ARTIGO DE PESQUISA

Teatro iídiche, erotismo e economia do procedimento em Franz Kafka

Exempla de um gesto confiscado



Willis Santiago Guerra Filho

Taurino Araújo

Edição em Língua Portuguesa

2026

Teatro iídiche, erotismo e economia do procedimento em Franz Kafka

Exempla de um gesto confiscado

Willis Santiago Guerra Filho

Professor Titular
Doutor em Direito, Filosofia, Comunicação e Semiótica, Psicologia Social e Política

Taurino Araújo

Doutor em Ciências Jurídicas e Sociais

DOI of the Portuguese original: **https://doi.org/10.5281/zenodo.24407582**

Resumo

O teatro iídiche a que FRANZ KAFKA assistiu no Café Savoy de Praga, entre setembro de 1911 e janeiro de 1912, não precisa ser demonstrado como fonte temática de *O Processo* para funcionar como laboratório hermenêutico. Ali Kafka encontrou uma economia do gesto na qual o corpo opera ao mesmo tempo como presença, prova e valor. No romance essa economia não desaparece, sendo confiscada pelo procedimento e convertida em moeda de admissão. O artigo distingue o gesto de exibição ("veja isto") do gesto de admissão ("deixe-me entrar") e submete a hipótese do *gesto confiscado* a uma série de *exempla*, cada um deles pondo o corpo sob uma condição distinta de exposição, reconhecimento ou resistência. A mão aberta de JIZCHAK LÖWY no palco do Savoy oferece um contramodelo; a mão palmada de Leni mostra a incorporação ao circuito processual; a cicatriz de Rotpeter contesta um registro a partir de um estatuto já concedido; a recusa de Kafka a que o inseto de *Die Verwandlung* fosse desenhado marca um limite da captura visual. O confisco não se define como supressão, mas como apropriação, por um aparato, das condições sob as quais uma manifestação corporal se torna reconhecível. Contra a tese de GILLES DELEUZE e FÉLIX GUATTARI, para quem o desejo produz o aparato, o artigo sustenta a captura, sendo o gesto anterior ao procedimento que dele se apodera. Elsa fica como resto, o fora que a narrativa abandona. OSWALD DE ANDRADE nomeia a operação que Josef K. não realiza, devorar o código em vez de lhe pedir ingresso, ao passo que a leitura de THEODOR W. ADORNO, para quem a mímica de Kafka incorpora a força do inimigo, obriga o argumento a separar o personagem do autor. Em diálogo com a *Hermenêutica da desigualdade* de TAURINO ARAÚJO (2019), o artigo pergunta, por fim, como a admissibilidade pode reproduzir assimetrias entre pessoas concretamente situadas e posições processuais abstratas. A fórmula que daí se extrai inverte a teatralização corrente do direito: o procedimento é o teatro depois que o aparato comeu o gesto.

Palavras-chave: FRANZ KAFKA; teatro iídiche; JIZCHAK LÖWY; gesto; procedimento; erotismo; admissibilidade; moeda viva; antropofagia; desigualdade; exempla.

Abstract

The Yiddish theatre that FRANZ KAFKA attended at Prague's Café Savoy between September 1911 and January 1912 need not be proved a thematic source of *Der Process* in order to work as a hermeneutic laboratory. There Kafka met an economy of gesture in which the body functions at once as presence, evidence, and value. In the novel that economy does not vanish. It is seized by procedure and converted into a currency of admission. The article distinguishes the gesture of exhibition ("look at this") from the gesture of admission ("let me in") and tests the resulting hypothesis of a *confiscated gesture* on a series of exempla, each of which places the body under a different condition of exposure, recognition, and resistance. JIZCHAK LÖWY's open hand on the Savoy stage offers a countermodel; Leni's webbed hand shows incorporation into the procedural circuit; Rotpeter's scar contests a record from within a status already granted; Kafka's refusal to let the insect of *Die Verwandlung* be drawn marks a limit of visual capture. Confiscation is defined not as suppression but as the appropriation, by an apparatus, of the conditions under which a bodily manifestation becomes recognizable. Against the thesis of GILLES DELEUZE and FÉLIX GUATTARI, for whom desire produces the apparatus, the article argues for capture: a gesture older than the procedure is taken over by it. Elsa is kept as a remainder, the outside the narrative abandons. OSWALD DE ANDRADE names the operation Josef K. does not perform, devouring the code instead of petitioning it, while THEODOR W. ADORNO's reading of Kafka's mimicry as incorporation of the enemy's strength obliges the argument to separate the character from the author. In dialogue with TAURINO ARAÚJO's *Hermenêutica da desigualdade* (2019), the article finally asks how admissibility may reproduce asymmetries between concretely situated persons and abstract procedural positions. Its formula inverts the usual theatricalization of law: procedure is theatre after the apparatus has eaten the gesture.

Keywords: FRANZ KAFKA; Yiddish theatre; JIZCHAK LÖWY; gesture; procedure; eroticism; admissibility; living currency; anthropophagy; inequality; exempla.

1. Duas teses, e a que importa

Há um mal-entendido persistente na fortuna crítica de KAFKA. Consiste em tomar as cenas eróticas de *O Processo* (*Der Process*, na grafia do manuscrito) por intervalos, respiros, matéria humana intercalada ao aparato que a esmaga. Lidas assim, elas sobram. Nenhuma avança a causa de Josef K., nenhuma produz alívio, terminando todas em interrupção. A correção é mais simples e mais dura. Essas cenas não interrompem o procedimento. Elas são o procedimento em outro registro.

A correção não é nova, e apresentá-la como nova seria um equívoco. Em 1975, GILLES DELEUZE e FÉLIX GUATTARI escreveram que, onde se acreditava haver lei, há de fato desejo e

apenas desejo, e que, se todo mundo pertence à justiça, do padre às mocinhas, não é em virtude da transcendência da lei, mas da imanência do desejo (DELEUZE; GUATTARI, 1975 apud MAESO, 2013, p. 143). A dissertação de BENITO MAESO, que lê o vínculo entre Leni e Josef K. como "relação-fim", ocorrida no interior do próprio organismo do poder, pertence à mesma linhagem (MAESO, 2013, pp. 142–144). O que o presente artigo propõe é mais estreito e, num ponto decisivo, oposto. Para Deleuze e Guattari, o desejo produz o aparato. Aqui, um gesto que existia antes do aparato é por ele capturado. Imanência do desejo contra confisco do gesto: toda a pretensão do artigo está nessa diferença.

Ele não precisa, portanto, de uma ontologia do desejo em Kafka, o erótico como função universal do aparato. Precisa de uma genealogia mais estreita, mais difícil de refutar. Kafka encontrou no teatro iídiche uma economia do gesto na qual o corpo pode funcionar simultaneamente como presença, prova e valor. Em *O Processo* essa economia não desaparece. É confiscada pelo procedimento, passando a circular como preço de ingresso.

A fórmula "em Kafka o desejo é sempre desejo de admissão, nunca de encontro" diria mais do que se pode sustentar. O "sempre" transforma a leitura de um romance num enunciado sobre o desejo enquanto tal, e o próprio livro fornece o resto que desmente o universal, a saber, Elsa. Em *O Processo*, o desejo que se torna narrativamente decisivo tende a converter-se em desejo de admissão. O que não se converte não é refutado. É abandonado pela narrativa. A diferença importa, pois substitui uma lei do desejo pela descrição de uma captura, um confisco procedimental a serviço da admissão.

O gesto confiscado, por conseguinte, não é necessariamente aquele cuja execução a autoridade impede. Pode ser também aquele cujo sentido passa a depender antecipadamente de um destinatário institucional concreto. O aparato não precisa interromper todo movimento. Pode determinar as condições sob as quais ele será reconhecido. Trata-se de uma hipótese interpretativa do presente artigo, construída a partir da conduta de Josef K. perante o tribunal, e não de uma formulação atribuível a Kafka.

Josef K. costuma ser descrito como reformista malsucedido. O reformista, porém, reconhece a competência do foro e pede que decida diferente. Josef K. não formula pedido dessa ordem. Contrata advogado, redige petição que não entrega, procura o pintor, aproxima-se de quem parece estar do lado de dentro. Nada disso ataca o tribunal; tudo isso o alimenta. Ele é, mais exatamente, um conformista (GUERRA FILHO, no prelo). Pedir para entrar é já ter adiado a pergunta pela legitimidade daquilo em que se quer entrar. REINER STACH observou que Josef K. se torna vítima porque coopera (STACH, 2016). A observação vale, mas a lição não é simplesmente "não cooperar". O que o Savoy permite pensar é mais preciso. LÖWY oferece a mão e diz, em substância, *veja isto*. Josef K. oferece o corpo e diz, em substância,

deixe-me entrar. Gesto de exibição e gesto de admissão não são o mesmo ato. Confundi-los é o erro que o romance encena.

1.1. Percurso metodológico e alcance da hipótese

A investigação combina leitura hermenêutica de passagens delimitadas da obra de Kafka, contextualização da experiência do teatro iídiche e comparação conceitual. Os episódios de LÖWY, Leni, Rotpeter e da recusa de figurar o inseto são examinados segundo quatro perguntas, a saber, quem se apresenta, perante quem, por qual meio e sob quais condições de reconhecimento. O Savoy é empregado como contramodelo interpretativo, sem reivindicação de influência causal comprovada sobre o romance. O diálogo com a *Hermenêutica da desigualdade* de TAURINO ARAÚJO constitui uma extensão teórica explicitamente comparativa, e não uma atribuição retrospectiva de intenções a Kafka no que tange ao gesto de entrar ou ao de exibir (ARAÚJO, 2019).

O confisco do gesto não equivale à sua supressão. Designa a apropriação, pelo aparato, das condições de reconhecimento de uma manifestação corporal. Aquilo que se apresentava como presença passa a depender de uma instância que fixa sua pertinência, seu valor e sua admissibilidade. A hipótese não é a de que toda forma de reconhecimento seja opressiva. É a de que a autorização institucional pode converter a apresentação em requisito de ingresso, redistribuindo assim desigualmente a possibilidade de ser ouvido.

Os episódios formam, por isso, uma série de exempla no antigo sentido retórico, casos que põem uma tese à prova em vez de ornamentá-la. A série não é prova cumulativa de uma tese pronta; cada exemplum testa um limite distinto da captura procedimental do gesto. A pluralidade é uma exigência da demonstração. Impede que a experiência do Savoy, o erotismo do tribunal, a defesa perante a academia e a recusa da figuração sejam reduzidos a manifestações indiferenciadas de um mesmo destino. Pela mesma razão, a série inclui contramodelos e resistências. Sem eles, a hipótese se tornaria totalizante, deixando de ser verificável no próprio corpus.

Um primeiro exemplum mostra o que está em jogo. Leni mostra a Josef K. a membrana que une dois dedos de sua mão direita. O que poderia permanecer como singularidade corporal, exibida numa relação interpessoal, adquire valor no circuito erótico-processual em que Leni se aproxima do acusado precisamente enquanto acusado. O tribunal não apreende fisicamente a mão. O que se confisca, na hipótese aqui proposta, é a autonomia de sua significação, agora mediada por um estatuto processual e pelas expectativas de admissão de K. ADORNO já insistira que o fato de os dedos de Leni estarem ligados por uma membrana importa mais do que as digressões sobre as leis (ADORNO, 1955 apud MAESO, 2013, p. 62), sendo a mão, como

mostrou JOSÉ CALVO GONZÁLEZ, lugar privilegiado da hermenêutica jurídica de Kafka (CALVO GONZÁLEZ, 2020). Em contraste, a mão aberta de LÖWY no palco do Savoy oferece uma presença à percepção do público sem depender de qualquer qualificação prévia de seu portador como acusado. O contraste não estabelece uma origem histórica do romance. Torna visível a diferença entre exibir e pedir reconhecimento sob condições impostas.

2. O Savoy como contramodelo, não como causa

Entre setembro de 1911 e janeiro de 1912, a companhia de Lemberg liderada por JIZCHAK LÖWY (Isaac Meir Levi, Varsóvia, 1887 – Treblinka, 1942) apresentou-se no Café Savoy de Praga, numa sala estreita entre mesas de refeição. O repertório misturava GOLDFADEN, GORDIN, LATEINER, canções e farsas. Kafka quase não perdeu sessão. Chamou aqueles atores de judeus numa forma especialmente pura, gente que vive na religião sem esforço, sem compreensão e sem miséria. Em 18 de fevereiro de 1912, noutro recinto e noutro registro, pronunciou na Prefeitura Judaica o discurso introdutório que organizara para um recital de LÖWY (MASSINO, 2007; KAFKA, 1990).

Os dois momentos não se confundem. O primeiro é experiência teatral, feita de presença, canto, quadril, mão, o calor de uma língua sem gramática oficial. O segundo é intervenção pública. Kafka traduz aquela experiência para um público assimilado, nomeando o preço da reserva. Disse ali que o iídiche é tudo, suas palavras, a melodia hassídica, o caráter essencial daquele ator do Leste, e que, uma vez tomado por ele, o ouvinte esquecerá a reserva anterior. Sentirá a unidade da língua com tamanha força que terá medo, já não do iídiche, mas de si mesmo (KAFKA, 1993).

A frase interessa porque desloca o objeto do medo. Não se teme a língua menor. Teme-se descobrir que a admissão pretendida, ao alemão culto, à lei da cidade, ao foro, custou uma forma de presença que já se tinha. Essa é a hipótese hermenêutica do artigo, devendo ser mantida como hipótese. O teatro iídiche não precisa ser demonstrado como fonte temática ou causal de *O Processo* para servir de laboratório. Foi ali que Kafka encontrou uma forma de presença corporal que permite reconhecer, retrospectivamente, a teatralidade constitutiva do procedimento. O Savoy não é a origem empírica do romance. É o contramodelo ontológico do tribunal.

O tribunal diz: *mostre que você pertence*. O teatro diz: *você já está aqui; olhe*. Somente essa diferença torna o iídiche necessário à interpretação. Sem ela, o Savoy seria biografia. Com ela, o Savoy é o lugar em que o gesto ainda não pedia autorização ao procedimento. Aquele teatro, aliás, vivia do improviso com a plateia, bem como de um humor que tirava força de uma aparente submissão (MAESO, 2013, p. 67). O valor ainda se negociava na sala.

WALTER BENJAMIN formularia, duas décadas depois, que a obra de Kafka constitui um código de gestos cuja significação não é evidente nem para o autor, gestos que só a recebem por tentativas em contextos múltiplos, sendo o teatro o lugar dessas experiências (BENJAMIN, 1994). O que Benjamin descreve como método, Kafka viveu como frequência. A teatralidade não é aplicação ulterior da leitura. É o instrumento dela, com data, endereço e, sobretudo, um estatuto que não se deve inflacionar, o de hipótese de reconhecimento, não de lei de derivação. Esse estatuto separa também a presente leitura da de EVELYN TORTON BECK, que procurou derivar a prosa de peças determinadas (BECK, 1971), e da de MAESO, que atribui à amizade com Löwy uma "tremenda influência" sobre a literatura de Kafka (MAESO, 2013, p. 67).

DELEUZE e GUATTARI permitem um passo adicional, e só esse. A literatura menor não é a literatura de uma língua menor; é o que uma minoria faz numa língua maior (DELEUZE; GUATTARI, 1975). O iídiche do Savoy é a virtualidade que o alemão de Praga não ousa. Kafka não escreve em iídiche. Escreve, no alemão dos escritórios de seguro e das salas de audiência, o que aquele palco lhe mostrou que o foro não sabe alojar, um corpo que se apresenta sem pedir ingresso.

3. Quatro posições da exposição

O diário de 7 de janeiro de 1912 descreve LÖWY como quem produz evidência com o corpo. Avança pouco, abre demais os olhos, puxa o casaco com a mão esquerda distraída, oferecendo a direita, aberta e grande. "E nós devemos, mesmo que não estejamos tomados, reconhecer que ele está tomado e explicar-lhe como foi possível o infortúnio que foi descrito" (KAFKA, 1990, 7 jan. 1912). A mão aberta não ilustra o infortúnio. Oferece-o à inspeção. O gesto pode ser, a um só tempo, encenação e autos. O percurso não vai do corpo à expressão e daí ao significado, mas do corpo à exibição, desta à prova, da prova ao reconhecimento. Essa descoberta separa o presente ensaio de uma leitura meramente erótica de Kafka.

BECK quis derivar uma influência direta de peças sobre a prosa; MARTIN PUCHNER preferiu um antiteatralismo modernista, no qual o gesto se decompõe para servir à página (BECK, 1971; PUCHNER, 2002). A disputa filológica não precisa ser decidida. O que o Savoy deposita na leitura é uma economia do mostrar, ou antes economias, no plural, não uma só.

Os exempla ocupam quatro posições, sendo a tipologia enunciada aqui uma única vez para todo o artigo. LÖWY ocupa a posição da *apresentação*: no palco pobre, oferece a mão e pede que se reconheça um infortúnio. Está *em cena*. Leni ocupa a posição da *incorporação ao circuito*: abre a mão, exibe a membrana entre dois dedos, e o corpo anômalo entra no circuito como atrativo. Está *dentro*. Rotpeter ocupa a posição da *contestação de um registro prévio*: baixa as calças para mostrar a cicatriz do segundo tiro, defendendo-se de um jornal que o

descreve falsamente. Está *diante*. Kafka, por fim, ocupa a posição da *interdição da figuração*: em carta a KURT WOLFF, pede que o inseto de *Die Verwandlung* não seja desenhado, nem mesmo de longe. Está *recusado*, ou melhor, recusa.

Em nenhuma das quatro operações o corpo é questão de pudor; em todas, é questão de registro. A tipologia não supõe sequência cronológica, nem constitui escala de intensidades do confisco. Nem todo gesto examinado foi confiscado. LÖWY encarna o regime da apresentação que torna a diferença perceptível; Leni encena a apropriação erótico-procedimental; Rotpeter monta uma defesa contra uma descrição que o antecede; a recusa de figurar o inseto resiste à fixação visual. O critério é a distribuição do poder de definir o que o corpo mostrado significa e quais efeitos seu gesto pode produzir. Em termos jurídicos, o mesmo eixo se traduz como apresentação, pertencimento, contestação e exclusão de uma prova que destruiria o que pretende mostrar.

4. *Diante da Lei*, como hipótese

A lenda que o capelão narra na catedral costuma ser lida como alegoria da exclusão. Um homem chega, pede para entrar, é impedido, envelhece esperando e morre sabendo que a porta se destinava só a ele. A leitura aqui proposta inverte o sinal do episódio, importando dizê-lo: inverte, mas não pretende demonstrar que a inversão estava escrita no texto (GUERRA FILHO, no prelo). A tradição massorética oferece um modelo exato para esse tipo de operação. Entre o *ketiv*, o que está escrito, e o *qere*, o que se lê, os escribas recusavam-se a alterar o texto consonantal mesmo quando parecia truncado ou teologicamente incômodo, ao passo que a tradição instruía o leitor a pronunciar de outro modo. Em alguns casos célebres, o *qere* inverte o sinal do *ketiv*, lendo *lô* com *waw*, "a ele", onde está escrito *lō'* com *aleph*, "não" (TOV, 2022). Uma leitura que reivindica legitimidade precisa prestar contas ao que está fisicamente inscrito, podendo, dentro dessa responsabilidade, ler contra a letra. Um dos autores desenvolveu alhures as consequências dessa estrutura para a letra da lei (GUERRA FILHO, 2026d).

O homem do campo pode ser lido como alguém que vem de uma forma de vida ainda não confiscada pelo foro da cidade. A lei que procura, nessa perspectiva, não é a regra do viver, mas o aparato que a substitui. O texto de Kafka não afirma que a vida no campo fosse boa nem que a da cidade seja equivocada; o episódio, porém, permite pensar a admissão como troca cujo custo o postulante não calcula. O terceiro passo é o mais arriscado, devendo permanecer no condicional. A recusa do guardião pode ser entendida como favor se, e somente se, se aceitar que entrar naquela lei não valia o que custava. Sem essa premissa, o favor desaba em cinismo.

A porta destinada só a ele pode ser lida, numa temporalidade que o artigo assume como sua e não como doutrina do texto, como a porta por onde saiu. Entrada e saída coincidiriam no

limiar. O homem permaneceria imobilizado numa zona de indistinção entre exclusão e inclusão, o abandono na acepção que GIORGIO AGAMBEN deu ao termo, convocado aqui apenas para nomear esse nem-dentro-nem-fora, e não para fazer da lenda uma alegoria do *homo sacer* (AGAMBEN, 2002).

Note-se o brilho que irrompe da porta quando a vista já enfraquece. Num caderno in-oitavo de 1917, Kafka anotou que julgar realmente só poderia a parte, mas que, sendo parte, ela não pode julgar, de modo que não há no mundo possibilidade de juízo, mas apenas o seu brilho (KAFKA, 1992). A palavra é *Partei*, a parte num litígio, o que dá ao fragmento seu gume jurídico. O que o moribundo vê, nessa hipótese, não é a Lei. É o reflexo daquilo que jamais se decidirá. É também, se se aceitar a analogia, a última luz de uma ribalta sem veredito.

Duas leis estão em jogo, sendo a distinção entre elas o que a hipótese exige. Uma é a lei do foro. A outra é a lei como regra de vida, forma cujo conteúdo é o próprio exercício do viver, a *lex animata* da regra franciscana. O homem do campo, nessa leitura, deixou a segunda à procura da primeira sem perceber a troca. O espectador assimilado do Savoy, envergonhado do iídiche e desejoso do alemão do pai, faz, por analogia, a mesma troca. O discurso de fevereiro de 1912 nomeou-lhe o preço: o medo passa da língua alheia ao próprio rosto.

A porta reorganiza também a duração da existência. Na parábola, o homem pede entrada, recebe a possibilidade indeterminada de uma autorização futura, espera durante anos, envelhecendo diante do guardião. Propõe-se chamar *confisco do tempo* a essa transformação da possibilidade de agir em disponibilidade prolongada para a decisão alheia. A expressão é uma categoria analítica aqui proposta, não de Kafka; a dimensão da espera, por certo, já foi amplamente estudada.

Se a admissão pretendida não vale o que custa, a moeda paga por ela é duplamente inútil: não compra a entrada, e a entrada não mereceria ser comprada. Isso, de novo, é a hipótese do artigo, não o teor literal da lenda. O que a lenda oferece, com menos risco, é a cena do pedido. Josef K. a repetirá com o corpo. LÖWY não a repetia. Apresentava-se.

5. A captura: corpos, agências, arquivo

As mulheres de *O Processo* não podem ser reduzidas a uma só função monetária. O que a recorrência demonstra precisa ser diferenciado pelo mecanismo e pela agência que cada uma ainda exerce dentro da circulação (KAFKA, 1997; cf. MAESO, 2013, pp. 137, 142–144). A categoria de *duplicação processual de status*, proposta por TAURINO ARAÚJO para os modos seletivos pelos quais a forma jurídica sobrepõe uma posição à pessoa situada, revela-se aqui exata (ARAÚJO, 2019, pp. 139–140).

5.1. O corpo que pertence

A mulher do contínuo, na sala de audiências vazia, oferece-se a K. e, no mesmo movimento, informa que não pode: pertence ao juiz de instrução e ao estudante de direito. O estudante a carrega nos ombros para levá-la ao magistrado; o marido assiste sem poder. Ela é coisa de dois donos. O corpo, aqui, é cenário de jurisdição, pois quem o transporta demonstra o foro. Sua agência é mínima, sendo precisamente esta, mostrar a K. que há um dentro ao qual ela pertence e ele não. Ela não administra a moeda. É o que a moeda compra quando o aparato já taxou o pertencimento.

5.2. *O corpo que administra o circuito*

Leni é outra operação. Sente-se atraída pelos acusados enquanto acusados. Seu afeto tem por objeto um estatuto processual, não uma pessoa, o que faz dela a personagem mais rigorosamente jurídica do romance. Amar um acusado porque é acusado é reconhecer a única identidade que o aparato produz, o status que o procedimento sobrepõe à pessoa. Leni, contudo, não é mero objeto monetizado. Quando abre a mão e cobra de K. o ingresso no circuito do desejo administrado, ela também administra a moeda. Conserva a agência de uma cambista, ambivalência que a impede de coincidir com a mulher do contínuo. Está dentro e, por estar dentro, fixa a tarifa.

Seu erotismo não suspende as relações de poder do tribunal. Torna perceptível, no corpo e na proximidade, a circulação de acessos e expectativas. Nada disso elimina a iniciativa de Leni ou autoriza reduzi-la à passividade. A hipótese é que o gesto erótico pode simultaneamente manifestar desejo e ser lido dentro da economia processual que circunda o acusado.

5.3. *O corpo de aproximação*

A senhorita Bürstner, nos capítulos iniciais, fixa a topografia sem pertencer ao tribunal da mesma maneira. K. a beija com violência, no pescoço e no rosto, como um animal sedento, no quarto em que se dera a detenção naquela manhã. A irrupção ocorre no sítio do procedimento, tomando forma animal. Bürstner é o corpo que permite a K. aproximar-se do aparato sem ainda ser peça dele. Depois desaparece da economia decisiva, não como Elsa, que antecedia o processo, mas como quem serviu para inaugurar o registro erótico no lugar da detenção.

5.4. *O corpo que reproduz o aparato*

As meninas do corredor que leva ao ateliê de TITORELLI não são vizinhança incômoda. O próprio pintor informa que pertencem ao tribunal. Assediam, repetem, ocupam a passagem. Reproduzem o aparato na forma da insistência sem decisão, a mesma economia da protelação

em escala doméstica. Nenhuma delas dá a K. o que ele foi buscar. Todas produzem a sensação de que algo se fez.

5.5. O arquivo já era moeda

Nos volumes que K. abre na sala de audiências vazia, esperando encontrar livros de direito, ele acha a gravura de um homem e uma mulher nus num sofá, bem como um romance cujo título promete os tormentos que Grete teve de sofrer do marido Hans. São esses os livros que os juízes estudam. Quem procura o direito encontra pornografia encadernada, e o achado não é escândalo. É informação sobre a natureza daquilo.

A passagem é a dobradiça do ensaio. Ainda não são necessários GEORGES BATAILLE nem PIERRE KLOSSOWSKI. A própria arquitetura do romance produz a fusão do arquivo jurídico com a imagem erótica, a autoridade e a circulação dos corpos. A moeda viva não precisa ser importada; nasce da estante onde a lei deveria estar. O que os autores franceses permitirão, na seção seguinte, é apenas perguntar quem fixa o valor daquilo que essa estante já põe a circular.

6. Quem fixa o valor

TITORELLI enumera três possibilidades, e só a primeira contém o que importa. A absolvição real existe apenas em lendas antigas, e ninguém jamais a viu. A absolvição aparente suspende a acusação sem extingui-la. A protelação indefinida mantém o processo no grau mais baixo mediante diligência constante. Essa é a economia das cenas eróticas que o romance escolhe narrar. Nenhuma absolve. Todas produzem alívio provisório, permanecendo intacta a acusação, todas precisando ser repetidas. A "diligência" é a única virtude que o tribunal reconhece, sendo a virtude de quem mantém em funcionamento aquilo que se poderia recusar, inclusive o próprio tribunal.

KLOSSOWSKI não deve entrar apenas para confirmar que o corpo é moeda. Deve permitir a pergunta que o romance já encena, a de saber quem fixa o valor (KLOSSOWSKI, 1970). No Savoy, o valor circula entre ator e público, subindo e descendo com o canto, com a mão, com o riso. No tribunal, o valor é tarifado de antemão pelo aparato. Em Leni, o valor erótico depende do estatuto processual dos acusados, todos, enquanto acusados. Em Rotpeter, a cicatriz é moeda que o circuito dominante não converte; mostra-se sem comprar ingresso. Quatro regimes de cotação num só suporte. A moeda viva deixa de ser analogia, tornando-se tabela de preços.

BATAILLE ocuparia função ainda mais restrita. Para ele, o erotismo é a aprovação da vida até na morte, ao passo que o sacrifício retira algo do circuito da utilidade para oferecê-lo ao sagrado (BATAILLE, 1949; 1957). O aparato, em Kafka, faz o inverso. Devolve ao circuito da utilidade o que restava de sagrado, convertendo a transgressão em trâmite. Não há êxtase, há

expediente. Não se pede a Bataille que explique Kafka; pede-se-lhe o nome da operação que o tribunal realiza sobre a festa que o Savoy ainda conhecia.

BENJAMIN, no fragmento de 1921 sobre o capitalismo como religião, descreve um culto sem dogma nem teologia, que não expia nem redime, cuja operação consiste em tornar universal a *Verschuldung*, endividamento e culpa reunidos numa mesma palavra (BENJAMIN, 1985). Um sistema assim não é feito para absolver. É feito para durar. Tudo o que nele circula como pagamento aumenta o débito. O presente que o guardião aceita, apenas para que o homem do campo não pense ter deixado de tentar algo, obedece a essa economia. Também o contato com Leni.

7. Admissibilidade e desigualdade

A *Hermenêutica da desigualdade* eleva a desigualdade à condição de conceito jurídico fundamental, criticando o automatismo pelo qual a igualdade formal pode encobrir assimetrias reais. Distingue a pessoa concretamente situada do sujeito virtual previsto pelo modelo legal, propondo a desdiferenciação de sujeitos e situações como operação crítica da interpretação em face de desigualdades temporais ou tecnológicas, reais ou espaciais e, sobretudo, sociais, que se manifestam seletivamente como duplicação processual de *status* ou como menosprezo (ARAÚJO, 2019, pp. 5, 139–140, 179–180). EDUARDO BOAVENTURA DE SOUZA mostrou que essa hermenêutica jurídica traz em si uma poética, não sendo a poesia ornamento acrescentado ao direito, mas um modo de interrogar a rigidez de suas formas de percepção sem dispensar a justificação normativa (BOAVENTURA DE SOUZA, 2023).

A comparação não converte personagens em litigantes reais. Torna visível a pergunta sobre quem pode apresentar a própria diferença sem que ela seja previamente reduzida a um rótulo de admissibilidade. A possibilidade de manifestar-se não equivale à garantia de reconhecimento institucional. Sujeitos que praticam atos formalmente comparáveis podem encontrar condições desiguais de escuta, credibilidade e eficácia. Trata-se de uma aplicação proposta da hermenêutica de Araújo ao problema do gesto, não de uma tese a extrair literalmente de Kafka.

Segue-se uma questão de teoria do direito. O procedimento pode não apenas apreciar pretensões, mas também definir de antemão os modos pelos quais uma pretensão se torna reconhecível. O problema, em Kafka, começa antes do veredito. Começa quando a pessoa reorganiza a própria apresentação em função de uma autoridade cuja legitimidade não consegue submeter ao mesmo exame. O percurso metodológico de Araújo, da realidade à dogmática, da dogmática à zetética e de volta a uma decisão dogmática fundamentada, que desenvolve a distinção entre investigação zetética e dogmática introduzida na teoria do direito brasileira por

TERCIO SAMPAIO FERRAZ JR. (FERRAZ JR., 1988), oferece um contraponto metodológico à circularidade do tribunal de Kafka. Parte da realidade concreta, formula respostas jurídicas provisórias, interroga criticamente suas premissas, retornando só então à decisão. Há nesse percurso um passo cujo nome carrega todo o contraste. *Diligência* é tanto o zelo quanto a medida processual pela qual se apuram fatos antes de julgar. No tribunal de Titorelli, a diligência é a única virtude reconhecida, servindo à protelação indefinida; no percurso de Araújo, a diligência é o passo que apura, cedendo depois lugar à decisão.

A poesia do próprio Araújo oferece um segundo contraponto, desta vez de dentro da literatura. Em *O pendor ao drama — Tributo a Franz Kafka*, o confisco do gesto aparece com exatidão quase clínica, quando a voz mansa de um homem, que apenas "continuava sendo", é dada como prova ("Isso também / foi usado / como prova"), e quando as mulheres são "Sempre mulheres / chamadas / para segurar / alguma ponta" (ARAÚJO apud GUERRA FILHO, 2026a). A presença torna-se prova sem tê-lo pedido; as mulheres seguram as pontas de um procedimento que não é delas. A mesma poética, contudo, como sustentou uma leitura do *Poema absurdo* e deste mesmo tributo, não elimina a coerência, instituindo antes outra ordem de admissibilidade, na qual o relógio tem direito à defesa e a sentença pode depender "do gênio / e da lisura / de um juvenil duende" (GUERRA FILHO, 2026a). O impossível torna-se competente sem peticionar. É a inversão exata do tribunal de *O Processo*, onde até o possível precisa pedir para ser admitido.

8. Elsa, o resto

Elsa é garçonete numa taberna de vinhos que, durante o dia, só recebe visitas deitada. K. a visita uma vez por semana. É a relação erótica anterior ao processo, não anexada pelo tribunal, a única sobre a qual nada de estranho se diz. Depois das primeiras menções, ela some. K. deixa de ir.

Elsa não deve ser lida apenas como prova de que aquilo que o tribunal não administra desaparece. Essa formulação ainda faz do aparato o sujeito exclusivo da frase. Elsa é mais interessante como demonstração de que o romance ainda contém um fora do procedimento, sendo esse fora precisamente o que a narrativa abandona. É o resto que a tese precisa conservar. Sem Elsa, o "sempre" voltaria a instalar-se. Com ela, o artigo descreve uma captura e o preço narrativo de não se deixar capturar, que é sair de cena.

A última coisa que K. perde não é, então, apenas a liberdade. É o único desejo que não passava por processo algum. O livro não diz que esse desejo fosse encontro pleno. Diz só que havia um lugar em que o corpo ainda não era autos. A narrativa escolhe não permanecer ali.

9. Welles, ou o que a câmera é obrigada a hierarquizar

A crítica de 1962 acusou o filme de ORSON WELLES de haver acrescentado a Kafka uma atmosfera erótica que não lhe pertencia. Welles respondeu ter extraído toda a suja carga erótica do filme de um único elemento, a página obscena inserida nos livros de direito do tribunal, observando que a inserção vem de Kafka (BOGDANOVICH; WELLES, 1992).

A declaração confirma a dobradiça da estante. Um detalhe pontual, posto em cena, revela-se princípio organizador. Welles não inventa o material; distribui-o. A distribuição é dele. O material, não.

O erotismo de Kafka é difícil de ver na página porque a prosa o registra sem ênfase, com a mesma clareza sem relevo com que registra um corredor ou um formulário. Encenar é hierarquizar. A câmera, obrigada a escolher o que ocupa o quadro, explicita uma estrutura que o romance deixara em registro quase neutro. DELEUZE aproximara a arquitetura de Kafka, feita de contiguidades súbitas e distâncias remotas, dos planos de Welles com ampla profundidade de campo e lente grande-angular, como na cena do corredor que leva ao quarto de TITORELLI (DELEUZE; GUATTARI, 1975; cf. MAESO, 2013, p. 26). ADORNO, escrevendo a BENJAMIN, foi além, chamando os romances de Kafka de últimos e evanescentes vínculos textuais com o cinema mudo, no qual o ato precisa ser exagerado para ser reconhecido como tal (ADORNO; BENJAMIN, 2012; cf. MAESO, 2013, pp. 51–52). Welles funciona, assim, como experimento hermenêutico. Se o texto parece não hierarquizar o erotismo, o que acontece quando uma *mise-en-scène* é obrigada a fazê-lo? O filme pode ser lido como réplica crítica ao romance sem deixar de ser adaptação. As duas operações não se excluem.

Welles substituiu por uma explosão o gemido com que o livro termina, declarando que seu Josef K. não se deteriora nem se rende (WELLES, 1962b). Se o Josef K. do romance é o homem do gesto de admissão, um K. que se recusa a colaborar no fim não é variação de estilo, mas objeção. O teatro iídiche, como contramodelo, está do lado dessa objeção, não porque LÖWY fosse herói da recusa, mas porque o gesto que ele praticava ainda dizia “veja”, e não “admita-me”.

10. Rotpeter, Preciado, o inseto

No relatório à academia, Rotpeter conta dos dois tiros que levou, um na face, que lhe valeu o nome, outro abaixo da anca, que o deixou manco. Uma nota de jornal afirma que sua natureza símia não estaria de todo reprimida, pois ele baixaria as calças para mostrar o segundo ferimento. Ele reage com fúria, declarando que tira as calças diante de quem bem entende, que

ali não se encontrará senão pelagem bem tratada e a cicatriz de um tiro, estando tudo à luz do dia (KAFKA, 1994).

O que ali se passa é uma petição. Resta-lhe um único elemento de prova, o corpo, e uma única forma de produzi-lo, a exibição. Mostra a cicatriz como seu direito de resposta, exercido com a carne à falta de outro veículo. É também, no vocabulário de ARAÚJO, resposta ao *menosprezo*, o desprezo seletivo pelo qual um registro antecede e diminui a pessoa que descreve (ARAÚJO, 2019).

Rotpeter, porém, não está simplesmente fora do foro, e aqui a leitura de MAESO obriga o ensaio a ser mais exato do que sua primeira versão. Toda a carreira de Rotpeter é um gesto de admissão. Aprendeu a cuspir, a beber, a dizer "Alô!", imitando aqueles a quem desejava pertencer, terminando no teatro de variedades, a encenar sua humanidade para ganhar a vida (MAESO, 2013, pp. 53, 95–96). Não buscou a liberdade; buscou uma saída. A cicatriz é mostrada, portanto, não de fora do circuito, mas a partir de um estatuto já concedido. Exibição e admissão encontram-se nele, o que faz de Rotpeter a dobradiça da série, e não seu contraexemplo. Sua exibição é, ao mesmo tempo, defesa, performance, conformação, resistência e negociação. Produz prova em audiência e, ao produzi-la, confirma o tribunal que o escuta.

PAUL B. PRECIADO retomou o relatório diante de uma academia de psicanalistas, descrevendo o aprendizado da linguagem como passagem de uma jaula a outra (PRECIADO, 2022). A objeção vale contra a esperança depositada num fora, não contra a economia do preço de ingresso. Sair pode desembocar noutro recinto. A distinção que este ensaio sustenta não é, portanto, entre um dentro infernal e um fora redentor. É entre pedir admissão e exibir o que o registro falseou, sabendo que também a exibição habita um recinto. Rotpeter não redime. Impede apenas que se tome o registro por natureza.

A carta a KURT WOLFF deve ser mantida à parte, à margem, como os massoretas mantinham suas leituras ao lado de um texto intocado. Em 25 de outubro de 1915, a propósito da capa da primeira edição em livro de *Die Verwandlung*, Kafka pediu que o inseto não fosse desenhado nem mostrado, sequer de longe (KAFKA, 2005). Rotpeter exibe o corpo; Kafka recusa a imagem do corpo transformado. São duas estratégias contra a captura, um excesso de exibição e uma interdição da representação. Gregor não mostra cicatriz alguma; Kafka impede que o inseto seja mostrado. A recusa pertence a uma categoria que falta ao direito, o inofertável, que um dos autores desenvolveu a partir do próprio *Ungeziefer* (GUERRA FILHO, 2026c). A sequência da exposição fica então completa. LÖWY mostra o gesto; Leni mostra o corpo anômalo dentro do circuito; Rotpeter mostra a cicatriz contra o registro; Kafka impede que o corpo seja figurado. Fenomenologia da exposição, não catálogo de exemplos.

11. O que Oswald permite ver

OSWALD DE ANDRADE não é convocado para confirmar o que BATAILLE e KLOSSOWSKI já teriam dito, nem para explicar Kafka com uma chave brasileira pronta. *A morta* e o *Manifesto antropófago* permitem ver o que aqueles dois não nomeiam, a diferença entre circulação e devoração (ANDRADE, 1928; 1937).

KLOSSOWSKI pensa a circulação do signo-valor. OSWALD introduz a possibilidade de consumir o código que pretende consumir o corpo, a transformação permanente do tabu em totem. Beatriz, a musa dantesca rebaixada a cadáver, permanece no centro da cena, continuando a produzir imagens, moeda viva invertida, signo que não pede ingresso no foro porque já ocupa o altar. Elsa some; Beatriz fica morta e opera. Entre as duas medeia a diferença entre um romance do procedimento e um teatro da devoração.

A expressão "antropofagia do aparato" só se justifica se o aparato for o que se come, ou o que come. O artigo mostrou até aqui sobretudo a segunda operação, de captura, confisco, tarifação, administração. É o aparato devorando a vida e, mais precisamente, devorando o teatro. *O Processo* não teatraliza o direito. O direito devora o teatro. O procedimento é o teatro depois que o aparato comeu o gesto.

A primeira operação, a antropofagia contra o aparato, Josef K. não a realiza. Não devora o código; pede-lhe admissão. Rotpeter e a interdição da capa aproximam-se da recusa, não da devoração. Aqui, porém, ADORNO proíbe uma conclusão fácil demais. Kafka, escreveu ele, não pregou a humildade, mas a astúcia; para ele, a única, mais fraca e menor possibilidade de o mundo não ter razão é a possibilidade de lhe dar razão, e, como há milhares de anos, Kafka procura a salvação pela incorporação da força do inimigo (ADORNO, 1955 apud MAESO, 2013, pp. 67–68). A palavra alemã é *Einverleibung*, tomar para dentro do próprio corpo. O Kafka de Adorno está, assim, mais perto de OSWALD do que o presente argumento admitia de início, desde que se mantenha firme a distinção entre personagem e autor. O personagem pede admissão. O autor, por hiperconformidade, tomando ao pé da letra a língua do tribunal até que ela se traia, incorpora-a. Kafka chamava-se Franz, como o imperador; deu ao herói a outra metade do nome imperial, Josef, deixando-lhe a petição e guardando para si a mímica. OSWALD nomeia o que fica fora do livro, a incorporação aberta do código inimigo. Sem essa distinção, Oswald seria autoridade de encomenda. Com ela, marca o limite externo da tese, ao passo que Adorno marca o ponto em que a própria escrita de Kafka já toca esse limite.

A oposição entre circulação e devoração ganha, assim, um terceiro termo de comparação, a revisão crítica dos critérios de reconhecimento. A antropofagia oswaldiana imagina a transformação do código; a hermenêutica da desigualdade interroga, no interior da

prática jurídica, as assimetrias que o código pode naturalizar. Não são respostas equivalentes, nem devem ser atribuídas a Kafka. São modos diferentes de expor o limite do gesto reduzido a moeda.

12. Conclusão

O teatro iídiche permite compreender que o gesto, em Kafka, não nasce como signo do procedimento. É uma forma de presença anterior ao procedimento, que este posteriormente captura, converte em prova e faz circular como moeda de admissão. No Savoy, o valor ainda oscilava entre quem mostrava e quem via. No tribunal, a tabela já está afixada.

Em *O Processo*, o desejo de entrar na lei da cidade já constitui uma primeira forma de conformação ao aparato. Antes de obedecer à lei, Josef K. já obedece ao desejo de ser admitido por ela. Essa é a frase que o romance autoriza, e não uma antropologia geral da admissão.

LÖWY: veja o meu gesto. Josef K.: deixe-me entrar. Rotpeter: veja a minha cicatriz. Kafka: não desenhe o inseto. A moeda do gesto nomeia exatamente essa transformação. O gesto que era presença torna-se valor; o valor torna-se preço; o preço torna-se procedimento; o procedimento, por fim, transforma a própria tentativa de escapar dele em nova forma de circulação.

Os resultados desta leitura são três. O teatro iídiche oferece um contramodelo hermenêutico, não uma origem causal demonstrada. A economia do procedimento converte certas apresentações corporais em provas e valores de admissão, por captura, e não por produção imanente do desejo. O encontro com a hermenêutica da desigualdade permite formular, para além do romance, a questão das condições assimétricas de reconhecimento. O alcance da comparação é conceitual, não empírico. Não pretende descrever tribunais reais a partir de uma ficção, nem derivar da obra de Kafka a teoria jurídica de Araújo.

Diante da porta, duas atitudes continuam possíveis. Pode-se pedir admissão e pagar com contato. Ou se pode abrir a mão, mostrar a cicatriz, recusar a figura, sabendo que nenhuma dessas recusas redime. Impedem apenas que se tome o brilho da porta pela Lei.

Passagens e traduções

Mulher do contínuo, estudante e livros do tribunal: *Der Process*, “Im leeren Sitzungssaal / Der Student / Die Kanzleien”. Bürstner e Elsa: “Verhaftung” e “Gespräch mit Frau Grubach / Dann Fräulein Bürstner”. Leni: “Der Onkel / Leni”. Titorelli, as meninas e as três saídas: “Advokat / Fabrikant / Maler”. Capelão e lenda: “Im Dom”. Morte “como um cão”: “Ende”. Rotpeter: *Ein*

Bericht für eine Akademie (1917). Discurso sobre o iídiche: 18 de fevereiro de 1912. Descrição de Löwy: diário, 7 de janeiro de 1912. Carta a Kurt Wolff: 25 de outubro de 1915. Parte e juízo: Oktavheft G, outubro de 1917. Oswald de Andrade: *Manifesto antropófago* (1928); *A morta* (1937).

O romance é referido em alemão como *Der Process*, preservando-se a grafia do manuscrito adotada na edição histórico-crítica de Roland Reuß e Peter Staengle. As passagens de Kafka são parafraseadas ou traduzidas pelos autores a partir do original alemão, com consulta às traduções de Modesto Carone. As passagens de Adorno e de Deleuze e Guattari seguem as versões portuguesas dadas por Maeso (2013). Salvo indicação em contrário, as demais traduções são dos autores.

Sobre os autores

Willis Santiago Guerra Filho

Fortaleza (CE), 31.12.1961

Professor Titular do Centro de Ciências Jurídicas e Políticas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (CCJP-UNIRIO) e ex-professor do Programa de Estudos Pós-Graduados em Direito da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), entre outros. Bacharel em Direito e Especialista em Filosofia pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Mestre em Direito pela PUC-SP. Doutor em Ciência do Direito pela Universidade de Bielefeld (Alemanha), com bolsa do DAAD, em Filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS-UFRJ), em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, bem como em Psicologia Social e Política pela PUC-SP. Pós-Doutor em Filosofia (IFCS-UFRJ), Antropologia (PUC-SP) e Sociologia (IESP-UERJ). Livre-Docente em Filosofia do Direito (UFC). Membro da Associação Nacional de Escritores (ANE). ORCID: https://orcid.org/0009-0004-1769-769X.

Autor, entre outras obras, de *Teoria da Ciência Jurídica* (3. ed., São Paulo: Saraiva, 2023), *Teoria Política do Direito* (2. ed., São Paulo: RT, 2014), *Teoria Poética do Direito* (com Paola Cantarini, Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2016, 2. tir. 2024), *Processo Constitucional e Direitos Fundamentais* (7. ed., São Paulo: SRS, 2017), *Autopoiese do Direito na Sociedade Informacional* (2. ed., Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2018) e *A Odisseia do Direito Quântico* (com Ricardo Sayeg e Wagner Balera, São Paulo: Max Limonad, 2023). Coorganizador da série em sete volumes *Direito e Inteligência Artificial: Fundamentos* (Rio de Janeiro: Lumen Juris).

Poeta e teatrólogo. Como SANTIAGO WILLIS DE SILVA E GUERRA, é autor dos livros de poesia *Quase Nova Poesia* (Rio de Janeiro: Beta de Aquarius, 2024) e *De novo Poemas* (Rio de Janeiro: Beta de Aquarius, 2025), tendo poemas e uma peça publicados na *Revista JurisCultura*, da OAB-CE. Sua primeira palestra pública, "O Jurídico em Kafka", foi proferida em 1983, centenário do nascimento de Kafka. Em São Paulo, foi aluno da primeira Dentição da Universidade Antropófaga no Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, em 2010, desenvolvendo nos cinco anos seguintes as Teatraulas sobre a trilogia tebana e as Oficinas de Teatro, Filosofia e Literatura sobre Kafka com FABIANA SERRONI. Esse trabalho deu base a "Kafka – em processo", que começou como ensaio aberto em dezembro de 2024, estreou no ano seguinte e cumpriu mais duas temporadas em 2026.

Taurino Araújo

Jequié (BA), 25.12.1968

Jurista, advogado criminalista com atuação no Tribunal do Júri, poeta, pensador, crítico literário, professor, dramaturgo e artista visual brasileiro, doutor em Ciências Jurídicas e Sociais. Presidiu o Grupo de Arte Canoatan, em Ubatã. Autor de *Hermenêutica da desigualdade: uma introdução às ciências jurídicas e também sociais* (Belo Horizonte: Del Rey, 2019), considerada pela crítica, notadamente por EDUARDO BOAVENTURA DE SOUZA, uma epistemologia genuinamente brasileira — afora o conceito de verdade absoluta — 95 anos depois da Semana de Arte Moderna de 1922 (BOAVENTURA DE SOUZA, 2023), e de *A caturna e outros poemas: 40 anos de poesia brasileira (1984–2024)*. Em 12 de novembro de 2026, concorreu à Cadeira 32 da ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS (ABL), na sucessão de ZUENIR VENTURA. Integra o INSTITUTO DOS ADVOGADOS DA BAHIA (IAB-BA) e a ASSOCIAÇÃO BAHIANA DE IMPRENSA (ABI). Executivo das artes, em 2025 foi responsável pela curadoria, organização e apresentação internacional de *Signos em Transe: uma fortuna crítica sobre a semiótica de Lícia Soares de Souza*, obra coletiva considerada o maior constructo etnográfico e semiótico realizado na Bahia nos últimos 50 anos, reunindo expoentes de sete nacionalidades, com contribuições em cinco idiomas — inglês, português, espanhol, francês e italiano.

Referências

ADORNO, Theodor W. Aufzeichnungen zu Kafka. In: *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*. Berlin; Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1955. Em port.: Anotações sobre Kafka. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Correspondência 1928–1940*. São Paulo: Ed. Unesp, 2012. Carta de 17 de dezembro de 1934.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. Original: *Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi, 1995.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, n. 1, maio 1928.

ANDRADE, Oswald de. *A morta*. 1937. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

ARAÚJO, Taurino. *Hermenêutica da desigualdade: uma introdução às ciências jurídicas e também sociais*. Belo Horizonte: Del Rey, 2019.

BATAILLE, Georges. *La part maudite*. Paris: Minuit, 1949.

BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*. Paris: Minuit, 1957.

BECK, Evelyn Torton. *Kafka and the Yiddish Theater: Its Impact on His Work*. Madison: University of Wisconsin Press, 1971.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte (1934). In: *Obras escolhidas*, vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Kapitalismus als Religion (1921). In: *Gesammelte Schriften*, vol. VI. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985, pp. 100–103.

BOAVENTURA DE SOUZA, Eduardo. *Poética na Hermenêutica da Desigualdade de Taurino Araújo*. 2023. PhilPapers. https://philpapers.org/archive/ARATAA.pdf . English: *Poetics in Taurino Araújo's Hermeneutics of Inequality*. Trans. Edson Reis Santana. (October 25, 2026). Available at SSRN: https://ssrn.com/abstract=7668478 or http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.7668478

BOGDANOVICH, Peter; WELLES, Orson. *This Is Orson Welles*. Ed. Jonathan Rosenbaum. New York: HarperCollins, 1992.

CALVO GONZÁLEZ, José. Kafka's Gauntlets. Hands and Fingers in the Kafkianan Writing and Reading Discourse of the Letter of the Law. *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, n. 54, 2020, pp. 237–263.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975. Em port.: *Kafka: para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

FERRAZ JR., Tercio Sampaio. *Introdução ao estudo do direito: técnica, decisão, dominação*. São Paulo: Atlas, 1988.

GUERRA FILHO, Willis Santiago. *In Taurino Araújo's Tongue: Chess, House, Time, Drama, and Kafka in "Absurd Poem"*. 2026a. SSRN 7689641 (October 31, 2026).. Portuguese original: https://doi.org/10.5281/zenodo.23841907 . English edition: https://doi.org/10.5281/zenodo.23842082 Available at SSRN: https://ssrn.com/abstract=7689641 or http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.7689641

GUERRA FILHO, Willis Santiago. *A besta falsa: Kafka, o monstro e a razão agêntica*. Inédito, 2026b.

GUERRA FILHO, Willis Santiago. *O inofertável: Ungeziefer e a categoria que falta ao direito*. Inédito, 2026c.

GUERRA FILHO, Willis Santiago. *A letra que não mata*. Inédito, 2026d.

GUERRA FILHO, Willis Santiago. *A moeda do acesso: erotismo e procedimento em Kafka*. Inédito, s.d.a.

GUERRA FILHO, Willis Santiago. *A Morta e a moeda viva do erotismo*. Inédito, s.d.b.

GUERRA FILHO, Willis Santiago. O Jurídico em Kafka. Buenos Aires, no prelo.

KAFKA, Franz. *Tagebücher*. Ed. Hans-Gerd Koch, Michael Müller e Malcolm Pasley. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1990.

KAFKA, Franz. *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*. Ed. Jost Schillemeit. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1992.

KAFKA, Franz. *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. Ed. Malcolm Pasley. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1993. Inclui a "Rede über die jiddische Sprache" (18 fev. 1912).

KAFKA, Franz. *Drucke zu Lebzeiten*. Ed. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch e Gerhard Neumann. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1994. Inclui *Vor dem Gesetz* e *Ein Bericht für eine Akademie*. Trad. bras.: *Um médico rural*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KAFKA, Franz. *Der Process*. Historisch-Kritische Ausgabe. Ed. Roland Reuß e Peter Staengle. Basel; Frankfurt a. M.: Stroemfeld, 1997. Ver também a edição crítica de Malcolm Pasley, Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1990. Trad. bras.: *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KAFKA, Franz. *Briefe 1914–1917*. Ed. Hans-Gerd Koch. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2005.

KLOSSOWSKI, Pierre. *La monnaie vivante*. Paris: Éric Losfeld, 1970.

MAESO, Benito Eduardo Araujo. *Kafka: estética e política do estranhamento*. 2013. 181 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

MASSINO, Guido. *Franz Kafka, Jizchak Löwy und das jiddische Theater: „Dieses nicht niederzudrückende Feuer des Löwy"*. Frankfurt a. M.; Basel: Stroemfeld, 2007.

PRECIADO, Paul B. *Eu sou o monstro que vos fala: relatório para uma academia de psicanalistas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022. Original: *Je suis un monstre qui vous parle*. Paris: Grasset, 2020.

PUCHNER, Martin. *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.

STACH, Reiner. Entrevista. *El País*, edição brasileira, 4 dez. 2016.

TOV, Emanuel. *Textual Criticism of the Hebrew Bible*. 4. ed. rev. e ampl. Minneapolis: Fortress Press, 2022.

WELLES, Orson. *Le Procès*. França; Itália; Alemanha Ocidental, 1962a. Filme.

WELLES, Orson. Entrevista sobre *The Trial*. *Monitor*, BBC, 1962b.