

A RATA JOSEFINA E SEU CANTAR ALEMÃO TRADUZIDO EM PORTUGUÊS BRASILEIRO: UMA ANÁLISE À LUZ DA ABORDAGEM FUNCIONALISTA DA TRADUÇÃO

Fernando Alexandre de Oliveira Maia*

Giuliano Vítor de Lacerda Marques*

Tito Lívio Cruz Romão*

RESUMO

Neste artigo, pretende-se fazer um cotejo entre o conto de Franz Kafka *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* e sua versão brasileira *Josefina, a Cantora*, realizada por Torrieri Guimarães. De início, partimos de uma pesquisa concluída anteriormente (ROMÃO, 2014), na qual foram analisadas as relações antrozoomórficas encontradas em quatro contos de Franz Kafka. Com base na Abordagem Funcionalista da Tradução (NORD, 1988; 2016), busca-se, neste artigo, mostrar em que medida as escolhas do tradutor brasileiro lograram manter o efeito produzido pelo verbo *pfeifen* e demais vocábulos correlatos (*Gepfeife, gepfiffen, das Pfeifen*) presentes no texto original do escritor judeu-tcheco.

Palavras-chave: Narrativas kafkianas; Relações antrozoomórficas; Estratégias tradutórias

ABSTRACT

The aim of this article is to make a comparison between the Franz Kafka's short story *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* and its Brazilian version *Josefina, a Cantora*, performed by Torrieri Guimarães. At the outset, we start with a research accomplished previously (ROMÃO, 2014), in which the anthrozoomorphic relations found in four short stories by Franz Kafka were analyzed. In this article, by using the methodology of the Functionalist Approach to Translation (NORD, 1988, 2016), we attempt to show the extent to which the choices of the Brazilian translator were able to maintain the effect produced by the verb *pfeifen* and other related words (*Gepfeife, gepfiffen, das Pfeifen*) present in the Jewish-Czech writer's original text.

Keywords: Kafkaesque narratives; Anthrozoomorphic relationships; Translation strategies

* Mestre em Administração pela Universidade de Leipzig; aluno do Curso de Letras (Alemão) da Universidade Federal do Ceará (UFC); fmayabr@yahoo.com.br.

* Aluno do Curso de Letras (Alemão) da UFC; e-mail: giulianovitorlm@gmail.com.

* Doutor em Estudos da Tradução pela UFSC; docente do Curso de Letras (Alemão) e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (Literatura Comparada) da UFC; cruzromao@terra.com.br.
Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.4, n.8, p.43-61, 2018.

INTRODUÇÃO

Tomando-se por base uma análise de quatro contos de Franz Kafka anteriormente realizada (cf. Romão 2014), realizamos na Universidade Federal do Ceará (UFC) uma pesquisa no âmbito do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), visando a analisar um número mais extenso de narrativas kafkianas curtas (parábolas, contos, alegorias etc.) em que surgem personagens zoomórficos. Nosso objetivo principal era examinar as relações antrozo-zoomórficas ali existentes sempre a partir da perspectiva do ser humano. Na pesquisa de base, que consta de um artigo publicado nos anais¹ do VI Congresso Internacional de Letras na Universidade de Buenos Aires, partiu-se dos seguintes contos: *Die Verwandlung* [A metamorfose], *Ein Bericht für eine Akademie* [Um relatório para uma academia], *Ein Hungerkünstler* [Um artista da fome] e *In der Strafkolonie* [Na colônia penal]. Mediante os contextos já verificados nessas narrativas e com base no frequente uso de metáforas zoomórficas pelo autor judeo-tcheco, presumimos, na presente pesquisa, que Franz Kafka recorre, também em outras narrativas curtas com personagens zoomórficos, a um destes fenômenos: a) animalização do ser humano; b) humanização do animal; c) transformação quase total do ser humano em animal; e d) equiparação entre ser humano e animal. Como base teórica, foram utilizados, sobretudo, os estudos realizados por Brod (1966), Anders (1969), Fingerhut (1969), Binder (1976), Wagenbach (1989), Deleuze-Guattari (2003) e Sant'Anna (2010). A análise de cada relação antrozo-zoomórfica partiu da leitura acurada de cada conto em alemão e/ou na tradução em português, de onde extraímos exemplos concretos, para demonstrar o fenômeno particular encontrado em cada narrativa. Por fim, estava previsto apresentarmos o efeito dessas representações da condição humana descritas por Kafka em cada uma das obras em questão.

De início, retomaremos aspectos da pesquisa-base de 2014, para, em seguida, nos concentrarmos apenas em uma narrativa, nomeadamente, o conto *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* [tradução literal: *Josefina, a cantora ou O povo dos ratos*], que no Brasil recebeu o título, na versão de Torrieri Guimarães (KAFKA, 1977), de *Josefina, a Cantora*. Ao nos determos sobre esse conto específico, nossa atenção estará voltada, em primeiro lugar, para a relação antrozo-zoomórfica que envolve a personagem central e, em segundo lugar,

¹ Cf. <http://cil.filo.uba.ar/actas>; última consulta em 25/12/2018. Parte dessa análise será apresentada neste artigo. Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.4, n.8, p.43-61, 2018.

para aspectos intrinsecamente ligados à tradução do verbo *pfeifen* – que aqui entendemos ser um *leitmotiv* ao longo dessa narrativa kafkiana – em português do Brasil.

Nas mais distintas culturas e nas mais diferentes épocas da história humana, animais sempre – e das mais diversas maneiras – desempenharam um papel relevante. Desde a simbologia animal na astrologia chinesa, passando pelos cultos de adoração a determinados bichos por várias etnias, desde o sonho de Ícaro até determinadas superstições de alguns povos quanto a certos animais (p. ex.: cobra, coruja, boto, condor etc.), é possível constatar claras relações entre humanos e animais. Tanto em conversas cotidianas quanto em textos literários e religiosos, não raro se costuma ver imagens e figuras relacionadas a bichos. Em muitos casos, estes são usados para se apontarem características humanas, qualidades ou falhas. Deste modo, por exemplo, a serpente pode personificar o mal, enquanto o burro pode representar a falta de inteligência, e a raposa ser sinônimo de esperteza etc.

Max Brod inicia o primeiro capítulo de sua biografia de Kafka com estas palavras:

“Kafka. O nome ‘kafka’ é de origem tcheca e significa (‘kavka’ na escrita correta) literalmente ‘corvo’. Em envelopes da Firma Hermann Kafka, que Franz no início geralmente usava para cartas endereçadas a mim, encontra-se esse pássaro teimoso, de bela cauda negra, timbrado à guisa de emblema” (Brod, 1966, p.11).²

Tal pormenor merece destaque, considerando-se que o próprio Kafka se considerava, em sua existência de artista, “um corvo domado”. Gustav Janouch (1965, p.17) realça este sentimento, ao relatar um trecho de conversa mantida com Kafka:

Você descreve o literato como um homem tremendamente grande... Ele não é nenhum gigante, mas sim um pássaro mais ou menos colorido na gaiola de sua existência... Sou um pássaro totalmente impossível... Sou um corvo – um *kavka*. O carvoeiro em Teinhof tem um. Você já o viu?” – “Sim, ele fica zanzando em frente à loja.” – “Sim, esse meu parente vive melhor que eu. É verdade que tem as asas aparadas. No meu caso, isto sequer foi necessário, pois minhas asas são atrofiadas. Por isso, para mim não há nem altitudes nem longitudes. Confuso, fico pulando de um lado para o outro entre as pessoas. Observam-me cheios de desconfiança. É que sou um pássaro perigoso, um larápio, um corvo. Mas não passa de aparência. Na realidade, falta-me o sentido para coisas brilhantes. Por isso sequer tenho penas negras brilhantes. Sou cinzento como a cinza. Um corvo que anseia por desaparecer entre as pedras. Mas isto não passa de uma brincadeira...”³

Ao trazer a lume a identificação associativa entre seu nome e o pássaro homônimo em tcheco, Kafka compara-se à ave, com automenosprezo, sentindo-se inclusive inferior ao corvo, afinal de contas, este tinha asas aparadas, enquanto as suas eram atrofiadas. Segundo Fingerhut (1969, p.33), as imagens zoomórficas na obra de Kafka devem ser atribuídas ao seu

² Tradução nossa.

³ Tradução nossa.

“amor pelo rústico” e à sua admiração “pelo vital”. Como pessoa urbana, intelectual e artista ascético, Kafka era atraído pela vitalidade animal. Entretanto, tanta fascinação não era motivo suficiente para fazê-lo pôr os bichos sempre em posições privilegiadas dentro de seus textos. Com certa frequência, os bichos surgem, nos escritos kafkianos, como personagens hostis ou nojentos, o que poderia ser reflexo de suas “aversões a animais” e das “imagens de animais em seus sonhos” (Fingerhut, 1969, p.33). Tal fato poderia tê-lo inspirado, inclusive, a criar formas híbridas esquisitas, como o cordeiro-gato de *Um cruzamento*⁴ ou o megabesouro de *A metamorfose*.

Kafka não se restringiu, portanto, apenas às comparações com o corvo. Diversos bichos de diferentes espécies surgem em seus romances e contos, e diversas são também as interpretações encontradas para suas muitas metáforas e imagens zoomórficas. Veja-se esta afirmação de Beutner (1973, p.85):

Em primeiro lugar, são elucidativas as espécies animais que surgem metaforicamente. Afinal de contas, são, em sua grande maioria, bichos que se contrapõem aos seres humanos pela hostilidade ou pelo nojo que encerram. Aparecem feras e predadores como gato selvagem, águia, leão e cobra, da mesma maneira que há espaço para moscas, ratos, vermes, aranhas, mariposas e cobras-cegas. Dentre os animais domésticos, podem-se citar cavalos, carneiros, galinhas, gatos e principalmente cães, embora raramente sejam amigos e companheiros do homem; ademais, fidelidade e apego, características de animais domésticos, somente são relevantes sob certas condições.

Não se pode negar que o cão é, comparativamente, o animal que surge o maior número de vezes nas obras de Kafka. Em geral não se fazem referências às características tradicionais do cão em relação a seu dono; contrariamente, os cães são, via de regra, usados como símbolo de submissão. Beutner (1973, p.85) destaca: “Nos seus três romances (...), o cão representa aquilo que é inferior, desprezível, quase indigno.” Às vezes são apenas palavras que provocam no leitor associações de ideias com cães. Ademais, surgem outros bichos que se comportam como cachorros ou são tratados como tais. É normal que surjam insetos e répteis. Um exemplo clássico é o megabesouro Gregor Samsa: encarnando uma figura monstruosa de forma entômica, Gregor vê-se condenado à rejeição humana e ao aniquilamento.

As figuras e representações zoomórficas acompanharam Kafka tanto na vida quanto na morte. Quando o estado de saúde do escritor já se agravava sobremaneira, Dora Dymant, sua fiel companheira em seus últimos anos de vida, relatou a Max Brod o seguinte: “Toda noite surge uma coruja à janela do Franz. A ave da morte” (Brod, 1966, p.182).

⁴ *Eine Kreuzung*, no original em alemão.

1. Relações antrozo-zoomórficas em quatro narrativas de Franz Kafka

A seguir, apresentaremos, de forma resumida, os resultados obtidos com a análise feita sobre as relações antrozo-zoomórficas encontradas em quatro contos de Franz Kafka, a qual serviu de base para a realização da pesquisa geradora do presente artigo.

1.1 A transformação de um ser humano em um bicho

Histórias infantis em que pessoas são transformadas num bicho são mundialmente conhecidas, como ocorre em *O príncipe-sapo*, história compilada em alemão, sob o título *Der Froschkönig*, pelos irmãos Grimm. Também se sabe que, no desfecho de contos infantis, humanos transformados em bichos normalmente são desencantados mediante alguma força mágica que os liberta das más consequências sofridas pelo feitiço a que foram submetidos. A partir de tal instante poderão viver felizes para sempre.

No conto de Kafka *A metamorfose*, quiçá apenas o leitor desavisado contará com o advento de um *deus ex machina*, que, à guisa de Providência, libertará o “herói” de seus sofrimentos. A personagem principal, na verdade um anti-herói, encontra-se em um estado de total desesperança e abandono. Cria-se uma atmosfera de conto infantil, que é ilusória. Peter Beicken (1974, p.264) afirma:

Kafka usa motivos de histórias infantis, sobretudo, para destruir conscientemente as expectativas suscitadas nos leitores; as componentes de contos infantis também são destituídas de suas funções tradicionais, ressaltando-se que essa mudança para o plano grotesco provoca outras destruições de ilusões.⁵

A atmosfera de história infantil vira um clima de anti-história infantil, o que é confirmado pela breve vida do Gregor animalizado. “Certa manhã, ao despertar de sonhos intranquilos, Gregor Samsa, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (Kafka, 2010, p.13). Como não se vislumbram, para o competente caixeiro-viajante, quaisquer possibilidades de quebra do “feitiço”, vê-se ele então condenado, pelo resto de seus dias, a uma existência entômica. O inseto surge, aqui, como símbolo do isolamento humano, da estigmatização e discriminação da pessoa. Com essa imagem, Kafka logra exprimir o estranhamento do ser humano dentro de sua própria comunidade. A nova forma de Gregor foge aos padrões e está fora dos limites humanos e animais. Como tem uma aparência de bicho, não cabe na comunidade de humanos. A seus antigos semelhantes, apenas causa nojo e profunda rejeição. Não obstante, seu sentimento de abandono ainda é mais forte, ao sentir que também não pertence à comunidade de insetos. Como besouro apresenta uma

⁵ Tradução nossa.

forma superdimensionada, além de uma capacidade superior, já que ele conserva todos os sentimentos, sensações e sensibilidades humanas, p. ex. o amor por seus pais e sua irmã.

Antes Gregor era um arrimo de família, como bem atesta Beicken (1974, p.268):

Com a falência sofrida pelo pai, cabia a Gregor responsabilizar-se por quitar as dívidas e assumir a sobrevivência da família, enquanto a irmã vivia despreocupadamente, a mãe apresentava um comportamento passivo, e o pai ocupava seu tempo com a leitura de jornais.

De súbito, o mantenedor de uma família com hábitos parasitários se torna um parasita: como criatura pavorosa Gregor torna-se um fardo pesado. Passa a ser desprezado, achincalhado e xingado pelo pai, pela mãe e até pela irmã Grete, de quem tanto gostava e a quem queria ajudar a desenvolver certo talento musical. Sua irmã chega inclusive a chamá-lo de “velho rola-bosta” (Kafka, 2010, p.81). No dia da metamorfose, quando o megabesouro tentava chegar junto ao gerente da firma de Gregor, que viera até sua casa e acabara fugindo apavorado, “o pai tomou com a direita a bengala do gerente – que este havia deixado, junto com o chapéu e o sobretudo, em cima de uma cadeira -, tomou com a esquerda um grande jornal que estava sobre a mesa e, batendo os pés ao chão e brandindo a bengala e o jornal, pôs-se a enxotar Gregor de volta a seu quarto” (Kafka, 2010, p.40). Costuma-se agir assim, por exemplo, quando um cão raivoso rosna ou late em direção a uma pessoa, e alguém tenta afugentar o animal para garantir a segurança da suposta vítima. “Inexorável, o pai o empurrava para trás emitindo silvos como se fosse um selvagem” (Kafka, 2010, p.40). Esse trecho também lembra o modo como algumas pessoas tratam animais, quando estes cometem algum ato indevido e precisam ser enxotados. No início, a irmã punha algo para Gregor comer; mais tarde, “agora, sem pensar mais no que pudesse agradar a Gregor, a irmã empurrava com o pé, às pressas, algum tipo de comida qualquer para dentro do quarto de Gregor, antes de correr ao serviço pela manhã e à tarde (...)” (Kafka, 2010, p.78). O “parasita” vai-se tornando um fardo cada vez mais pesado. Ademais, com ele as pessoas preferem não ter contato. “Vejam só isso, a coisa empacotou de vez; ali está, mortinha da silva!” (Kafka, 2010, p.96), disse a faxineira, ao encontrar o cadáver do homem-inseto. Ao que ela mais tarde acrescentaria: “A senhora não precisa se preocupar mais nem um pouco em como se livrar da coisa aí do lado. Já está tudo em ordem” (Kafka, 2010, p.101).

No conto, ao referir-se a Gregor Samsa, Kafka não apenas traz à baila a figura de um inseto. Em alguns trechos, o autor alude, em suas simbologias, à imagem de um cão, como em parte já se descreveu neste texto, e, com menos frequência, à de um porco. Por causa da dependência do cão em relação a seu dono, pois aquele, como animal doméstico, precisa do

ser humano como centro vital e base indispensável para sua existência, Kafka logra êxito com a imagem canina, por exemplo, ao destacar sentimentos de submissão. A “tigela cheia de leite doce, na qual nadavam pequenos pedaços de pão branco” (Kafka, 2010, p.44), que era colocada para Gregor, mais lembra a comida posta a um cão (ou a um porco) do que a um inseto, sobretudo, considerando-se que, na época em que foi escrita a história, não se vendia ração para cães em lojas. Era normal, naquele tempo, que se alimentassem cães e porcos com restos de comida e/ou com ossos e leite. A cena já descrita, em que Grete empurra com o pé, para dentro do quarto, a ração de Gregor, lembra o tratamento a um cão – mas a um cão malquisto ou temido. A comida que ela mais tarde passa a dar a Gregor mais lembra ração oferecida a porcos por pessoas desprovidas de meios, que alimentam seus suínos com restos de comida. Certa vez, a irmã levou-lhe:

(...) legumes velhos, semi-apodrecidos; ossos da janta da noite anterior, envolvidos pelo molho branco endurecido; algumas passas e amêndoas; um queijo que Gregor há dois dias teria declarado intragável; um pão seco, um pão com manteiga e um pão salgado com manteiga” (KAFKA, 2010, p.47s.).

Outros dois trechos bem ilustram a simbologia com a figura canina. Veja-se em primeiro lugar: “Com frequência passava suas longas noites inteiras deitado ali, não dormia um só momento e apenas arranhava (*scharrte*) durante horas sobre (*sic!*) o couro (Kafka, 2010, p.55). Observe-se o segundo trecho: “(...) e com uma virada meio inconsciente e não sem sentir uma leve vergonha, ele precipitou-se para debaixo do canapé (...)” (Kafka, 2010, p.46). Essa imagem lembra a de um cachorro que instintivamente pressente que fez algo errado, mas que tenta se esconder, como se aquilo não lhe concernisse, pois ele não teria feito nenhuma traquinice.

A forma enigmática, monstruosa e híbrida do megabesouro significa o total banimento da esfera humana e familiar. Este conto não pode ser comparado, pura e simplesmente, a outras histórias do autor em que surgem personagens zoomórficas, pois Gregor somente é transformado em bicho externamente. Em seu âmago, permanece humano, mas lhe é negada a possibilidade de existência, seja ela humana ou entômica. É condenado ao desterro, até seu organismo não mais suportar os sofrimentos impostos.

1.2 A humanização de um animal

Em *Um relatório para uma academia*, pode-se observar um movimento inverso à metamorfose sofrida por Gregor Samsa. Neste segundo conto, trata-se de um animal, um

macaco, que é transformado em humano. Adiante-se, contudo, que tal transformação não ocorre subitamente como aquela por que passa Gregor Samsa. Ao contrário, o processo de metamorfose do símio ocorre como um processo de aprendizagem, que, de maneira análoga à personagem-besouro, também não se dá de forma completa. Enquanto o besouro Gregor era capaz de sentir emoções e refletir como humano, o macaco metamorfoseado em humano, que apresenta muitas qualidades, dentre as quais a eloquência de um palestrante, ainda se permite passar bem, à maneira dos macacos, com “uma pequena chimpanzé semiamestrada”, a qual, durante o dia, ele “não quer ver”, “pois ela tem no olhar a loucura do perturbado animal amestrado” (Kafka, 2011, 123). Este detalhe sobre a sexualidade do macaco Pedro Vermelho (*Rotpeter*) é revelação, portanto, do seu dilema existencial.

Assim como Gregor, que se isola de sua comunidade através da metamorfose, Pedro Vermelho também entra em um novo mundo, ao qual, porém, nunca será capaz de pertencer de forma integral. Ao passo que Gregor sofre, sob o aspecto da teoria evolucionista, uma regressão, Pedro Vermelho registra uma progressão, ao deixar sua existência primária de símio, para galgar etapas do mundo dos humanos. Mediante seu talento de observador e sua capacidade de imitação, consegue alcançar o nível de formação média dos cidadãos europeus.

Por intermédio dessa personagem zoomórfica, Kafka nos lança, mais uma vez, a problemática do estranhamento e da alienação do indivíduo e seu banimento de sua comunidade. Pedro Vermelho e Gregor Samsa compartilham o sentimento de desterro, mas a nova existência do macaco não chega às raias do grotesco, nem Pedro Vermelho é lançado à margem do mundo, pois vive no mundo a que foi alçado e com que precisa se habituar.

Humanizar um animal é uma técnica bastante utilizada em fábulas. No entanto, ao contrário do que costuma ocorrer em fábulas, o macaco humanizado não traz consigo nenhuma moral, mas sim um posicionamento crítico e satírico acerca da comunidade humana e sua realidade burguesa. Pedro Vermelho torna-se o canal de uma crítica que “aponta, através de indícios sigilosos, que o macaco estima erroneamente o valor de seu caminho de saída” (Fingerhut, 1969, p.104). Um desses indícios são os pensamentos que Pedro Vermelho tem ao observar os trapezistas se movendo livremente:

Dito de passagem: é muito frequente que os homens se ludibriem entre si com a liberdade. E assim como a liberdade figura entre os sentimentos mais sublimes, também o ludíbrio correspondente figura entre os mais elevados. Muitas vezes vi nos teatros de variedades, antes da minha entrada em cena, um ou outro par de artistas às voltas com os trapézios lá do alto junto ao teto. Eles se arrojavam, balançavam, saltavam, voavam um para os braços do outro, um carregava o outro pelos cabelos presos nos dentes. ‘Isso também é liberdade humana’, eu pensava, ‘movimento soberano’. Ó derrisão da sagrada natureza! Nenhuma construção ficaria

de pé diante da gargalhada dos macacos à vista disso. (KAFKA, 2011, p.117).

De um lado, encontra-se o macaco oriundo de uma forma natural mais primitiva que se humanizou; do outro, estão os dois trapezistas que imitam a natureza símia. E isto então se mantém tão-somente como uma tensa imitação “daquela liberdade com que a natureza presenteia suas criaturas, na medida em que estas não se emancipem daquela através da construção de sua consciência” (Fingerhut, 1969, p.249). O macaco ironiza e ridiculariza os humanos, ao enumerar tudo o que foi decisivo em seu processo de humanização, como tomar aguardente, fumar cachimbo, cuspir.

Embora Pedro Vermelho, à semelhança de Gregor, tenha se tornado um híbrido, aquele teve mais êxito que este, no que diz respeito a lidar com o mundo e com seus semelhantes. Gregor sofreu uma metamorfose catastrófica e permaneceu no mundo de seus outrora semelhantes, enquanto Pedro Vermelho tentava imitar aqueles que lhe haviam roubado sua liberdade primordial movida por instintos, para em seguida escarnecer dessas mesmas pessoas.

Na figura do macaco, encontra-se manifesto, de maneira inequívoca, o servilismo do animal em relação ao ser humano. A este respeito, afirma Beicken (1974, p.308):

Entre as personagens de Kafka, o macaco assume a função do colaborador. A boa vontade desse colaborador não deve esconder que ela foi conseguida à força, que o macaco e sua comunidade eram e permanecem, no final das contas, antagonistas, embora Pedro Vermelho sele sua submissão, ao se esquivar de toda e qualquer solução alternativa, reduzindo tudo àquela possibilidade inalcançável que significa impossibilidade: “Eu não tinha outro caminho, sempre supondo que não era possível escolher a liberdade”.⁶

No início da transformação, Pedro Vermelho é submisso, posteriormente, porém, torna-se senhor de humanos. “Mas eu consumi muitos professores, alguns até ao mesmo tempo. Quando eu já havia me tornado mais seguro das minhas aptidões e o público acompanhava meus progressos, começou a luzir o meu futuro: contratei pessoalmente os professores, mandei-os sentar em cinco aposentos enfileirados e aprendi com todos eles, simultaneamente, à medida que saltava de modo ininterrupto de um aposento a outro” (Kafka, 2011, p.122s.).

Ao contrário de Gregor, Pedro Vermelho não desaparece: permanece num mundo que originalmente não é o seu, mas em que ele nem se queixa nem se sente contente. Ele somente zomba.

⁶ Tradução nossa.

1.3 O rebaixamento da condição de ser humano à de animal

Nos contos anteriores, veem-se uma personagem animalizada e uma antropomorfizada. Em *Um artista da fome*, a personagem homônima não é submetida a uma metamorfose. Ao invés disso, o homem em questão vê-se confrontado com a figura de uma jovem pantera cheia de vitalidade e força. Mediante esse confronto, criam-se dois polos contrários que remetem ao “amor pelo rústico” e à “ascese” típicos de Kafka. O jejuador executava sua arte de forma extremamente ascética. Após suas exitosas performances de jejum terem sido exploradas por empresários habilidosos que a transformaram em sensação, um dia decidiu deixar-se recrutar por um grande circo, mas que também queria tirar proveito do outrora grande nome do artista. Mas este, àquela época, somente se interessava por sua pura arte. Seu intuito era superar a si mesmo. No entanto, não encontrava público, pois apresentações de artistas da fome não estavam mais na moda. No circo, não o levavam para o picadeiro dentro de sua pequena jaula; em vez disso, era-lhe reservado um local fora do circo, que também dava acesso às estrebarias. Ali se inicia o processo de rebaixamento do jejuador em relação a outros animais. Ressalte-se que ele, em outros tempos, já fora humilhado, diminuído e explorado, mas apenas em suas relações com outros humanos. Sua jaula nada mais era que um local intermediário antes dos estábulos. O público passava diante dele, mas continuava até os animais. Além disso, a localização da jaula também lhe trazia outros dissabores, tais como exalações das estrebarias, agitação dos animais durante a noite, transporte dos pedaços de carne crua para as feras e seus rugidos durante a alimentação. Tudo isso o deprimia muito e fazia parte do processo de aviltamento. De qualquer forma, era grato aos bichos por aquela localização estratégica de sua jaula, pois era apenas graças a eles que de repente podia surgir, no meio da multidão, alguém que demonstrasse interesse em ver sua apresentação da arte da fome. Com o passar do tempo, seu abatimento tornou-se tão visível que temia que as pessoas pudessem se esquecer de “sua existência” e que lhes fosse necessário lembrar “que [o jejuador] era apenas um obstáculo no caminho aos estábulos” (Kafka, 2011, p.56). Com o tempo, porém, foram-se acostumando a esse estorvo, até passavam em sua frente com indiferença. As tabelas com os números dos dias de fome foram ficando sujas e ilegíveis, por fim foram arrancadas. Os dias se passaram, até que um dia a jaula chamou a atenção de um inspetor. Primeiramente ele apenas encontrou um monte de palha apodrecida e, somente após remexê-la com a ajuda de um ancinho, encontrou o homem,

que veio a falecer após dizer umas poucas palavras. Depois de sua morte, veio o ponto culminante de seu rebaixamento. Na jaula é colocada uma jovem pantera que representa uma figura oposta ao artista asceta. Graças a sua vitalidade, a pantera é vista com bons olhos pelo público, pois traz vida à jaula antes vazia, em que outrora apenas jazia um sinal da autodestruição e de um lento processo de morte e de negação da vida. Fingerhut (1969, p.63) afirma: “Ela (a pantera) saboreia seu alimento; não se priva da liberdade, uma vez que ‘a carrega nas mandíbulas’; ela conserva sua força vital também dentro da jaula”. Deste modo, ambas as personagens são contrapostas: o jejuador simboliza uma postura negativa contra tudo o que é vital, ao passo que a pantera é a personificação da força vital.

O desfecho do conto remete, de certa maneira, a Gregor Samsa, que no final de *A metamorfose*, é tratado como uma “coisa”. E é como uma “coisa” que o jejuador é encontrado no meio da palha, para em seguida ser enterrado com essa mesma palha.

1.4 Equiparação entre ser humano e animal

Enquanto no conto *O artista da fome* o homem se encontra num nível inferior ao do animal, considerando-se particularmente a pantera plena de vitalidade, o ser humano, na pessoa do condenado em *A colônia penal*, é equiparado a um animal. Já no início do conto, quando o condenado é descrito, fala-se de “uma pessoa estúpida, boca larga” (Kafka, 2011, p.65), o que já denuncia certos traços animais do condenado. Ademais, “o condenado parecia de uma sujeição tão canina que a impressão que dava era a de que se poderia deixá-lo vagar livremente pelas encostas, sendo preciso apenas que se assobiasse no começo da execução para que ele viesse” (Kafka, 2011, p.65). Aqui é evocada a imagem de um cão. Embora o adjetivo “canino”, por si só, já deixe clara esta imagem, a submissão e o servilismo do condenado podem ser facilmente constatados pelo verbo “assobiar”. Aqui o ser humano já é considerado e tratado no mesmo nível de um bicho. Como o oficial somente se comunica com o explorador em francês, o condenado (e também o soldado) certamente nada conseguia entender:

[Mas] chamava ainda mais a atenção o fato de que o condenado, apesar disso, se esforçasse para seguir as explicações do oficial. Com uma espécie de pertinácia sonolenta, dirigia o olhar para onde quer que o oficial apontasse e quando este então foi interrompido pelo explorador com uma pergunta, também ele, da mesma forma que o oficial, olhou para o explorador. (Kafka, 2010, p.68)

A atenção dispensada pelo condenado à conversa, que ele não logra decifrar, lembra a de um cão concentrado nos gestos de seu dono ao falar, como se pudesse desvendar a fala

Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.4, n.8, p.43-61, 2018.

humana.

O condenado está fadado a uma pena humilhante e desumana, semelhante ao que, por vezes, ocorre com animais. Letras serão gravadas em seu corpo, lembrando as marcas com ferro quente aplicadas em gado. Como uma rês que espera inconscientemente seu destino no abatedouro, sem pressentir o que a espera, ele aguarda. No trecho em que se revela o motivo da execução iminente, o homem já age como se fosse um bicho. Ao seu superior, que lhe faz reprimendas devido ao não cumprimento de seu serviço, diz o seguinte: “Atire o chicote fora ou eu o engulo vivo!” (Kafka, 2011, p.73). A força do verbo “engolir” (*fressen*) põe em relevo as características animais do condenado.

A comida a ser dada ao condenado durante o período de tortura na máquina de execução foi posta numa “tigela”, e o homem deverá pegar, a seu bel-prazer, o que puder puxar com a língua. Essa humilhante forma de alimentar lembra mais uma vez a imagem de um cão, desta vez um cão preso com coleira, que, devido a guia ser curta, vê-se obrigado a se esticar penosamente para alcançar a quantidade de comida mais próxima. “A injustiça do processo e a desumanidade da execução estavam fora de dúvida” (Kafka, 2011, p.79). Estas palavras confirmam o modo desumano, animalesco e aviltante como deverá ser tratado o condenado.

Quando o oficial relata o êxito de execuções anteriores, a conversa era sobre um fosso em que o cadáver do condenado “caía num voo inconcebivelmente suave”; e antes, tal cena era acompanhada por muitas pessoas que se juntavam “como moscas” (Kafka, 2011, p.83). Como moscas em torno da carcaça de um bicho morto.

2. Josefina, a rata cantora: alegoria e tradução

Neste artigo, nosso foco de atenção se volta, no que tange ao efeito da narrativa kafkiana mediante o filtro da tradução, diretamente ao conto *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*. Como já afirmamos acima, esse título pode ser traduzido literalmente como *Josefina, a cantora ou o povo dos ratos*, mas, no Brasil, ficou consagrado, na tradução de Torrieri Guimarães (Kafka, 1977), como *Josefina, a Cantora*.

2.1 Relações antrozoomórficas em *Josefina, a Cantora*

É importante ressaltar que: a) diferentemente de Gregor Samsa, não se trata, nesse conto, de uma pessoa que acorda, após sonhos inquietos, transformada em um inseto monstruoso nem em algo semelhante; b) em oposição ao macaco Pedro Vermelho, personagem central de *Um relatório para uma academia*, não se trata de uma rata que passa por um processo de “humanização” para ser lançada no mundo dos humanos; c) à diferença do artista da fome, a rata Josefina também não é um indivíduo humano que se vê degradado e, no final, humilhado pela vitalidade de uma pantera plena de saúde; por fim, d) não se vê, nessa narrativa de Kafka, uma pessoa que recebe um tratamento normalmente dado a um animal submetido a graves maus-tratos.

A história de Josefina aproxima-se, muito mais, de uma fábula em que Kafka lhe atribui um caráter quase humano – o de cantora –, apenas para lograr compor sua alegoria sobre o sentido da arte na sociedade humana. Fingerhut (1969, p. 292s) lembra a importância dessa personagem como meio de estabelecer uma reflexão sobre o significado da sociedade para a arte. Para dar cabo dessa sua intuição, Kafka recorre a uma estratégia:

Entre o leitor e a personagem central da artista, Kafka conectou um narrador. Portanto, aquilo que é relatado já é visto pelos olhos de um cronista, ou seja, de um membro do povo. Desse modo, ele alcança uma refração e um distanciamento adicionais na relação entre leitor e protagonista, que tornam o juízo sobre os ratos e sua artista semelhante àquele emitido nas fábulas sobre lobos, raposas, burros etc.: ele [o juízo] é determinado pela simplificação de situações complexas em personagens simples e imediatamente também pela alienação do humano numa área estranha à própria espécie.⁷ (FINGERHUT, 1969, p. 292).

Por conseguinte, Kafka deu vida a essa personagem sob a forma de rata para pôr em evidência aquilo que um artista é capaz de realizar e que o destaca do restante da multidão de seres de sua mesma espécie. As palavras de Fingerhut evidenciam essa leitura, ao apontar que, embora fizesse algo que outros membros de sua espécie também sabiam fazer, isto é, *assobiar*,⁸ a rata Josefina se destacava dentre os demais porque produzia seus sons de uma forma diferente dos sons emitidos pela maioria de seus semelhantes. Afinal de contas, Josefina era uma cantora, uma artista. Fingerhut reitera:

Os ratos admiram em Josefina uma arte que eles todos inconscientemente dominam. Conforme o narrador, o motivo disso reside em que aqui “o assobiar (estava) livre

⁷ Tradução nossa.

⁸ Aqui já gostaríamos de adiantar que o verbo alemão utilizado por Kafka é *pfeifen*, que tanto cobre o sentido do som emitido por ratos (em português: *chiar*, *guinchar*) quanto o significado de *assobiar*.
Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.4, n.8, p.43-61, 2018.

dos grilhões da vida cotidiana”⁹. Transferindo-se isso para o “escrever” de Kafka, essa definição do “canto” da marionete-animal afirma que “arte” é, sobretudo, livrar os atos exercidos cotidianamente das amarras dos imperativos, ou seja, é mostrar a “essência propriamente dita” do que é cotidianamente recôndito. A “fala” dos humanos corresponde ao assobiar dos ratos; o “canto” de Josefina é um assobiar livre da função cotidiana. A literatura precisa ser entendida, portanto, como uma forma de libertar a fala do fim cotidiano de comunicar, como uma forma de libertá-la dos atos de “posse e suas relações”. (FINGERHUT, 1969, p. 292s.)

Por meio de uma alegoria, Kafka transfere à rata Josefina suas próprias vicissitudes de artista-literato que ele era e que se via exposto, em seu dia a dia, às críticas dos membros da sociedade em que estava inserido. No texto, o autor transcreve, para Josefina, seu anseio por se libertar, ele próprio, das amarras de um cotidiano que o obrigavam a exercer uma profissão que o impedia de dar asas à arte literária.

2.2. Efeito da tradução do verbo *pfeifen* e vocábulos correlatos na versão brasileira

Antes de apresentarmos alguns trechos do original do conto kafkiano original *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* e da tradução de Torrieri Guimarães, *Josefina, a Cantora*, gostaríamos de abordar o sentido do verbo alemão *pfeifen*, que significa, em primeira linha, *assobiar*. No dicionário da língua alemã Duden¹⁰, dentre muitas outras definições, encontra-se o seguinte significado: “(próprio de determinados animais) produzir um som de assobio, emitir sons de assobio”. Ao se buscar, em alemão, verbos relacionados aos sons produzidos por ratos e roedores semelhantes (camundongos, ratazanas etc.), verificamos no mesmo dicionário que os verbos *fiepsen/fiepen*¹¹ e, por extensão, *piepsen/piepen* estão mais diretamente ligados à emissão de sons por ratos.

No âmbito dos Estudos da Tradução, os fundamentos utilizados em nossa pesquisa tomam por base a Abordagem Funcionalista da Tradução na forma propugnada por Christiane Nord (1988, 2016). Nosso foco centrou-se no aspecto lexical, um dos oito fatores intratextuais definidos e detalhados por Nord ao lado de oito fatores extratextuais. Sobre o fator intratextual “léxico”, a autora assevera:

A escolha do léxico é determinada conjuntamente pelos fatores internos e pelos externos, revelando-se, portanto, informações não apenas sobre os fatores extratextuais, mas também sobre outros aspectos intratextuais. As características semânticas e estilísticas do léxico (tais como conotações, campos semânticos,

⁹ Tradução nossa.

¹⁰ <https://www.duden.de/rechtschreibung/pfeifen>; última consulta em 25/12/2018.

¹¹ <https://www.duden.de/rechtschreibung/fiepsen>; última consulta em 25/12/2018.

registro), por exemplo, podem apontar para dimensões de conteúdo, assunto e pressuposições, enquanto as características formais e gramaticais (tais como partes da oração, função de palavras, morfologia) indicam estruturas sintáticas e características suprasegmentais previsíveis. (NORD, 2016, p. 197)

Em nossa análise, é importante considerarmos essa afirmação de Nord, em especial no tocante a pressuposições que podem ser geradas, junto ao público leitor do texto traduzido, mediante a escolha de um determinado vocábulo. Ao optar, a título de ilustração, pelo verbo *chiar* para traduzir *pfeifen*, o tradutor brasileiro recorre, decerto, ao termo que denota a voz emitida por ratos, mas, ao mesmo tempo, abre espaço para possíveis pressuposições por partir de leitores brasileiros que tenham diferentes entendimentos da polissemia que o verbo *chiar* encerra. Vejamos, a seguir, alguns exemplos do original de Kafka (doravante: TO) e da tradução de Torrieri Guimarães (doravante TT¹²), em que sempre grifaremos com itálico o verbo alemão *pfeifen* (ou quaisquer palavras correlatas de outras classes gramaticais), bem como os vocábulos correspondentes na versão brasileira.

Exemplo 1:

TO: Ist es denn überhaupt Gesang? Ist es nicht vielleicht doch nur ein *Pfeifen*? Und *Pfeifen* allerdings kennen wir alle, es ist die eigentliche Kunstfertigkeit unseres Volkes, oder vielmehr gar keine Fertigkeit, sondern eine charakteristische Lebensäußerung. Alle *pfeifen* wir, aber freilich denkt niemand daran, das als Kunst auszugeben, wir *pfeifen*, ohne darauf zu achten, ja, ohne es zu merken, und es gibt sogar viele unter uns, die gar nicht wissen, daß das *Pfeifen* zu unsern Eigentümlichkeiten gehört. (KAFKA, 1989, p. 201)

TT: É então canto? Não será talvez um simples *chiado*? Todos sabemos que o *chiado* é a aptidão artística de nosso povo, ou melhor não uma aptidão, mas característica expressão vital. Todos *chiamos*, mas não ocorre a ninguém que *chiar* seja uma arte, *chiamos* sem dar importância a isso, até sem percebermos, e muitos dentre nós nem sequer sabem que *chiar* é uma de nossas singularidades. (KAFKA, 1977, p. 14)

Observamos que no trecho acima o tradutor brasileiro opta pelos vocábulos *chiar/chiado* para verter *Pfeifen/pfeifen*. Recorre, portanto, ao termo brasileiro que, ao lado de *guinchar*, exprime a voz dos ratos. Dá-se, porém, que o verbo alemão, como vimos mais acima, não é necessariamente a expressão primeira da voz dos ratos, ficando, portanto, no limiar entre o *chiar/guinchar* e o *assobiar*. Nesse caso, sugerimos a adoção do verbo *assobiar* e de demais vocábulos derivados para melhor exprimir em português o efeito existente no texto alemão.

Exemplo 2:

¹² TO = texto original; TT = texto traduzido.

- TO: Es ist aber doch nicht nur *Pfeifen*, was sie produziert. Stellt man sich recht weit von ihr hin und horcht, oder noch besser, läßt man sich in dieser Hinsicht prüfen, singt also Josefine etwa unter andern Stimmen und setzt man sich die Aufgabe, ihre Stimme zu erkennen, dann wird man unweigerlich nichts anderes heraushören als ein gewöhnliches, höchstens durch Zartheit oder Schwäche ein wenig auffallendes *Pfeifen*. (KAFKA, 1989, p. 202)
- TT: Porque, afinal de contas, o que ela emite é um simples *chiado*. Se alguém se coloca bem distante e a escuta, se para pôr à prova o seu discernimento, procura reconhecer a voz de Josefina, quando esta canta em meio de outras vozes, apenas distingue, sem deixar margem a dúvidas, um vulgar *ronco*, que no melhor dos casos apenas se diferencia por sua delicadeza ou sua fraqueza. (KAFKA, 1977, p. 15)

Ao examinarmos a versão brasileira do trecho acima, notamos que o tradutor opta por *chiado* e *ronco* para traduzir o que em alemão está expresso por *Pfeifen*. Ao passo que o *chiar* implica em emitir sons mais agudos, o *roncar* está relacionado a sons mais graves e abafados. Desse modo, o tradutor estabelece uma oposição inexistente no texto original, já que Kafka utilizou o mesmo termo que empregara tanto nesse mesmo trecho quanto no trecho exemplo 1.

Exemplo 3:

- TO: Da *Pfeifen* zu unseren gedankenlosen Gewohnheiten gehört, könnte man meinen, dass auch in Josefines Auditorium *gepfiffen* wird; es wird uns wohl bei ihrer Kunst und wenn uns wohl ist, *pfeifen* wir; aber ihr Auditorium *pfeift* nicht, es ist mäuschenstill, so, als wären wir des ersehnten Friedens teilhaft geworden, von dem uns zumindest unser eigenes *Pfeifen* abhält, schweigen wir.”. (KAFKA, 1989, p. 203)
- TT: Como *chiar* é um de nossos hábitos inconscientes, poderia supor-se que também no auditório de Josefina se ouvem *chidos ou roncós*; encanta-nos a sua arte, e quando estamos encantados, *chiamos*; (...) mas o seu auditório não *chia*, conserva um silêncio total; como se nos tornássemos partícipes da sonhada calma, da qual nosso *chiar* nos afastaria, e, assim, nos calamos.” (KAFKA, 1977, p. 16)

No trecho acima, chama a atenção que, ao verter *gepfiffen* (forma do particípio passado do verbo *pfeifen*), o tradutor tenha optado por uma dupla oferta de tradução: *chidos ou roncós*; ao fazê-lo, deixa transparecer no texto traduzido que os sons emitidos por Josefina e pelos ratos em geral tanto podem ser mais agudos e estridentes (se levarmos em conta o sentido de *chiar* na acepção de *guinchar*) quanto mais abafados (no caso de *roncar*). Dessa forma, muda o efeito do texto original, já que o leitor brasileiro será confrontado com essa duplicidade inexistente no texto de partida. Por outro lado, nas frases seguintes do exemplo 3, o tradutor mantém sua primeira escolha, ao reforçar o uso do verbo *chiar* conjugado (*chiamos, chia*) e também de sua forma substantivada (*nosso chiar*). Embora não seja nosso

interesse abordar todos os detalhes da versão brasileira em que vislumbremos aspectos sujeitos a uma análise crítica e a uma nova proposta de tradução, gostaríamos de destacar o idiomatismo *mäuschenstill*, que foi traduzido como *silêncio total*. Na verdade, esse é o sentido do vocábulo alemão em seu sentido figurado, mas entendemos que também se poderia manter, na versão brasileira, a imagem do rato que se encontra presente na palavra composta alemã (*Mäuschen* = ratinho + *still* = quieto, calado, silencioso). Assim, seria preservada a insistência do autor em se referir a ratos. Eis a nossa proposta: “(...) mas o auditório não chia, fica *quieto como um rato* (...)”.

Exemplo 4:

TO: Einmal geschah es, dass irgendein törichtes kleines Ding während Josefinens Gesang in aller Unschuld auch zu *pfeifen* anfing. Nun, es war ganz dasselbe, was wir auch von Josefine hörten; dort vorne das trotz aller Routine immer noch schüchterne *Pfeifen* und hier im Publikum das selbstvergessene kindliche *Gepfeife*; den Unterschied zu bezeichnen, wäre unmöglich gewesen; aber doch *zischen* und *pfiffen* wir gleich die Störerin nieder, trotzdem es gar nicht nötig gewesen wäre [...]” (KAFKA, 1989, p. 203)

TT: Aconteceu uma vez que uma tola criatura começou também a *chiar*, com toda a inocência, enquanto Josefina cantava. Pois bem, era exatamente o mesmo que Josefina nos fazia ouvir; diante de nós, os seus *chidos* cada vez mais débeis, apesar de todos os ensaios, e em meio do público, o *chido* infantil e involuntário; seria impossível apontar uma diferença; e, contudo, *assobiamos* e *ciciamos* imediatamente à intrusa, embora na realidade fosse totalmente desnecessário [...]” (KAFKA, 1977, p. 16)

Analisando o exemplo acima, percebemos que na maioria das vezes o tradutor encontrou a correspondência entre *pfeifen* e *chiar*. Todavia, no último período em que aparece o verbo *pfeifen* ([...] aber doch *zischen* und *pfiffen* wir gleich die Störerin nieder [...]), deixa de lado o verbo *chiar* como tradução de *pfeifen*, para então recorrer ao verbo *ciciar*. O verbo *zischen*, por seu turno, que em português significa, em primeira linha, *sibilar*, *silvar*, mas também, em determinados contextos, *assobiar*, encontra-se vertido como *assobiar*. Reiteramos que, na nossa opinião, *assobiar* deveria ser o verbo escolhido, ao longo de toda a versão brasileira dessa narrativa de Kafka, para verter o sentido de *pfeifen*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em relação às relações antropo-zoomórficas possivelmente existentes no conto *Josefina, a Cantora*, vimos que, ao contrário das outras quatro narrativas analisadas numa Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.4, n.8, p.43-61, 2018.

pesquisa anterior (cf. Romão, 2014), Josefina não foi submetida a nenhum processo de quase-humanização, como ocorreu com Pedro Vermelho em *Um relatório para uma academia*, nem a maus-tratos, como no caso do personagem humano animalizado de *Na colônia penal*, tampouco metamorfoseada em um ser grotesco, como em *A metamorfose*. Porém, de maneira análoga ao destino do jejuador da narrativa *Um artista da fome*, Josefina é relegada, por sua comunidade, ao esquecimento. A rata, a quem Kafka empresta o dom do canto através de assobios, é uma personagem de uma alegoria inserida em um ambiente fabuloso, em que bichos atuam como humanos. Por meio de Josefina, Kafka expressa seu próprio embate diário entre cumprir suas tarefas sociais e satisfazer seus desejos literários.

Observando-se o conto original de Kafka, fica patente que o autor, ao dar voz aos ratos em geral e a Josefina em particular, utiliza o verbo *pfeifen*, que em português significa *assobiar*. Como podemos depreender dos exemplos acima, o tradutor Torrieri Guimarães recorreu a diferentes vocábulos para verter em português a noção contida nesse mesmo verbo *pfeifen* ou em seus derivados (*Gepfeife, Pfeifen, gepfiffen* etc.): *chiar, chiado, ronco, ciciar* etc. Como Kafka não recorre a diferentes vocábulos para exprimir o sentido de *pfeifen*, restringindo-se apenas a esse verbo ou a vocábulos dele derivados, compreendemos que a melhor estratégia de tradução deveria ser optar-se por um único vocábulo – neste caso, o verbo *assobiar* –, mantendo-se sua ideia presente também nas palavras correlatas. Defendemos que *assobiar* seria uma palavra mais adequada que, por exemplo, *chiar*, porque *pfeifen*, também em alemão, não necessariamente é a primeira palavra utilizada para expressar os sons emitidos por ratos; por outro lado, encerra um som mais próximo do canto, que é o assobio. Dessa maneira, seria possível uma maior aproximação entre o efeito obtido com o verbo *pfeifen* no conto original em alemão e a versão brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERS, G. **Kafka. Pró e contra**. V. 1. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

ANDERS, G. **Mensch ohne Welt: Schriften zur Kunst und Literatur**. Munique: Verlag C. H. Beck, 1993.

BEICKEN, P. U. **Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung**. Frankfurt: Athenaion, 1974.

BEUTNER, B. **Die Bildsprache Franz Kafkas**. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 1973.
Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.4, n.8, p.43-61, 2018.

BINDER, H. **Kafka Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater**. Munique: Winkler Verlag, 1976.

BROD, M. **Über Franz Kafka**. Frankfurt: Fischer Bücherei, 1966.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka. Para uma literatura menor**. Trad. de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

FINGERHUT, K.-H. **Die Funktion der Tierfiguren im Werke Kafkas**. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag, 1969.

KAFKA, F. Investigações de um cachorro. Trad. de Torrieri Guimarães. In: Franz Kafka. **Josefina, a cantora**. São Paulo: Clube do Livro, 1977.

KAFKA, F. **Erzählungen**. Frankfurt: Fischer Verlag, 1989.

KAFKA, F. **Um artista da fome**. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2009.

KAFKA, F. **A metamorfose. Seguido de O Verdicto**. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2010.

KAFKA, F. **O verdicto. Na colônia penal**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

KAFKA, F. **Franz Kafka essencial**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NORD, C. **Textanalyse und Übersetzen: theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse**. Heidelberg: Julius Groos Verlag, 1988.

NORD, C. **Análise textual em tradução: bases teóricas, métodos e aplicação didática**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

ROMÃO, T. L. C. Relações antrozoomorfas em quatro contos de Franz Kafka. In: VI Congresso Internacional de Letras, 2014, Buenos Aires. **Actas del VI Congreso Internacional de Letras - Transformaciones Culturales**. Buenos Aires: Repositorio Institucional de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2014. v. 1. p. 1495-1504.

SANT'ANNA, M. A. D. **O gênero da parábola**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

WAGENBACH, K. **Franz Kafka. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten**. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1989.