através de sua separação e definição, e entre narrativas mais soltas que jogam com as possibilidades da quimera e seu impacto desarticulador nos discursos e concepções. O primeiro tenta permanentemente negar a existência dos híbridos através de sua purificação em novas ou velhas categorias. O segundo trata de reconhecer as quimeras e tenta compreender a contribuição criativa de sua existência. Tomás de Aquino e seus debatedores gastaram bastante energia discutindo o que hoje se chama ironicamente de “sexo dos anjos”, expressão utilizada para se referir a debates complexos e ao mesmo tempo irrelevantes para a vida prática. Questões colocadas de forma quase científica: os anjos têm corpos? Ocupam espaço? Como se movimentam? Podem se reproduzir com humanos? Na réplica de uma objeção a essa última questão, Tomás de Aquino responde citando Agostinho: “Muitos asseguram ter experiência, ou ter ouvido dizer por aqueles que a tiveram, que os silvanos e os faunos (vulgarmente chamados íncubos) muitas vezes se apresentam a mulheres e que solicitaram e tiveram relação sexual com elas. Negá-lo parece imprudência” (Apud AQUINO 2005: 133). A categorização dessas figuras, sua descrição detalhada e o fechamento de uma interpretação única, a da instituição, sobre esses seres foi fundamental e estratégica para que esse discurso organizador pudesse manter controle sobre o material cultural dos coletivos que deram origem à instituição. O pai precisa descrever Odradek e tentar caracterizá-lo para ter o controle total dos seres e discursos que habitam seu espaço de poder, assim como Tomás de Aquino, Agostinho e outros pais da igreja precisaram lidar com os mistérios e quimeras do pré-cristianismo.

O antropólogo da ciência Bruno LATOUR em seu ensaio *Jamais fomos modernos* (1994) chama de “garantias constitucionais” da Modernidade as separações epistemológicas e ontológicas binárias que foram estabelecidas durante séculos no ocidente entre política e ciência, cultura e natureza, sujeito e objeto, humano e não-humano. O que teria distinguido o grupo dos modernos dos coletivos pré-modernos, acusados de primitivismo, animismo, etc., seria o trabalho de separação entre essas esferas, chamado por Latour sintomaticamente de trabalho de purificação. O problema, segundo ele, é que esse trabalho impossível nunca se dá por completo. Assim que descobertos, os híbridos são purificados, separados em esferas, para logo em seguida ressurgirem mais numerosos. Com

a ampliação gigantesca dos mundos humanos e não-humanos na contemporaneidade, a produção de híbridos foi levada a uma escala até então inédita que colocou em questão o próprio projeto da Modernidade e suas garantias constitucionais. Segundo LATOUR: “Os pobres coletivos pré-modernos foram acusados de misturar horripelantemente as coisas e os humanos, enquanto que seus acusadores conseguiram enfim separá-las totalmente - para misturá-las logo em seguida numa escala jamais vista até então” (1994: 44).

Geep seria ao mesmo tempo um ser da natureza e da cultura, assim como os buracos da camada de ozônio. A presença das máquinas inteligentes, como os smartphones, torna qualquer pessoa sem relações avançadas com a informática em um protótipo de ciborgue: pessoa-máquina, humano, natural e, ao mesmo tempo, sintético, artificial, presente ao mesmo tempo, quase sem contradição, no espaço-tempo físico e no espaço-tempo virtual. Lawrence KRAMER adverte: “O termo “realidade virtual” começou a soar tautológico. Einstein talvez tivesse compartilhado uma risada sobre isso com Odradek. Virtualidade é o planeta natal de Odradek” (2004: 287). A mudança de postura pregada por Latour em relação à Modernidade passa não por uma regressão a um mundo “pré-moderno” imaginado retroativamente ou por sua falsa superação na dissolução genérica do “pós-moderno”. Para LATOUR, trata-se de tornar-se “não-moderno”: “É um não-moderno todo aquele que levar em conta ao mesmo tempo a Constituição dos modernos e os agrupamentos de híbridos que ela nega” (1994: 44). Já que os híbridos, “os monstros, os mistos cuja explicação ela [a Modernidade] abandona são quase tudo, compõem não apenas nossos coletivos mas também os outros, abusivamente chamados de pré-modernos” (id.: 51), cabe lançar-se sobre eles, aprender com eles sobre os limites constitucionais: “Um outro terreno, muito mais vasto, muito menos polêmico, encontra-se aberto para nós, o terreno dos mundos não-modernos. É o Império do Centro, tão vasto quanto a China, tão desconhecido quanto ela” (id.: 52).

A menção ao Império chinês faz lembrar o ciclo de histórias de Kafka sobre a construção da Muralha da China. Também faz lembrar o Qilin chinês, meio cervo, meio dragão, quimera vegetariana associada à justiça e ao respeito, que flutua ao invés de trotar para não pisar na grama. É uma pena que em seu ensaio Latour deixe de lado o par negativo da Modernidade, onde ele encerra as esferas científicas e sociais da sociedade, deixando de fora a artística: os Modernismos. Em nenhum outro momento da produção cultural sob o



Capitalismo, as garantias constitucionais da Modernidade foram tão criticadas e debochadas quantos nas variadas formas e momentos da arte moderna e sua crítica. Não por acaso alguns de seus grandes momentos foram chamados justamente de “primitivistas”, “indígenas”, “antropofágicos”, etc. Walter BENJAMIN, em seu polêmico ensaio sobre a reprodutibilidade da obra de arte, usa o conceito de segunda natureza para se referir ao mundo criado pela “técnica emancipada” no qual a pessoa reage como diante da “primeira” natureza. As novas formas de arte, então, teriam uma função pedagógica: “Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado”( BENJAMIN 1985: 174). Talvez se pudesse levar às últimas consequências essa apologia de Benjamin ao aprendizado sobre como viver na natureza questionando justamente o significado profundo dessa palavra nas concepções epistemológicas e ontológicas em crise no Ocidente. A espécie humana, afinal, é ou não natural? A iminência da catástrofe ecológica, possibilitada, sem dúvida, por um conceito de natureza objetificada, do qual se exclui a parte da espécie que mais agride a chamada natureza, exige uma reflexão crítica que boa parte da arte produzida nos últimos cem anos tem incessantemente levantado.

Odradek não oferece uma solução para os problemas de concepção e estar no mundo, mas sua construção e existência - e ele existe - possibilitam percepções até então não mediadas. Odradek, as quimeras e os híbridos são mais reais, no mundo e em sua existência artística, do que conceitos puros de vida e morte, homem e mulher, pai e filho, do que a ideia de um sujeito humano em oposição a uma natureza objetificada. Os vultos modernos pairam sobre o campo desolado do nosso século. Em seus rasantes eles fingem arranhar com uma garra enquanto arrancam o que vive sob a terra com a outra. Odradek é um dos tipos de espantalho sob cuja frágil sombra algo possa talvez continuar surgindo.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. “Anotações sobre Kafka”. In: *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Minima Moralia*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001.
- AQUINO, Tomás de. *Suma teológica II*. 2ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

- ARISTÓTELES. *Generation of Animals*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1990.
- AENJAMIN, Walter. *Benjamin über Kafka*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Briefe I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas*. Vol. I. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BÍBLIA. Bíblia de Jerusalém. 4ª impressão. São Paulo: Paulus, 2006.
- BUTLER, Judith. "The Figure of Odradek in Kafka", 2011. Disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=v573KaWGirc](http://www.youtube.com/watch?v=v573KaWGirc)>. Acesso em: 20 fev. 2016.
- CALLAWAY, Ewen. "Evidence mounts for interbreeding bonanza in ancient human species". *Nature*. Disponível em: <<http://www.nature.com/news/evidence-mounts-for-interbreeding-bonanza-in-ancient-human-species-1.19394>>. 17/02/2016. Acesso em: 20 fev. 2016.
- CAMPE, Rüdiger. "Kafkas Institutionenroman. Der Process, Das Schloß". In: *Gesetz. Ironie*. Heidelberg: Synchron Verlag, 2004.
- CINTRA, Rodrigo. "Kafka ou Sob o Signo de Odradek". In: *Sibila*. Disponível em: <<http://sibila.com.br/novos-e-criticos/kafka-ou-sob-o-signo-de-odradek/11453>>, acesso em: 10 jun. 2016, publicado em 30 jan. 2015.
- COLEBROOK, Claire. "Only an Animal Can Save Us". Disponível em: <[https://www.academia.edu/19843390/Only\\_an\\_Animal\\_Can\\_Save\\_Us](https://www.academia.edu/19843390/Only_an_Animal_Can_Save_Us)>. Acesso em: 25 fev. 2016.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001.
- FRIEDRICH, Rainer. "On the compositional use of similes in the Odyssey". In: *The American Journal of Philology*, Vol. 102, No. 2, 1981. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/294303>>. Acesso em: 20 fev. 2016.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. "A memória dos mortais: notas para uma definição de cultura a partir de uma leitura da Odisseia". In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Deslocamentos e deformações em Kafka". In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IX, n.17 (jul-dez/2015). Disponível em: <[http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso\\_17\\_JeanneMarieGagnebin.pdf](http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_17_JeanneMarieGagnebin.pdf)>. Acesso em: 10 jun. 2016.
- HALPERIN, David. *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1995.
- HESÍODO. *Teogonia*. Tradução: Jaa Torrano. 3ª edição. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HIRSCH, Emil G; MUSS-ARNOLT, W.; MCCURDY, J. Frederic; GINZBERG, Louis. "Cherub". In: *Jewish Encyclopedia*, 1906. Disponível em: <<http://jewishencyclopedia.com/articles/4311-cherub>>. Acesso em: 20 fev. 2016.
- HYUN, Insoo Hyun. *Bioethics and the Future of Stem Cell Research*. New York: Cambridge University Press, 2013.
- JAGOW, Bettina von; JAHRAUS, Oliver (Hg.). *Kafka Handbuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.
- KAFKA, Franz. "Franz Kafka an den Kurt Wolff Verlag (G. H. Meyer), 25 de Outubro de 1915. Disponível em: <<https://homepage.univie.ac.at/werner.haas/1915/kw15-028.htm>>. Acesso em: 20 fev. 2016.
- \_\_\_\_\_. *Aforismos de Zürau*. Trad. Tomaz Amorim Izabel. Campinas: Editora Medita, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Briefe 1902-1924*. Hg. Max Brod. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1958.
- \_\_\_\_\_. *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

- \_\_\_\_\_. *O castelo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Romane und Erzählungen*. Köln: Parkland, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Um médico rural: pequenas narrativas*. Trad. Modesto Carone. 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- KRAMER, Lawrence. "Odradek Analysis: Reflections on Musical Ontology". In: *Music Analysis*, Vol. 23, No. 2/3, 2004, p. 287-309. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3700447>>. Acesso em: 20 fev. 2016.
- LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Trad. Carlos da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994
- PLATÃO. "O banquete". In: *Diálogos*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- POWELL, Matthew T. "Bestial Representations of Otherness". In: *Journal of Modern Literature*, v. 32, n. 1, 2008, p. 129-142. Disponível em:< <https://research.uvu.edu/albrecht-crane/3090/Powell.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2016.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- STACH, Reiner. *Kafka. Die frühen Jahren*. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag, 2014.
- VOGL, Joseph. "Weniger Leben als Gewinn". Disponível em:< [http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/mediathek/magazin/magazin16/vogl\\_kafka](http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/mediathek/magazin/magazin16/vogl_kafka)>. Acesso em: 20 fev. 2016.
- WEITZMAN, Erica. "Odradek's Laughter". In: *Journal for Cultural and Religious Theory*, vol. 12 no. 1, 2012, p. 31-36. Disponível em: <<http://www.jcrt.org/archives/12.1/weitzman.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2016.
- WIKIPEDIA. "Sheep-goat chimera". Disponível em <[https://en.wikipedia.org/wiki/Sheep%E2%80%93goat\\_chimera](https://en.wikipedia.org/wiki/Sheep%E2%80%93goat_chimera)>. Acesso em: 20 fev. 2016.
- WOLPERT, Stuart. "Moon was produced by a head-on collision between Earth and a forming planet". In: *UCLA Newsroom*. Disponível em: <<http://newsroom.ucla.edu/releases/moon-was-produced-by-a-head-on-collision-between-earth-and-a-forming-planet>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

*Recebido em 14 jun. 2016*

*Aprovado em 16 jul. 2016*