

# A RESPEITO DA (IN) DIFERENCIABILIDADE DO TEXTO LITERÁRIO

Michael Korfmann\*

Textos literários se retiram da inclinação da comunicação verbal para o sim e o não, pois são produzidos através do uso incomum e artificial da percepção. A vivência rotineira se possibilita e se constitui pelo fato de que a consciência confia nas suas provas de consistência rápidas e inconscientes e na redução da capacidade de atenção através da eliminação. A arte procura uma relação diferente, ela se opõe a eliminações redutoras e instiga o observador para a pergunta: para quê? No caso de um texto literário, não se trata de um problema que possa ser resolvido com a consequência de uma solução da parte do texto ou do leitor, mas, antes de tudo, de uma procura de sentido que recebe, da própria obra, limitações, mas não necessariamente resultados. O que um texto literário diz não pode ser parafraseado ou resumido na forma de uma frase que é verdadeira ou falsa.

Assim, ele se diferencia, por exemplo, de um texto científico experimental que informa a respeito de um resultado que pode ser refeito sob as mesmas condições. Nesse caso, o aspecto “comunicado”, a forma escolhida, fica no segundo plano, pois não é decisivo para o sucesso de uma comunicação científica em que língua ela foi desenvolvida ou através de qual *medium* de publicação ela se tornou acessível para o público. Além disso, há uma linguagem modulada específica para os vários tipos de tais comunicações, como “os resultados indicam”. Essa assimetria na diferenciação entre a informação e o comunicado caracteriza também o estilo de muitas publicações na área literária, que se concentram em comentar e interpre-

\* Professor associado do Instituto de Letras da UFRGS. E-mail: michael.korfmann@ufrgs.br

tar ou, de forma clara, quase científica, “informações” do texto literário; outros expressam de forma oculta o sentido obscuro, polissêmico do texto, levando o comentário ao limite da compreensão. Seja que for, é justamente na compreensão da diferença entre *medium* e forma que se situa o ponto central da comunicação literária. No conto *O Melro*, do escritor Robert Musil, o narrador, Adois, relata a um amigo, Aum, três acontecimentos estranhos da sua vida nos quais ele recebeu sinais acústicos (o canto do melro e o som de uma flecha) com impactos enormes sobre sua vida, sem que pudesse compreender sua mensagem de maneira inequívoca.

Mas você insinuou – procurou certificar-se com cautela Aum – que tudo isso tinha um significado comum.

– Oh, por Deus! – contestou Adois. Tudo aconteceu exatamente assim; soubesse eu o sentido, certamente não teria por que lhe contar essa história. Mas é como ouvir um sussurro ou um simples murmúrio, sem saber distingui-los (Musil, 1996, p. 119).

No caso da literatura, torna-se difícil diferenciar sussurrar de rumorejar, ou informação e informado como referência externa e autorreferência da comunicação. Compreender a literatura pressupõe, portanto, uma elevada atenção a respeito da oferta comunicativa da literatura que inter-relaciona informação e informado de uma maneira específica. O informado torna-se referência da informação, ou seja, a obra informa, de certo modo, sobre si mesma e apenas nessa focagem de si mesma, nessa autorreferência, a obra informa sobre o ambiente. Se já vale para qualquer comunicação que a referência externa é somente possível na base do acompanhamento da autorreferência – cada hipótese científica informa conforme a sua referência científica e não sobre o mundo em si – o aspecto informativo do texto literário deve ser considerado tão inseparável do caráter do seu informado, que se poderia falar, como Musil, de uma indiferenciabilidade. Muitas vezes comenta-se sobre obras literárias bem-sucedidas que não poderiam ter sido escritas de outra maneira e, caso contrário, que esse texto não seria adequado, em termos de linguagem, à sua visão do mundo, implicando

uma diferenciação demasiadamente fácil entre informação e informado. O informado, a pregnância da presença material do signo ou o ressoar dos sons de Hegel reclama a percepção dos sentidos e, com isso, fascina o imaginário da consciência, elemento indispensável da arte em geral. Com a provocação e a fascinação da percepção, a obra literária se distancia de uma compreensão final e definitiva, de uma interpretação consensual. Compreender a literatura implica também reconhecer os limites da compreensão, pois

a comunicação da arte não objetiva uma automatização da compreensão, mas é projetada inerentemente de forma ambígua, [...] e isso independentemente do fato de a divergência das possibilidades de observação ter sido planejada, no sentido de uma obra artística aberta ou não. A impossibilidade de observadores chegarem a uma interpretação única pode justamente testemunhar a qualidade de uma obra artística (Luhmann, 1995, p. 72)<sup>42</sup>

Caso exemplar de uma recepção ampla e variada é a literatura de Kafka. Michael Müller (1994, p. 9) relata aproximadamente onze mil trabalhos acadêmicos sobre o autor, e Hartmut Müller (1985, p. 151-165), ao resumir algumas tendências interpretativas, constata que Adorno viu sua obra como espelho da decadência da burguesia, a perda da individualidade frente à pressão do capitalismo tardio; Breton o aprecia como poeta que questiona toda existência e cobre o mundo no segredo onde apenas o sonho libera esporadicamente uma interligação mais profunda; Camus destaca o caráter absurdo de seus textos; Canetti os interpreta na base biográfica; Thomas Mann descreve Kafka como humorista religioso; e Georg Lukács o critica por não ter apresentado as causas do alienamento humano, bloqueando assim o progresso histórico. Mas a força resistente de seus textos frente às tentativas de reduzir sua complexidade a uma compreensão conclusiva permanece.

O fato de que, apesar das incontáveis interpretações e análises, [...] aumentaram nossos conhecimentos sobre esse autor e sua literatura, é como se sua obra

42 As traduções do alemão são do autor.

tivesse emergindo intocável desses processos, como se nós não nos aproximássemos mais do núcleo de sua essência (Müller, 1994, p. 9).

Gostaríamos de exemplificar nosso ponto de vista com uma análise sistêmica de seu último conto, *Josefina, a cantora, ou O povo dos ratos* (1989), escrito por Kafka em 1924, ano da sua morte e autorizado para impressão pelo autor. O próprio conto apresenta, de forma literária, muitos dos aspectos discutidos anteriormente. Com isso, permite-nos retomar certos pontos teóricos elaborados e torná-los talvez mais nítidos no decorrer desse parágrafo.

Para Kafka, o título duplo tinha significância maior. “A história recebe um novo título: Josefina, a cantora, ou O povo dos ratos. Tais títulos com ‘ou’ não são muito bonitos, mas aqui talvez tenham um sentido particular. Têm algo de uma balança” (BROD, 1946, p. 250). A balança como consideração, ponderação justa (*abwägen*, em alemão) entre dois pólos – cantora e povo, assobio e canto, arte e vida, diferenciável ou paradoxal – estrutura a narração, não apenas nesse texto, mas como princípio geral da literatura kafkiana. Nessa ponderação, o texto encena um confronto de ordens, a da figura central e a do respectivo contra-mundo (*Gegenwelt*) e a obra se constitui nesse confronto dinâmico de ponderação, mas sem progressão visível. Frente à impossibilidade de poder completar o objetivo da atividade, as figuras são jogadas de volta ao estado inicial e condenadas a repetir suas ações ou confirmações – de forma análoga aos esforços interpretativos.

A impossibilidade como princípio já se manifesta nas primeiras duas frases do conto: “Nossa cantora se chama Josefina. Quem não a ouviu não conhece o poder do canto” (Kafka, 1989, p. 122). Com esse corte inicial, apresenta-se, de certa forma, o fracasso previsível da narração, do lado marcado, a ser descrito no decorrer do texto. O ponto central, referente ao nível de conteúdo, resulta da pergunta ou da questão “o que de fato ocorre com essa música” (Kafka, 1989, p. 122). Compreender o poder de sua música poderia ser assegurado apenas pela percepção auditiva, impossível de se reproduzir na comunicação literária, ainda mais que o narrador pertence

a uma raça que não “ama a música” e não possui a capacidade de se elevar “a coisas tão distantes de nossa vida diária como a música” (Kafka, 1989, p. 122). Com isso, mesmo a tentativa de compreender o canto de forma auditiva fracassaria e uma distinção clara do ruído produzido por Josefina não pode ser realizada pelo narrador. A sua pergunta “Será que é, afinal, realmente um canto? Será que não é, talvez, tão-somente um assobio?” (Kafka, 1989, p. 123), irrespondível, por falta de referências confiáveis, mas mesmo assim ensaiadas, manifesta-se no texto na argumentação labiríntica e circular. As declarações do narrador sobre o canto são problematizadas e revidadas numa corrente de negações, contradições, concessões e autodementações. O constatar e suspender, o progredir e revogar do texto, seus movimentos circulares, mostram-se, no nível gramatical, no uso maciço de advérbios como *mas*, *entretanto*, *talvez*, *de certa forma* etc., nas frases condicionais e formas verbais no subjuntivo de caráter hipotético, assim como na alta frequência de frases interrogativas. As incertezas referenciais existem tanto em relação a Josefina, como ao povo, as duas ordens constitutivas da história. Pode-se atribuir a Josefina apenas um “suposto talento artístico” (Kafka, 1989, p. 123) e a oposição é descrita “como supostos opostos” (p. 126). A oscilação, como resultado da impossibilidade de diferenciar o canto, leva o narrador a defini-lo primeiro como arrebatador, para logo depois afirmar “que não representa nada de extraordinário” (Kafka, 1989, p. 123). Vê no canto de Josefina a conservação de uma certa tradição musical, apesar de ter enfatizado anteriormente que “a arte de Josefina não corresponde” (p. 123) à noção tradicional do que seja canto. A mesma indeterminabilidade encontra-se, conforme o narrador, ao lado do público. Uns julgam sua atividade como um assobiar comum, enquanto outros afirmam seu caráter artístico. A questão de saber se o ruído produzido por ela pode ser designado como canto e assim como arte é apenas uma “expressão característica da vida” (Kafka, 1989, p. 123), dependendo aparentemente da posição do observador. A oscilação do narrador resulta da problemática de achar uma qualidade imanente aos ruídos de Josefina ou, na linguagem da teoria dos sistemas, ao diferenciar assobiar de can-

tar, ele tenta designar o lado marcado da diferenciação, o canto, através de qualidades substanciais originadoras da manifestação artística única. Nesse caso, “seria preciso ter diante desse canto, de uma vez por todas, a sensação do extraordinário, a sensação de que dessa garganta ressoa algo jamais ouvido antes, algo que nós inclusive nem sequer temos a capacidade de ouvir [...]” (Kafka, 1989, p. 123). Mas se o canto estivesse além da capacidade perceptiva do povo, não poderia ser percebido como diferente do assobio, ainda mais para um povo “completamente amusical” (p. 122). Por isso, o narrador pode afirmar que o fato de Josefina ter um público ouvinte é uma prova contra seu canto. Achar uma justificativa metafísica referente à diferença entre assobiar e cantar mostra-se inviável. Comparar os ruídos de Josefina diretamente com o assobio habitual não apresenta diferenciações notáveis.

Quando nos colocamos a uma boa distância dela e a escutamos ou, melhor ainda, quando fazemos um teste nesse sentido (se, portanto, Josefina canta, digamos, em meio a outras vozes, e nos propomos à tarefa de identificar sua voz), então inegavelmente não se escuta outra coisa senão um trinado comum [...] (Kafka, 1989, p. 123-124).

Mas há o desejo de aspirar “à felicidade que talvez emane da música” (p. 122), o desejo de uma área referencial preexistente que possa estruturar e autenticar o significado do canto, mas: “[...] nos tempos idos de nosso povo, havia canto; sagas falam disso, e até certas cantigas foram conservadas, cantigas que, é claro, ninguém mais sabe cantar” (p. 123). A esperança do narrador de, pelo menos, possuir uma “noção daquilo que seja canto” (p. 123) estimula a narração e a faz circular ao redor desse espaço aberto e inatingível nas aproximações explicativas ou interpretativas dos ruídos de Josefina. Na tentativa de lhes atribuir sentido, concebe-a como expressão social: no seu canto “reside algo de nossa infância pobre e parca, algo da felicidade perdida e jamais reencontrável, mas nele também se encontra algo da vida ativa de hoje, de sua diminuta, incompreensível vivacidade e que, mesmo assim, existe e não pode ser extinto” (Kafka, 1989,

p. 132-133). Assim, o canto, a arte, compensaria déficits da sociedade que somente diferencia criança de adulto, não conhece a juventude como fase transitória e, por serem adultos tempo demais, “um certo cansaço e desespero amplo pervade a essência, tão tenaz, e cheia de esperança, de nosso povo” (p. 133). A reconciliação entre os polos apenas parece possível na música de Josefina que, como dissolução artística de diferenças funcionais estabelecidas, somente é realizável nas “escassas pausas entre as batalhas” (p. 133).

Mas ainda não foi esclarecido como a atividade de Josefina torna-se receptível como arte na diferença ao assobiar ou qualquer outra atividade cotidiana, levando em conta que a arte precisa recorrer a materiais, palavras ou sons, os “*media primários*” (Luhmann, 1988, p. 63) também usados na praxe cotidiana. Se objetos ou sons, como o canto de Josefina, que não podem ser diferenciados substancialmente de atividades ou objetos comuns, são percebidos como obras artísticas, deve haver uma diferença de aplicação desses nos respectivos campos. O narrador reflete sobre isso no seguinte trecho:

[...] para entender sua arte é necessário não só ouvi-la, mas também vê-la. Mesmo que fosse apenas nosso assobio cotidiano, mesmo assim já existe nele, desde o início, a singularidade de alguém pôr-se de modo solene a não fazer outra coisa que não o trivial. Quebrar nozes não é, realmente, nenhuma arte; por isso, ninguém há de ousar reunir um público e, para entretê-lo, dispor-se a quebrar nozes diante dele. Se, mesmo assim, ele o fizer, e alcançar êxito em seu propósito, então não pode tratar-se tão somente de um quebrar nozes. Ou então se trata de um quebrar nozes e acaba se revelando que não havíamos percebido essa arte porque a dominávamos completamente, arte que esse novo quebrador de nozes é o primeiro a nos mostrar em sua autêntica essência, quando até poderia ser útil à impressão causada se ele fosse um pouco menos hábil em quebrar nozes do que a maioria de nós (Kafka, 1989, p. 124).

A diferença de aplicação que possibilita uma diferenciação entre arte e vida cotidiana torna-se visível quando o usual acontece sob condições especiais que o liberam de sua função tradicional. De acordo com esse

conceito de arte, similar ao agrado sem interesse de Kant, o narrador caracteriza o assobiar de Josefina como “livre das cadeias da vida cotidiana” (p. 133). O assobiar é retirado de seu contexto comunicativo – o público deve permanecer silencioso durante a apresentação – e, ao ser liberado da função de ser “a linguagem de nosso povo também nos libera por um breve período” (p. 133). Se o povo, como consequência, admira nela “algo que não admiramos nem um pouco em nós” (p. 124), e se o objeto observado, o canto/assobiar, não revela “o enigma de seu grande sucesso” (p. 123), não é uma essência ou intencionalidade artística que se impõe como arte, mas é o povo dos ratos que adjudica à atividade de Josefina um certo significado e efeito artístico. Somente a partir dessa configuração de um campo artístico reconhecido socialmente poderia ter surgido a pergunta inicial referente ao caráter artístico ou não de suas apresentações, pois a atividade em si não possui uma qualidade diferenciável. Já que sua arte não se mostra como tal através de elementos próprios específicos, precisa de apoios externos institucionalizados para obter um efeito reflexivo e receptivo sobre sua manifestação. O “comportamento receptivo do povo”, bem como “sua veneração por Josefina é autêntica e comprovada” (p. 135), ou seja, houve, através de repetições consolidadoras, uma densificação de expectativas e, com isso, estruturas estáveis que garantissem uma delegação clara de seu canto/assobio ao sistema da arte, ao qual pode se recorrer em caso de incertezas.

Também a autoencenação de Josefina segue um ritual comprovado: “E para reunir em torno de si tal multidão [...], Josefina em geral não precisa fazer outra coisa senão, com a cabecinha jogada para trás, a boca semiberta, os olhos voltados para o alto, assumir a postura que indica que pretende cantar” (Kafka, 1989, p. 126). A sua apresentação é condicionada à aceitação e cumprimento da diferença entre a artista que canta e o público que permanece em silêncio. Já que o efeito artístico não parte claramente da arte apresentada, mas da função a ela atribuída, o narrador não consegue decidir se “é seu canto o que nos encanta ou, ao contrário, a solene calma a envolver sua débil e frágil voz” (p. 125) ainda mais que é uma “silen-

cia paz” que é “nossa música predileta” (p. 122). A observação da manifestação como canto precisa, então, aceitar e respeitar a condição, *frame* externo, para apreciar a obra como artística e algo além da experiência cotidiana e paralelamente invisibilizar essa diferença no ato da recepção para não duvidar permanentemente de seu status como arte. Perturbações que se opõem a essa unidade são ou integradas na própria manifestação ou tenta-se eliminá-las como interferências inadequadas. Isso pode ser observado, por exemplo, em encenações de peças teatrais onde os espectadores enfrentam durante os primeiros quinze ou trinta minutos um palco iluminado, mas vazio e sem ação. As reações oscilam entre aceitação, como parte do espetáculo, ou protesto por haver o *frame*, mas sem obra. No conto de Kafka, quando um “tipinho idiota qualquer também começou a assobiar” de uma maneira que impossibilitava “apontar diferenças” (1989, p. 125), ameaçando abolir a diferença entre o campo artístico e os demais, os ouvintes reagiram imediatamente: “[...] com sibilos e assobios, nós liquidamos o perturbador” (p. 125). Com essa reação, o efeito do canto experimenta uma valorização ainda maior.

[...] todas as perturbações lhe vêm muito a propósito: tudo o que, de fora, se contrapõe à pureza de seu canto acaba sendo, em rápida disputa, até mesmo sem disputa, derrotado tão-somente através da contraposição, podendo servir para acordar a multidão, para ensinar-lhe, talvez, não compreensão, porém instintivo respeito (Kafka, 1989, p. 125).

A institucionalização da arte como sistema social permitiu um pluralismo de programas literários modernos que incluiu tanto a provocação desse *frame* através da inclusão de textos não ficcionais, como no caso da literatura documental nos anos sessenta e setenta, ou objetos como as famosas *cadeiras de gordura* de Beuys, como programas favoráveis à negação ou eliminação de seu próprio espaço. Dentre nossas concepções de observações diferenciadas a partir de comunicações específicas dos sistemas funcionais, podemos definir a relação entre artista e espectador, antes de tudo, como “duelo de observações” (Böhringer, 1985, p. 124), em que

a oferta de comunicação da obra literária concorre com as demais, mas ganha sua intencionalidade artística através do pertencimento ao sistema e destaca-se nele através da figura do autor. A apresentação de Josefina, que não pode ser descrita como comunicação artística entre referência externa e autorreferência, pois essa não se diferencia de outras comunicações, apenas ganha status artístico com a presença física da artista: “[...] para entender sua arte é necessário não só ouvi-la, mas também vê-la” (Kafka, 1989, p. 121) e “quando se está sentado diante dela, sabe-se: o que ela está assobiando não é um assobiar” (p. 125). Sua autoencenação sugere uma intenção artística, pois quando se observa que há uma comunicação, supõe-se que algo é comunicado. Já que no seu canto não se trata de uma comunicação diferenciável, é através de sua pessoa, sua representação física, que se estabelece a qualificação de sua atividade como manifestação artística. Por isso, quando Josefina encurta os floreios, não parece “haver diferença em relação às suas apresentações anteriores” (p. 137) para o público, mas tem-se a impressão de que “seus braços talvez sejam um pouco curtos demais” (p. 138).

O narrador, nas suas incertezas e oscilações, mostra a impossibilidade de uma conclusão definitiva a respeito do canto, se afinal de contas, é arte ou não, mas também mostra que, uma vez parte do sistema da arte, seu caráter artístico torna-se inegável e que o que mais importa é o fato de que haja reflexões e interpretações, mesmo ou ainda mais se a respectiva comunicação em si possui pouco valor comunicativo. A indefinição frente à essência de seu canto, o reconhecimento relativo de sua arte – reconhecida formalmente como arte, mas questionada em sua originalidade – causa a Josefina um “nervoso mal-estar” (Kafka, 1989, p. 129), pois almeja um reconhecimento incondicional de sua arte, “um reconhecimento público, claro e inequívoco, a atravessar os tempos, a se elevar acima de tudo o que até agora se conhece” (p. 134-135). Sua pretensão de ser única, diferente, incompreendida e incompreensível pelo povo, leva-a a objetivar um status intocável no campo jurídico, pela lei, uma vez que não pode obtê-lo no sistema da arte.

Mencionamos a designação dessa área já pela imagem da balança no comentário de Kafka sobre o duplo título. Como arte e pessoa são indiferenciáveis, Josefina pretende não apenas o reconhecimento de sua arte, mas exige que a ordem jurídica coloque também “sua pessoa e seus desejos fora de seu poder de mando e comando” (p. 134), assegurando assim, pelo lado externo, uma consolidação inquestionável como artista. Isso seria não apenas uma infração contra a lei, mas um afastamento do princípio básico do povo de que cada um precisa tomar conta de si mesmo. Sua luta para um reconhecimento absoluto de sua arte pela lei, a tentativa de superar os dois campos em direção a uma posição única além dos sistemas sociais, fracassa na resistência do povo para o qual “sua arte não era outra coisa senão lembranças, lembranças das possibilidades da vida que, de qualquer maneira, se encontram potencialmente em cada um [...]” (Emerich, 1957, p. 171). Josefina reage à recusa do povo de ceder a suas intenções com um silenciar e desaparece. Com seu desaparecimento físico e não havendo meios de conservação perde-se também o efeito de seu canto, enquanto o povo, “quieto e sem decepção perceptível, [...] continua seguindo seu destino” (Kafka, 1989, p. 139). A balança entre assobio e canto, arte e vida, artista e povo, mantendo-se contrabalançada durante o conto pelas reflexões indecisas e circulares do narrador na busca de uma diferenciação clara, se inclina, no decorrer do conto e destacadamente com o desaparecimento físico de Josefina e conseqüentemente a redução do peso de um lado, para o outro, o povo. Se o narrador, inicialmente, não consegue “ganhar distância de si mesmo e das operações próprias e corrigir sua posição em relação ao ambiente na base de critérios construídos e variados no próprio sistema” (Baraldi, 1997, p. 145), circulando indecisamente entre impossíveis critérios absolutos para a arte na sua relação com a sociedade, o desaparecimento da artista e, com isso, de seu poder sobre o narrador, o leva a seguinte conclusão: será impossível perder o canto de Josefina, não por ser algo extraordinário, mas porque é lembrado e pode ser lembrado por ser essencialmente igual ao assobiar do povo e por isso, e não apesar disso, destacado pelo povo, atribuindo-o um “tão alto” estima (Kafka, 1989,

p. 139).

Assim, vida e arte se diferenciam apenas funcionalmente, pois o sistema da arte “apenas assobia o que cada um assobia” (Emerich, 1957, p. 171), fato que frequentemente é oculto pela presença dominante do autor ou artista como originador absoluto e situado supostamente além das estruturas sociais. Mesmo que ela não o faça de forma comunicativa diferente de outros sistemas, seu status funcional lhe garante uma atenção específica e uma reflexão posterior. Como no caso de Josefina não existe memória coletiva na forma escrita, museus ou registros artísticos em geral, é preciso lembrar que as conclusões finais do narrador a respeito da não-diferença entre canto e assobiar devem-se ou podem-se dever à ausência da artista e, na lógica do conto, com isso, à ausência da arte, na distância esforçada pela autorretirada de Josefina. Assim o comentário do narrador pode ser lido também como consequência a seu ato de partir, que elimina o outro lado da balança e impossibilita assim a continuidade reflexiva desta.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARALDI, Claudio et al. *Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997.

BÖHRINGER, Hannes. *Begriffsfelder. Von der Philosophie zur Kunst*. Berlin: Merve Verlag, 1985.

BROD, Max. *Kafka, Franz. Gesammelte Werke*. New York: Schocken Books, 1946.

EMRICH, Wilhelm. *Franz Kafka*. Frankfurt/M.: Athenäum, 1957.

KAFKA, Franz. *Josefine, a cantora ou o povo dos ratos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LUHMANN, Niklas. *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988.

LUHMANN, Niklas. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1995.

MÜLLER, Hartmut. *Franz Kafka. Leben - Werk— Wirkung*. Düsseldorf: Econ-Taschenbuch-Verlag, 1985.

MÜLLER, Michael (Hrsg.). *Interpretationen: Franz Kafka. Romane und Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, 1994.

MUSIL, Robert. *O Melro e outros escritos*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.