

## Malone e as sereias: o paradoxo na modernidade

Doutoranda Cassiana Lima Cardoso (UFRJ)

...

**Resumo:** *A presente comunicação apresenta um diálogo entre o Canto XII da Odisseia de Homero, o conto O silêncio das sereias, de Franz Kafka e a novela Malone Morre, de Samuel Beckett. A proposta desse trabalho é pensar a ficção na modernidade, tomando o paradoxo como princípio operante da narrativa, que põe em xeque não só a impossibilidade de apreensão do real e da ficção, como também a pretensão humana de estabelecer qualquer princípio de verdade, como fonte primeira, estável, eterna.*

**Palavras-chave:** Kafka, Beckett, ficção, modernidade, aporia

### 1 Introdução

Pensar a ficção na modernidade: Eis o que se buscará nessa comunicação. A partir desse pressuposto, será desenvolvido um diálogo entre *O Canto XII*, da *Odisseia* de Homero, o conto *O silêncio das sereias* de Franz Kafka e a novela *Malone Morre*, de Samuel Beckett.

Jacques Rancière, (2005, p.258) em sua obra *A partilha do sensível* chama-nos a atenção para uma interessante assertiva: “O real precisa ser ficcionalizado para ser pensado”. Segundo o filósofo não se trata de dizer que tudo é ficção: Trata-se de constatar que a ficção, na era estética inaugurada pelos românticos, definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade. A dissolução desses limites tornou indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção: Nesse sentido, escrever a história e escrever histórias pertencem ao mesmo regime de verdade. A partir dessa perspectiva, os atos estéticos se apresentam como configurações da experiência, que ensinam novos modos de sentir e induzem novas formas de subjetividade. Instalada no universo ficcional, a linguagem penetra na materialidade dos

traços por meio dos quais o mundo histórico e social se torna visível a si mesmo, ainda que sob a forma da linguagem muda das coisas e da linguagem cifrada das imagens. É a circulação nessa paisagem de signos que define a nova ficcionalidade para os românticos: a nova maneira de contar histórias, que é, antes de mais nada, uma maneira de dar sentido ao universo “empírico” das ações obscuras e dos objetos banais.

## **2. O Ulisses homérico e o encontro com as Sereias**

Mas voltemos aos primórdios da Literatura Ocidental, quando ainda as ações encenadas na tragédia e narradas na epopeia eram, na acepção de Aristóteles, consideradas ações louváveis, cujos protagonistas eram sempre de estirpe elevada.

Nessa comunicação, falaremos mais precisamente, acerca do *Canto XII da Odisseia* de Homero, no qual Ulisses consegue driblar o canto das sereias por meio de um ardil que ajudaria a propagar pelos séculos subsequentes sua fama de astuto: Após ser advertido pela deusa Circe a respeito do perigo das sereias, cuja voz encantava todos que delas se aproximavam, Circe lhe profere as instruções para que se salve do inaudito em sua viagem de regresso à pátria.

Sabemos que Ulisses passa por toda sorte de infortúnios justamente para retornar à ilha de Ítaca. Mas é de conhecimento de Circe que o herói homérico move-se haurido pelo desejo de cunhar na história sua proverbial astúcia, portanto sugere que o ardil de Ulisses para salvar-se do canto se difira do de seus companheiros: Ele entrará em contato com o inefável, o terrível, o impensável, mas também maravilhoso canto e sairá dessa aventura incólume. Com cera “doce como mel” seus companheiros terão os ouvidos obliterados enquanto tocam a nau, Ulisses, atado ao mastro por meio de cordas, terá o prazer de escutar a voz das Sereias. A escolha de Ulisses (e de Homero), portanto, vai ao encontro da proposta de Circe: Na ânsia de fundar uma máscara cujo caráter apresente singular excepcionalidade, Ulisses salva suas entranhas porque *prudencia*, ouve Circe e segue rigorosamente as instruções da deusa para explorar uma região perigosa e não sucumbir ao desatino, à desrazão que desencadearia o canto das sereias em seu *destino*. No episódio homérico, o principal instrumento de *salvação* é arquitetado a

partir de um princípio de racionalidade, que media suas ações diante do perigo, concedido a Ulisses pelos deuses; Por ele apropriado como forma de enfrentamento do extraordinário, mas, principalmente, como substrato para a edificação do mito do herói que se sustentará ao longo dos séculos. Assim do *canto XII para o canto XIII* há uma transição: Se até então, Ulisses nos contava sua história, é agora Homero quem o fará. Reside nessa cisão da narrativa algum propósito? Que aconteceria, pergunta Blanchot, se Ulisses e Homero, em vez de pessoas distintas que comodamente dividem entre si os papéis, fossem uma única e mesma presença? Se a narrativa de Homero não fosse outra coisa senão o movimento realizado por Ulisses no seio do espaço que abre o *Canto das Sereias*? Se Homero só tivesse o poder para contar na medida em que, sob o nome de Ulisses, um Ulisses livre de entraves embora preso, se dirige a esse lugar onde o poder de falar e de contar parece estar-lhe prometido, na condição de aí desaparecer? Eis, segundo Blanchot, uma das estranhezas, uma das pretensões da narrativa: Ela não “relata” senão a si mesma. (BLANCHOT, 1984, p.12-13) O universo da ficção institui uma realidade que lhe é própria, o que faz de Ulisses Homero é o espaço ficcional, a fricção entre a narrativa e a possibilidade de realidade que o fazer poético instaura. Ouvir o Canto das Sereias é, para aquele Ulisses, passar a ser Homero, e, no entanto, apenas na narrativa de Homero se realiza o encontro real em que Ulisses se torna aquele que entra em contato com a força de elementos e com a voz do abismo. A sobrevivência de Ulisses possibilita a preservação do herói como narrador, a garantia da memória narrativa, a possibilidade de continuidade da narração. Caso Ulisses tivesse sucumbido ao encanto fatal das cantoras, com ele morreriam a história de suas aventuras e também o próprio canto das sereias.

As distinções (uso das ceras pelos homens que tocam a embarcação, enquanto Ulisses, atado ao mastro, pode ouvir as sereias), propiciam a vitória de Ulisses sobre as mesmas e são compreendidas, na perspectiva de Blanchot, como as diferenças verbais, que constituem a armadura básica do discurso épico. “No episódio, salva-se não só o herói mas o próprio *epos*.”

Para Blanchot a pergunta: fundamental é: Qual era a natureza do canto das

Sereias? Em que consistia a sua falha? Porque é que essa falha o torna tão poderoso? Para ele, o canto das sereias trazia em seu bojo a inumanidade presente em todo o canto humano. A suspeita de inumanidade, desse excesso proveniente de um canto insólito, capaz de despertar no homem esse prazer extremo que lhe é impossível satisfazer nas condições normais de vida, consistiria em um extremo perigo. O perigo da possibilidade de um entendimento outro, que permeabilizado pelo desconhecido, tornaria frágeis os domínios da razão que sustentam aquilo que chamamos de civilização. “Esse canto, não podemos esquecer, dirigia-se aos navegantes, homens do risco e do movimento ousado, e era também ele uma navegação: era uma distância, de fazer do canto o movimento para o canto e desse movimento a expressão máxima do desejo.” Seria então essa a figuração, tal qual nos sugere Blanchot? Por cantarem como os homens, o canto das sereias era um canto insólito? Haveria nesse canto a potência de despertar no homem o desconhecido? Esse canto seria... A literatura? A arte? O próprio Blanchot responde: Não é uma alegoria: Há sempre uma luta obscura entre a narrativa e o encontro com as Sereias, esse canto enigmático que é poderoso por sua falha. Vencidas, as Sereias atraem Ulisses para outra navegação, uma a que ele não visara: O universo ficcional.

### **1.1 Kafka e Beckett: a reinvenção da literatura**

Na modernidade, contudo, uma mudança radical se efetuará. Em um mundo em que homens e coisas estão apartados, em que a filosofia encontra-se com seus pressupostos estilhaçados, Kafka e Beckett serão responsáveis por uma verdadeira reinvenção da literatura.

Para Walter Benjamin, uma das principais características da modernidade é o declínio da arte de narrar. O advento do mundo moderno é assinalado pela ruptura com a tradição, pela fragmentação dos discursos e pela cisão entre razão subjetiva e mundo desencantado. Desse modo, a correlação entre vida e palavra aos poucos se desfaz; a experiência comunicável é posta em crise, a sabedoria épica e a possibilidade do conselho (*Rat*) e da transmissão narrativa já não mais se oferecem espontaneamente num mundo

comum. A grande aporia do narrar que atinge a literatura moderna encontra na obra do escritor theco sua expressão-limite: Já não se pode mais narrar e Kafka pretende, no entanto, dar forma narrativa a essa impossibilidade. Num tempo que “a arte de narrar caminha para o fim” (Benjamin,1980, p.57), Kafka preserva, contudo, o próprio ato narrativo, quando integra à operação narrativa o caráter problemático e a dimensão de fracasso do narrar; transformando, paradoxalmente, em experiência narrável a experiência de dissolução da palavra-narrativa.

No *silêncio das sereias*, Kafka profana o episódio do *Canto XII* da *Odisseia* por meio da desconstrução das premissas narrativas em que se baseia o relato homérico. Esvaziado de seu potencial formador e pedagógico, Kafka recorre ao ato tradicional de contar ao mesmo tempo que introduz desvios, distorções e descontinuidades nesse ato de contar recolhido da tradição. À luz dessa operação narrativa kafkiana, a frase que, sob forma de uma hipótese irônica, abre “O silêncio das sereias” ganha então uma dimensão reveladora: “Prova de que meios insuficientes e infantis possam servir para salvação”, mostra ainda que a ficção, mesmo com recursos aparentemente insignificantes pode alimentar-se de sua própria crise para desafiar a impossibilidade do canto que se anuncia na modernidade. David Welbery, em seu estudo sobre o conto de Kafka, considera que esse sintagma que abre o fragmento “cita o esquema científico” (1998, p.193) sob a forma de retórica a que se seguirá uma hipótese a ser demonstrada. Não deixa de ser irônico que se junte o modelo de uma formulação científica ou filosófica à antiga forma do relato mítico-poético. Ao conjugar termos antitéticos (meios insuficientes e infantis/salvação) o sintagma apresenta-se, segundo Wellbery, como primeira figura paradoxal do texto. O Ulisses de Kafka procede de maneira idêntica ao Ulisses homérico, prudencia a partir dos conselhos de Circe, se vale dos mesmos ardis por ela propostos para sua salvação, porém as instruções da deusa, e, por conseguinte os instrumentos que ela lhe propõe para garantir que saia ileso, já não possuem valia: “O canto das sereias a tudo transpassava, até a cera e a paixão dos seduzidos teriam feito saltar mais do que mastros e cadeias.” (KAFKA, 2000, p.368)

Assim, os elementos “cera” e “cadeias” são despojados de sua relevância material e tecnológica que ainda têm em Homero pelo fato de que o pressuposto de um uso eficaz é, sob este aspecto, simplesmente negado.

As ceras e as cadeias são desqualificadas como pseudo-instrumentos; já não são ferramentas, mas, por assim dizer, citação testemunho (*Zitat-Zeuge*), brinquedos (*Spielzeuge*); essa é a razão porque Ulisses, “na alegria inocente de seu estratagema”, os toma como objetos de um moço que se diverte. Também infantis são os meios de que se trata a frase examinada. O jogo com cera e cadeias, que o texto de Kafka estabelece, é simplesmente isso: um jogo com elementos do texto. (WELLBERY, 1998, p.194)

O inusitado, em Kafka, provém também das sereias: temendo serem enganadas pelo herói, elaboram um novo estratagema para ludibriá-lo: Ao contrário de seu canto, sobre o qual já se professava a força terrível e avassaladora, ofereceriam a Ulisses algo ainda mais funesto: O seu silêncio. “Embora não haja sucedido, seria contudo pensável que alguém se salvasse do seu canto, mas por certo, não de seu silêncio.” (Id, ibid)

O Ulisses kafkaniano, porém, ao deparar-se com o silêncio das sereias, apesar de não escutá-las, julgou que elas cantavam. Ao sentimento de havê-las vencido com a própria força e astúcia, ganhou em sua face uma expressão de entusiasmo tal, que as sereias, ao que parece, desistiram de vencê-lo e decidiram por encenarem o próprio silêncio como canto, a quem respondia Ulisses, crédulo estar em contato com o canto terrível, infável, das sereias. Qual é a razão para que elas temessem a capacidade de enganar de Ulisses? Em que medida o silêncio se apresentaria como algo ainda mais nefasto que o canto das Sereias? E mais: Como o Ulisses de Kafka se salva? Vejamos o desfecho, chamado de *Apêndice* pelo autor do conto:

De resto, um apêndice foi aqui legado. Diz-se que Ulisses era tão astuto, era tamanha raposa que mesmo a deusa do destino não conseguia penetrar em seu íntimo; embora isso não seja mais concebível pelo entendimento humano, talvez tenha de fato notado que as sereias

silenciaram e lhes opôs e aos deuses, como uma espécie de escudo, o processo de dissimulação acima. (Idem, ibidem).

Wellbery nos sugere: A salvação torna-se possível pela mínima diferenciação entre o “não ouvido”, que Ulisses crê não ouvir, e o “silêncio”, que ele de fato não ouve. Essa diferenciação não penetra no campo cognitivo de Ulisses, que simplesmente crê que lida com a ausência do canto. A diferenciação antes, compete ao leitor, que sabe que essa crença é falsa.

Em consequência dessa reviravolta das premissas narrativas, a diferenciação entre as perspectivas dos personagens e do leitor e mais ainda a entre verdade e aparência são lançadas no torvelinho da paradoxalidade. O conteúdo cognitivo de Ulisses não é mais uma ficção que se deixa distinguir da verdade, mas sim a ficção de uma ficção. Ele finge que há uma distinção entre verdade e aparência; dissimula a dissimulação do “silêncio” como mero “não-ouvido”. (WELLBERY, 1998, p.201)

A literatura de Kafka se produziu dentro de um espaço amplamente aporético: sua obra, como ele mesmo escreveu em uma carta de 1921 a seu amigo Max Brod nasceu de algumas impossibilidades fundamentais: “A impossibilidade de não escrever, a impossibilidade de escrever em alemão, a impossibilidade de escrever de maneira diferente. Também se pode acrescentar uma quarta impossibilidade, a impossibilidade de escrever...”

Samuel Beckett também vivenciou o impasse que acompanhou seu prolongado esforço criativo para expressar a crise moderna da narrativa “não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressão, aliado à obrigação de expressar”. Segundo o poeta Paulo Leminski, “talvez nenhum escritor do século XX apresente o ser humano nas mais extremas fronteiras de abjeção e precariedade como Samuel Beckett”, chegando mesmo a afirmar que “Beckett é um virtuose de vazios”. Na trilogia pós-guerra *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável* -, haverá de forma recorrente essa tematização: A imobilidade progressiva do corpo, a perturbação do espírito e o confinamento, assim como a impotência e a fragilidade da palavra-narrativa, dos dispositivos ficcionais, como

forma de apreensão dessa realidade. Como observa Fábio de Souza Andrade, dentro da centralidade da trilogia, *Malone Morre*, romance intermediário, aparece como o ponto em que este processo ganha maior nitidez e visibilidade. A viagem necessária é agora confiada a uma personagem, que vaga ao redor da cama imóvel do narrador. O cordão da fantasia poupa ao corpo impotente de Malone as agruras do sofrimento suplementar que a caminhada traria.

Assim como Kafka, Beckett produziu sua obra sob o signo da aporia: *Malone Morre* foi escrito no período pós-guerra, quando a catástrofe havia se revelado como algo concreto, em um cenário de perplexidade e desespero. Dessa forma, a instabilidade semântica, na figura do paradoxo, apresenta-se como um traço constitutivo na ficção de Beckett, apontando para um texto que já não se deixa entender como explicação de um estado prévio de coisas ou de uma teorização prévia que ele ilustraria, mas que acolhe, sem concessões, a incomunicabilidade da experiência, a dificuldade de articular experiência e palavra, a destituição da matéria narrável. Assim, a figura do paradoxo instaura-se como elemento fundamental na inscrição de Beckett na modernidade, na qual as sereias,- aqui como figuração da narrativa, como quer Blanchot (1984)-, imbuíram-se de sua própria insuficiência para prosseguirem sua jornada, seu jogo, suas encenações. Na novela-monólogo *Malone Dies* tudo beira o insólito: estamos diante de uma escrita abissal, de uma literatura que não crê em si mesma e que leva às últimas consequências a indagação da palavra ou da narrativa como veículo de verdade. Malone, o narrador, é um velho nonagenário que fenece em uma cama de hospital e que nos intervalos, descreve suas coisas, restos de uma vida que não quer ou consegue recuperar. A primeira característica deste universo é uma troca permanente de papéis durante a qual a voz da ficção fala contra si própria. “Conheço essas pequenas frases que parecem não ser de nada, e, uma vez admitidas, podem empestar toda uma língua. *Nada é mais real que nada*. Elas sobem do abismo e não sossegam enquanto não arrastam você para dentro de suas trevas.” Ao afirmar que não tem história para contar, Beckett permite que seus personagens se deterioreem, mudem de nome e até se auto-destruam, tomando como base



sua própria substância -as palavras. Malone almeja o silêncio, persegue-o, alimentado-se das malfadadas tentativas que o ato de contar histórias lhe concede.

Em uma narrativa na qual se experimenta, progressivamente, a dissolução da hierarquia entre criador e coisa criada, histórias que seguem inicialmente paralelas, pouco a pouco se imiscuem numa fusão cuja matéria é indistinta. Desta maneira, Malone, ele próprio, torna-se personagem nas mãos de um autor que encena, irremediavelmente, um gesto de adeus em sua ficção a todos os sistemas filosóficos que tentaram esboçar qualquer princípio de verdade na tradição Ocidental.

Segundo Eduardo Portella, “o paradoxo foi capaz de operar, preservando o seu dinamismo congênito, os caminhos e atalhos da virada romântica, abrindo passagens para as modernidades. A estrutura do paradoxo nada tem de maniqueísta ou autoritária. É constituída de exposições e retrações.” No caso de Beckett, o paradoxo evita que sua escrita possua qualquer aspecto conclusivo: ela se sustenta e se alimenta do próprio fracasso: Sua literatura é paradoxal porque a *realidade-linguagem* é paradoxal. “Não vale a pena culpar as palavras. Elas não são mais vazias do que aquilo que carregam” É justamente dessa insuficiência e precariedade, desse manuseio de despojos, resíduos e detritos, que provém o vigor existencial do paradoxo em *Malone*.

Aporia é uma palavra grega que significa “dificuldade, confusão” - literalmente, “caminho sem caminho”, uma estrada que não leva a lugar nenhum. Na retórica clássica o termo denota uma dúvida real ou ilusória a respeito de um assunto qualquer, uma incerteza sobre como dar continuidade a um discurso.

Na ficção, em particular nos textos em que um personagem conta a sua história, a aporia é um dos recursos mais utilizados para despertar a curiosidade ou enfatizar o caráter extraordinário da história narrada. Muitas vezes a aporia vem acompanhada de uma outra figura retórica chamada “aposiopese”, que se refere a frases incompletas e inacabadas, geralmente indicada na página pelas reticências... (LODGE, 2009, p.226)

Desnecessário apontar quanto essa aura de indeterminação convém, em nível

ficcional, aos fluxos mentais desse paciente terminal que é Malone: Em Beckett, a pobre certeza é quem o paciente terminal.

Beckett era um desconstrucionista *avant la lettre*. “Eu pareço falar, não sou eu, sobre mim, não é sobre mim.” Essa frase, como tantas outras de Beckett, ataca as fundações da longa tradição humanista da ficção autobiográfica e da autobiografia ficcional que surge com *Robison Crusoe*, passa por *Grandes Esperanças* e chega até *Em busca do tempo perdido* como uma promessa consoladora de autoconhecimento (LODGE, 2009, p.226)

Para David Lodge (2009), Beckett antecipou a noção elaborada por Derrida sobre a “différance” inevitável do discurso verbal: o “eu” que fala é sempre diferente do “eu” de quem se fala, e assim o ajuste preciso entre a linguagem e a realidade vê-se eternamente postergado. A rotina de Malone é estar atado à cama, imobilizado por sua decrépita condição. Moribundo em seu claustrofóbico quarto, comunica-se com o mundo através de um bastão e um lápis. São também “meios insuficientes e infantis” que promovem a inscrição de Malone no universo ficcional. Como é próprio das narrativas metaficcionais, a aporia torna-se um princípio estrutural na medida em que o narrador-autor enfrenta o problema insolúvel de representar a vida na arte ou confessa a própria incerteza em relação ao destino dos personagens ficcionais.

O discurso metaficcional não é apenas um álibi que o autor usa para escapar às limitações do realismo tradicional e denunciar a sua artificialidade, por meio dele, Beckett, paradoxalmente, transformou a atmosfera desoladora de seus dias em ficção. No caso de Malone, o expediente é usado à exaustão: De passagens líricas de suas possíveis memórias (que são desmentidas progressivamente), vamos às descrições escatológicas que desfazem a possível emoção que as cenas anteriores podiam-nos ter causado, para, em seguida, aportarmos novamente em seu quarto, onde fenece com seus pequenos objetos: Um lápis, um bastão, um caderno.

## Conclusão

Em *Malone* teremos o paradoxo como princípio operante da narrativa. Paradoxos

que põem em xeque não só a impossibilidade de apreensão do real e da ficção, como também a pretensão humana de estabelecer qualquer princípio de verdade, como fonte primeira, estável, eterna. Na ficção de Samuel Beckett, a aporia é endêmica.

O mais extraordinário é que apesar da atmosfera absolutamente pessimista e decrépita na qual Malone se encontra e nos traz suas histórias, o texto nos revela um humor desconcertante. A ironia que permeia toda a narrativa é, enfim, aquela que se apresenta no plano da organização da trama, da tessitura do texto literário, como produção de um autor que busca a comunicação com o leitor, a quem deseja mostrar que tudo que se configura como representação do mundo é ao mesmo tempo e essencialmente arte, construtos, -ficções. É que, apesar do naufrágio da História na modernidade, as Sereias dilaceradas não perderam seu encanto: Suspensas em alto-mar, mesmo ao experimentarem toda sorte de infortúnios e atravessarem diversas intempéries, prosseguiram o jogo, ainda que para isso tivessem que trazer à bordo decrépitos navegantes, em suas intrigantes, enigmáticas e maravilhosas estórias.

### **Referências Bibliográficas:**

- ANDRADE, Fabio de Souza. **Samuel Beckett: O Silêncio Possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BANDEIRA, Manoel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: José Olympo, 1966, p.173.
- BECKETT, Samuel. **Malone Morre**. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Códex, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Theree dialogues with Georges Duthuit**. London: John Calder, 1983.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução: Maria Regina Louro. Relógio d'água, Edição número 13, 1985.
- COSTA LIMA, Luís. **Mimesis: Desafio ao Pensamento: O Paradoxo em Kafka**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na Literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- LESSA, Sergio. **A Ontologia de Lukács e a atualidade do marxismo**. 2ª edição, Maceió: EDUFAL, 1997.

- LODGE, David. **A arte da ficção**. Porto Alegre: L&M, 2009.
- OLIVEIRA, Luís Inácio. **Do canto e do silêncio das sereias: um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin**. São Paulo: EDUC, 2008, p.344.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**, São Paulo: EXO experimental, 2005.
- ROCHA, João César de Castro. **Teoria da Ficção. Indagações à obra de Wolfgang Iser**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- SCHÜLER, Donaldo. **Heraclito e seu (dis) curso**. L&PM Pocket., Porto Alegre , 2001.
- SILVA-SELIGMANN, Márcio. **Kafka e a reivenção da literatura**. *Entreclássicos Kafka n° 08*, São Paulo: Ediouro, 2008.
- WELLBERY, David E. **Neo-Retórica e Desconstrução**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p.195.