

Aspectos do sagrado nas *Cartas a Milena* de Kafka

Aspects of the Holy in Kafka's Letters to Milena

Gabriel Alonso Guimarães

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
gaaguimaraes@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0009-0009-5223-7812>

Resumo: Este artigo examina a presença do sagrado nas *Cartas a Milena* de Franz Kafka, concentrando-se especialmente no papel do Nome como potência criadora. Partindo da tradição judaica, exemplificada com episódios bíblicos e textos (a respeito) da cabala, mostra-se como Kafka mobiliza técnicas onomásticas em sua escrita epistolar. A correspondência com Milena Jesenská, primeira tradutora do autor, é tratada como obra literária e revela uma série de jogos principalmente paronomásticos que ressignificam a identidade de ambos. Nesses deslocamentos, o nome próprio e seus atributos sujeitam-se a operações poéticas num sentido similar àquele dado por Leonardo Lamha (2025) ao conceito de fabulação epistolar.

Palavras-chave: Kafka; cartas; nome; sagrado; voz; paronomásia.

Abstract: This article examines aspects of the holy in Franz Kafka's *Letters to Milena*, focusing especially on the role of Name as a creative force. Drawing on Jewish tradition, illustrated through biblical episodes and texts on/ of the Kabbalah, it shows how Kafka mobilizes onomastic techniques in his epistolography. The correspondence with Milena Jesenská, the author's first translator, is treated as a literary work of its own merit and reveals a series of word plays (mainly through paronomasia) that re-signify the identity of both correspondents. By shifting, the personal/ proper name and its attributes are subjected to poetic operations in a sense similar to Leonardo Lamha's concept (2025) of epistolary fabulation.

Keywords: Kafka; letters; name; holy; voice; paronomasia.

“nenhum nome basta”



Introdução

O ano de 1920 é singular na vida do escritor Franz Kafka. Apesar de não produzir nenhuma prosa robusta – o *Desaparecido* havia sido abandonado em 1912, o *Processo* em 1915 e o *Castelo* seria iniciado apenas em 1922 (sendo publicado há exatamente um século) –, é o ano em que sai do prelo a coletânea do *Médico rural*, surge a prosa pequena do *Konvolut 1920* e, não menos importante, inicia-se a correspondência entre Kafka e sua primeira tradutora: Milena Jesenská. Uma troca de cartas que começa de maneira profissional desenvolve-se para um relacionamento amoroso entre março e julho – data do primeiro encontro pessoal em Viena – e se encaminha aos poucos, principalmente a partir do segundo encontro em Gmünd em meados de agosto, para seu abrupto fim em dezembro. Tendo restado apenas as missivas do autor, esse testemunho unilateral acabou por se tornar *pars operis*, incorporando-se ao cânone literário kafkiano.¹

A leitura das *Cartas* revela-se proveitosa sob muitos aspectos. A nós, pareceu-nos evidente, em recente releitura, o quanto são atravessadas pela dimensão do sagrado – em especial, pelo potencial sagrado do Nome, entendido tanto como signo, palavra, quanto como nome próprio, vocativo. O presente texto, portanto, se impõe como tarefa a investigação desse fenômeno. Antes, porém, de encetarmos a análise, convém situar nosso entendimento da relação entre o Nome e o Sagrado, recorrendo para isso à tradição pertinente a Kafka – qual seja, a judaica.

Sobre o efeito sagrado do Nome

Três trechos da história bíblica encenam, de maneira exemplar, a relação do ser humano com o Nome a partir de uma origem sagrada. Há, primeiramente, o momento da Criação, especificamente seu segundo relato. Após modelar o primeiro ser humano e colocá-lo num jardim, Javé Elohim decide – em Gn 2, 19 – dar-lhe feras e aves como companhia, conduzindo-as, em seguida, “ao homem para ver como ele as chamaria: cada qual devia levar o nome que o homem lhe desse” (Bíblia de Jerusalém, 2017, p. 36). A autoridade sobre as coisas viventes – conferida a homem e mulher como domínio via superpopulação (Gn 1, 28) – opera-se aqui como dádiva divina do poder onomástico – poder que, alguns versículos mais adiante (Gn 2, 23), se potencializa na medida em que, num espelhamento de corpo e linguagem, o nome da mulher (*ishá*) é derivado daquele do homem (*ísh*): “Esta, sim, é osso de meus ossos/ e carne de minha carne!/ Ela será chamada ‘mulher’,/ porque foi tirada do homem!” (Bíblia de

¹ Para um histórico metódico dessa correspondência, remetemos o/a leitor/a à tese de Leonardo Lamha (2025), que propõe como meta, inclusive, o resgate de Milena contra a tradição (órfica) de seu apagamento nos estudos kafkianos.

Jerusalém, 2017, p. 37). Nessa narrativa, Adão partilha da potência sagrada e, emprestando nomes – inclusive, o seu próprio –, repete o “momento cosmogônico” (Eliade, 2018, p. 33).²

Que, porém, a neologia – como poder transformador – seja um atributo divino, disso nos lembra outro trecho: Gn 17. Ao Abrão nonagenário aparece Javé, dizendo:

Quanto a mim, eis a minha aliança contigo: serás pai de uma multidão de nações. E não mais te chamarás Abrão, mas teu nome será Abraão, pois eu te faço pai de uma multidão de nações. [...] A tua mulher Sarai, não mais a chamarás de Sarai, mas seu nome é Sara. Eu a abençoei, e dela te darei um filho (Bíblia de Jerusalém, 2017, p. 54-55).

O acréscimo de um ה (he) faz, de um ancião, um patriarca. A substituição de um י (iod) por um ה (he) faz, de uma mulher comum, uma princesa. O destino dos dois (e de muitos outros descendentes) se altera por um simples ato de renomeação. A criação é, afinal, apenas uma permutação de letras, como afirmava o autor do *Sefer Yetsirá* – o Livro da Criação, atribuído a ninguém menos do que ao próprio Abraão e intensamente comentado pela mística da Cabala:

22 letras:
Ele as gravou,
esculpiu,
pesou,
cambiou,
ligou-as entre si,
e com isso formou:
a alma de toda criação
e a alma de tudo o que há de ser formado (Anônimo, 2008, p. 32).

Para além desses dois momentos, ainda há um terceiro que merece menção. Trata-se da passagem em Ex 3, 14 em que, na montanha sagrada, o nome divino é revelado a Moisés: EU SOU (Bíblia de Jerusalém, 2017, p. 106). Simbólico aqui é que o primeiro encontro entre Elohim e seu mediador humano configure-se como desvelamento, por uma Voz, do verdadeiro (e tautológico) Nome.³ Teofania – ou seria teofonia? – onomástica.

Diante dessas três cenas, fica evidente que ao ato de (re)nomear se liga a certo poder sagrado – demiúrgico, metamórfico, hierofânico. Sendo o “o próprio nome [...] algo como uma quinta-essência do sagrado”, como afirma Scholem (1999, p. 15), e estando “o ser e a vida do homem [...] ligados tão estreitamente a seu nome”, conforme escreve Cassirer (2019, p. 70), é natural que sobre ele velem restrições e cuidados litúrgicos. A escrita literária, porém, haure dessa força místico-sagrada – indo, obviamente, de encontro à lei – um grande potencial criativo. Como veremos adiante, vale igualmente para Kafka o que Ana Maria Machado escreveu sobre Rosa:

O Nome é um signo, polissêmico e hipersêmico, que oferece várias camadas de semas e cuja leitura varia à medida que a narrativa se desenvolve e se desenrola. Não há mais um sentido único de leitura, mas uma decifração e recriação perma-

² Não há de espantar que a figura do golem – a criatura plasmada pelos cabalistas – esteja ligada, em suas origens, à de Adão, o primeiro plasmado (cf. Scholem, 2015).

³ Ex 6, 3 deixa claro que o nome revelado a Abraão, Isaac e Jacó – El Shaddai – é um disfarce (Bíblia de Jerusalém, 2017, p. 109).

nentes [...]. O nome próprio num texto como o de Proust ou o de Guimarães Rosa é, portanto, uma palavra poética, um signo espesso e rico [...] (Machado, 2013, p. 43).

Sobre paronomásia em geral e em Kafka

Nomen est omen, diz-se. Há, portanto, na tarefa de nomear, mais que um poder criativo – há algum elemento de divinação. Qual relação pode haver entre fenômenos onomásticos e as *Cartas a Milena*? Afinal, dois correspondentes trocam mensagens escritas a respeito do seu cotidiano – o que há de espantoso nisso? Dois aspectos, entretanto, falam contra essa visão simplista: primeiramente, o entendimento desse conjunto epistolar como obra – para o qual contribuiu o próprio autor quando, por exemplo, escreveu: “recebeu as últimas cinco ou seis cartas? deveria examiná-las, elas fazem parte do todo” (Kafka, 2025, p. 45); em segundo lugar, a ciência de que, nesse conjunto, Kafka opera aquilo que Lamha (2025, p. 19) chamou recentemente de fabulação epistolar – isto é, o uso de técnicas literárias, como “alusões, mensagens cifradas, histórias, fábulas e alegorias”, para elaborar a própria relação com as parceiras ausentes. Em última instância, para constituir uma “literatura que Kafka escrevia epistolarmente” (Lamha, 2025, p. 111). Entre essas técnicas literárias mobilizadas, temos de contar a figura da paronomásia do nome próprio como recurso de personificação, isto é, para a (re) sagração polionomástica dos correspondentes.⁴

A paronomásia é, conforme a clássica definição de Lausberg,

um jogo de palavras [...] respeitante à significação da palavra, o qual surge devido à alteração de uma parte do corpo da palavra, processo no qual frequentemente corresponde a uma alteração, quase imperceptível, do corpo da palavra uma surpreendente [...], ‘paradoxal’ alteração do significado de palavra (Lausberg, 1982, p. 179).

Alteração que pode ser orgânica ou inorgânica, i.e., fundar-se no próprio sistema linguístico ou não, interessa-nos aqui principalmente a dita inorgânica, a qual cria entre palavra primitiva e alterada “uma ligação (pseudo-)etimológica” (Lausberg, 1982, p. 179). Exemplo intuitivo seriam as palavras do título português da obra de Kierkegaard (2009), *Temor e tremor*, cuja aparente semelhança deriva do acréscimo mínimo de uma letra. Interessa-nos, dentro desse grupo maior das paronomásias inorgânicas, especialmente aquelas que têm perfil anagramático, isto é, que resultam da combinação do mesmo número de caracteres e, por isso, funcionam magnificamente como substitutas entre si.

Que isso não seja algo incomum na obra literária de Franz Kafka, disso nos lembra Susana Lages (2012) no posfácio à tradução do *Desaparecido*. Lá, a tradutora chama a atenção para os inúmeros alfas, ômegas e ks espalhados pelos nomes dos personagens, a começar pelo protagonista do romance, Karl Rossmann. Poderíamos mencionar ainda o contemporâneo Georg Bendemann, do *Veredito*, criado a partir de um jogo paronomástico duplo: Bende/

⁴ Lembre-se aqui do fenômeno da troca de nome nos ritos iniciáticos de diversas religiões e sociedades (Cassirer, 2019, p. 69; Eliade, 2018, p. 155). Acrescente-se que a polionomásia divina – testemunhada, p.ex., pelos *shemot meforashim* (Scholem, 1999, p. 18) e pelos *indigitamenta* (Cassirer, 2019, p. 73) – é particularmente profícua.

mann é análogo a Ross/mann, assim como G-E-O-R-G | B-E-N-D-E faz as vezes de F-R-A-N-Z | K-A-F-K-A.⁵ Outro membro da família é o pouco mais jovem, mas coetâneo, personagem da *Metamorphose*: Gregor é quase um anagrama de Georg, Samsa, por sua vez, uma transliteração de Kafka. Esses espelhamentos, verdadeiros “recados do nome” (Lages, 2012, p. 288), atravessam a obra literária adentro – a Ferrovia de Kalda, Josef K, K. etc. –; vamos, todavia, explorar o acervo presente nas *Cartas*.

Nelas, por sinal, o próprio autor confessa, em variados momentos, a importância que o Nome – leia-se aqui: a palavra – tem para si. À guisa de exemplo, assim reage Kafka (2025, p. 36) à pergunta de Milena: “Não vê, em *jste*, que o punho se retrai para reunir força muscular e, em *žid*, o golpe voando alegre e certo?”.⁶ Outro exemplo é a comparação entre o trissílabo *nechápu* – tcheco para *não entendo* – e “os três movimentos dos apóstolos do Relógio de Praga” ou as três estaladas do maxilar contra uma noz mordida (Kafka, 2025, p. 36). Nem mesmo o próprio nome da correspondente escapa à gestualidade do som:

Milena (que nome rico e pesado, tanto que é quase impossível levantá-lo, no começo ele não me agradava, lembrava um grego ou romano perdido na Boêmia, violentado pelo tcheco, de entonação enganosa, e, contudo, maravilhosamente, em forma e cor uma mulher que carregamos nos braços para fora do mundo, para fora do fogo não sei, e ela se aperta voluntária e intimamente contra você, exceto que o som forte do “i” soa ríspido, seu nome não te escapa num salto? Ou talvez se trate do seu próprio salto de felicidade, que você dá junto com o seu fardo?) (Kafka, 2025, p. 51-52).

Esse nome tem um peso tão próprio que o mero risco, fortuito, numa carta de 5 de julho, se torna quase incisão: “*Mile* (quis escrever ‘Max’, escrevi ‘Milena’, risquei o nome, não me amaldiçoe por conta disso, realmente me machuca a ponto de me fazer chorar” (Kafka, 2025, p. 74). Uma palavra tanto pode ser “palavra mágica que [l]he entra direto no sangue” (Kafka, 2025, p. 111) quanto “maldita palavra da maldita boca” (Kafka, 2025, p. 220). Qualquer que seja seu perfil, ela toma corpo, se encarna, torna-se matéria movente e, nas suas formas paronomásticas, revela o furor literalista do correspondente.⁷ Como escreveu o tradutor italiano Guido Massimo (2020, p. 62), citando uma passagem do próprio epistológrafo, “essas cartas não contém uma palavra sequer que não tenha sido ‘muito bem ponderada’”.

Para demonstrar o potencial paronomástico do Nome nas *Cartas*, vejamos alguns exemplos. Na missiva de 13 de junho, citada anteriormente, Kafka divide a epistolografia da correspondente em dois tipos básicos: as cartas que expressam paz e aquelas que começam com proclamações e terminam com coisas terríveis. As primeiras são como “chuva para a cabeça em chamas”, as outras são “uma tempestade dentro do quarto” – e justo “nessas cartas você deve ter a arrasadora cabeça de Medusa, de tal forma se agitam as serpentes do terror [*Schreckens*] ao redor da sua cabeça e, ao redor da minha, mais selvagens, as serpentes do medo [*Angst*]” (Kafka, 2013, p. 183; 2025, p. 52). Milena converte-se, via paronomásia, em Medusa: note-se o esquema CVCVCV (ou melhor: M-CVCVC-a).

⁵ Para essa última semelhança aponta o próprio Kafka (2015, p. 416) na carta a Felice de 3 de junho de 1913.

⁶ Cabe lembrar que a correspondência entre Kafka e Milena passa, logo nas primeiras cartas, a ser bilíngue: ele escreve na sua língua materna (alemão), ela na dela (tcheco). *Jste žid?* quer dizer *você é judeu?*

⁷ Sobre o furor literalista do anacoreta, figura sobre a qual nos debruçaremos em breve, veja-se Sloterdijk (2016).

A figuração grega não é aleatória. Guido Massimo (2020, p. 65) faz questão de apontar para “a coincidência sonora entre ‘Milena’ e ‘Helena’”, que poderia estar por trás da fabulação epistolar – de origem homérica – do seguinte trecho de uma carta de 4 de junho:

Que lugar é esse? Por Deus, Milena, se estivesse aqui! [...] E no entanto eu mentiria se dissesse que sinto a sua falta, é a mais completa e dolorosa bruxaria, Milena está aqui, exatamente como eu estou, e com mais força. Onde quer que eu esteja, ela está, e com mais força. Não estou brincando, às vezes imagino que, estando aqui, ela sente a minha falta e pergunta: “mas onde está ele? Não havia escrito que estava em Merano?” (Kafka, 2025, p. 37).

Para Massimo (2020, p. 61-62), joga-se aqui com uma “variante da narrativa de Homero, na qual apenas a imagem de Helena poderia ser encontrada em Troia, enquanto a verdadeira Helena havia sido levada em segurança por Hermes para o Egito”. Um intertexto velado, sob o qual haveria uma paronomásia oculta.⁸

No regime da latência estaria também outro jogo paronomástico, entre Milena e Merano, i.e., forma como a cidade italiana em que Kafka esteve no primeiro semestre de 1920 era chamada pelos locais.⁹ É o que se deduz da seguinte passagem de uma carta pós-Viena, portanto, de um período feliz da relação:

Tenho até estado calmo, relativamente calmo, como nos últimos anos nunca mais esperei poder estar, embora durante o dia e por uns quinze minutos durante a noite eu tussa muito. Talvez se trate apenas dos primeiros dias de adaptação a Praga e das consequências do tempo desvairado de Merano [*wilden Meraner Zeit*], antes de eu te conhecer e de ter olhado nos olhos. Quão sombria ficou Viena, depois de quatro dias tão ensolarados (Kafka, 2013, p. 218; 2025, p. 84).

Milena-amansa-Merano, assim poderíamos epigrafar o trecho citado. Na temporalidade solar de Viena, o nome de Milena sobreescreve o de Merano – e sua temporalidade selvagem.

Na carta subsequente, datável de 12 de julho, surge uma nova máscara onomástica, desta vez sem a superposição do rosto original. Trata-se do vocativo *Mutter Milena* – mãe Milena – que, no gesto aliterativo, remanescente do amamentar, encena *ipsis litteris* o “poder de conceder vida” (Kafka, 2025, p. 85) do qual fala o remetente. Este, logicamente, tem de se confrontar com a mãe como um filho – o que mais de uma passagem textual nos revela: “eis que me encontro diante de você como uma criança que fez uma coisa feia e agora chora e chora e promete para a mãe: nunca mais vou fazer isso” (Kafka, 2025, p. 108); ou “uma conversa na qual fui tão honesto e sério como uma criança e você tão receptiva e séria como uma

⁸ Leonardo Lamha, em comentário privado ao texto, lembra-nos que Milena e Helena coincidem sonoramente em português e italiano, mas não em alemão (diz-se: “Milêna” e “Hêlena”). Em tcheco, porém, sim – e a essa acentuação, por assim dizer, proparoxítona refere-se o próprio Kafka (2025, p. 52) na supracitada carta de 13 de junho. Para nossos propósitos, pouco importa a forma sonora, uma vez que para Kafka, assim como para os cabalistas de que trata Scholem (1999, p. 32), “a mística da linguagem é, na verdade, ao mesmo tempo uma mística da escrita” – e não da fala. A paronomásia sagrada se opera epistolarmente – *ergo*, via letra.

⁹ Em alemão, diz-se Meran.

mãe” (Kafka, 2025, p. 181). Nesses momentos, *Kafka* e *Kind* – par paronomástico – fazem as vezes um do outro.¹⁰

Não é este, porém, o único jogo no qual o nome do autor se vê imbricado. As trocas paronomásticas principiam, na verdade, na assinatura das cartas. Assim, as três primeiras missivas continham os formais e distanciados *Ihr Kafka*, *Ihr F Kafka* e *Kafka*.¹¹ Já a partir de maio de 1920, o escritor passa a assiná-las como *Ihr FranzK* – o que, na sua forma manuscrita, confunde-se facilmente com o nome Frank e leva Milena a apelidá-lo assim, como ficamos sabendo indiretamente em 20 de julho.¹² Em fins de maio, surge o *Ihr Fe*, eventualmente, um *Ihr Kafka*, até que, em 11 de junho, são suplantados por um informal *Fe* e, no dia subsequente, por *Dein*. No dia 15 do mesmo mês, um pós-escrito patenteia o processo de assunção da nova assinatura: “(eis que agora perco também o nome, que foi diminuindo e diminuindo até se tornar: seu)” (Kafka, 2025, p. 57).

Exato um mês após essa percepção da deriva do nome – de *Franz Kafka* por *FranzK*, *Frank* e *F* até o anônimo *Seu* –, e no contexto quase imediato das vivências em Viena, o epistológrafo fabula-se rebatizado: “Por que não sou, por exemplo, o feliz armário do seu quarto, que te observa sentada na cadeira ou à escrivaninha ou se deitando ou dormindo [...] Por que não sou ele?” (Kafka, 2025, p. 93). Afinal, *Schrank*, a palavra alemã para armário, é uma rima óbvia para *Frank*. Quinze dias depois, de novo opera-se a transformação: “[s]e eu realmente fosse o armário, de súbito, tão logo clareasse, me arrastaria a mim mesmo para fora do quarto” (Kafka, 2025, p. 128). Na *persona* assumida pela paronomásia, Kafka tenta suspender a distância epistolar para voltar a estar lá, junto da amada, no seu cômodo.¹³

No dia 29 de julho, a erosão do nome torna-se real, quando Kafka (2013, p. 261; 2025, p. 126) assina: “Franz errado, Ferrado, Seu errado / nada mais, silêncio, floresta profunda [*tiefer Wald*]”. O jogo paronomástico culmina, enfim, no risco literal do próprio nome/ do nome próprio, na emergência de *falsch* (falso, errado) como mais uma de suas metamorfoses (*Franz* – *falsch*) e, por último, na substituição da assinatura por imagens do vazio. Que não seja despropositada a escolha destas imagens específicas nos revela o fato de que *tiefer Wald* (floresta profunda) remeta, paronomasticamente, a *Wiener Wald* (Floresta de Viena) – o lugar onde o encontro amoroso de Viena encontrou seu ápice e, nas cartas subsequentes ao encontro, uma espécie de *locus amoenus* da geografia epistolar, constantemente referido por Kafka.¹⁴ Já o silêncio, por sua vez, é nosso próximo objeto.

¹⁰ Em alemão, o termo *Kind* tem o duplo significado de filho/a e criança.

¹¹ Leve-se em consideração que, em alemão, há uma diferença no tratamento: *Ihr* é o possessivo de *Sie* (o/a senhor/a), *dein*, por sua vez, refere-se a *du* (você). Ambos podem ser traduzidos pelo português seu.

¹² A tradução de Milena para um conto de Kafka (2025, p. 104) “está para o texto assim como Frank está para Franz”.

¹³ Essa suspensão da distância configura um fenômeno que, como variação do conceito elaborado por Lamha (2025), eu chamaria de “geografia epistolar” e que, diga-se de passagem, é assunto para outro artigo.

¹⁴ Nos moldes de *tiefer Wald* – *Wiener Wald*, encontramos ao longo das cartas vários outros jogos paronomásticos de perfil anagramático, como p.ex. *Wiener Luft* – *Lebensluft* (ar de Viena, ar de vida) ou *Riesenbrief* – *Retterbrief* (carta gigantesca, carta salvadora), sobre os quais não poderemos nos debruçar aqui. Lembremos: perfil anagramático refere-se à semelhança não das letras mesmas, mas de sua quantidade.

Entre o Nome e a Voz¹⁵

Outro dos jogos paronomásticos que jaz latente nessa correspondência é aquele entre *Stimme* e *Stille*, voz e silêncio, associável respectivamente aos nomes de Milena e Kafka. Enquanto ela é personificada na figura mítico-divina da evocação, ele é remetido ao espaço retraído do vazio sonoro, próprio a alguém “desprovido de talento musical” (Kafka, 2025, p. 55). Em dois momentos-chave, essa oposição vem à tona de maneira literal: na carta de 9 de junho de 1920 e em seu contexto, bem como naquela de 18 a 20 de setembro e nas subsequentes.

O contexto imediatamente anterior à primeira carta referida é marcado pela ansiedade em relação ao desencontro inerente a toda comunicação escrita e pela antecipação de mal-entendidos. Numa carta de 4 de junho, Kafka constata que “hoje não chegou nenhuma carta sua”; no mesmo dia, pergunta a Milena se “[r]ecebeu as minhas duas cartas de resposta?”; e no dia seguinte, desabafa: “[t]enho continuamente me perguntado se entendeu que minha resposta [...] tinha que ser como foi, [...] tremendo de antecipação pela sua carta de resposta” (Kafka, 2025, p. 37). Por fim, em 6 de junho, transparece do texto que a correspondente teria se sentido ferida por um posicionamento kafkiano em relação ao casal Ernst e Milena, o que o remetente faz questão de rechaçar: “onde tomei partido entre os dois, Milena? Em qual frase? Onde eu teria tido essa ideia infame? [...] E quando foi que ousei oferecer ativamente ajuda e, caso eu o tenha ousado, como eu seria capaz de colocá-la em prática?” (Kafka, 2025, p. 38-39). Os questionamentos desmentem acima de tudo o próprio questionador: seja mais, seja menos pobre, a escrita definitivamente não é – como ele deseja – “mais clara” (Kafka, 2025, p. 39). É ambígua.

Na carta do dia 9, enfim, Kafka parte do contraste entre as idades e as origens dos dois correspondentes – 38 anos judaicos *versus* 24 anos cristãos¹⁶ – para fazer um retrospecto da sua vida na forma de um (não raro, na correspondência) monólogo diarístico, cujo último propósito é tomar a decisão de passar ou não por Viena na viagem de volta de Merano a Praga:

Você tem 38 anos e está tão cansado, a um cansaço assim é impossível de se chegar somente com a idade. Ou melhor, você não está realmente cansado, mas inquieto, teme avançar um passo sequer nesta Terra infestada de armadilhas, portanto tem sempre, ao mesmo tempo, os dois pés no ar, não está cansado, mas teme o cansaço monstruoso que se seguirá a essa monstruosa inquietude (você é judeu, conhece o medo) [...].

Pense também que talvez a melhor época da sua vida, sobre a qual você nunca contou em detalhes para ninguém, tenha sido há cerca de dois anos, aqueles oito meses que passou num vilarejo onde acreditou ter terminado com tudo e todos e se limitado apenas ao que era inquestionável dentro de você, estava livre, livre de cartas, livre da correspondência de cinco anos com Berlim, sob a proteção da doença [...].

Que essa época não seria a última, você infelizmente descobriu no último ano e meio, e dificilmente conseguiria se afundar ainda mais nessa direção (excluo aqui o último outono, quando lutava honrosamente em prol do casamento), difícil-

¹⁵ Lembremos com Agamben (2025, p. 31) que a “palavra latina vox – como a grega *phoné* – significa tanto voz quanto vocábulo, tanto a palavra significante quanto a sua consistência sonora”.

¹⁶ Kafka tinha, à época, 36 anos, quase 37.

mente conseguiria arrastar uma outra pessoa para ainda mais fundo, uma jovem boa, tão gentil que se apaga na própria abnegação, mais fundo impossível [...] (Kafka, 2025, p. 40).

A começar por sua origem, descrita nos moldes do judeu como *Luftmensch*, Kafka passa por pontos nevralgicos de sua história: a correspondência amorosa de 1912 a 1917 com Felice Bauer, o ano introspectivo de 1917-1918 em Zürau e o terceiro noivado da vida, com Julie Wohryzek, que se estende até o outono de 1919. É nesse ponto que surge o atual momento:

Ótimo, e agora Milena te chama [*ruft*], e com uma voz que te perfura [*eindringt*] com igual força a razão e o coração. Claro, Milena não te conhece, um par de histórias e cartas a deslumbraram [*verblendet*]; ela é como o mar, forte como o mar com suas torrentes, mas que, confuso, despenca com toda a força conforme os desejos da lua morta e sobretudo distante. Ela não te conhece, talvez até pressinta a verdade e por isso deseja que você vá. Porém, que a sua presença real não a deslumbrará mais, você pode ter certeza. Será que você, alma delicada, se recusa a ir por temer precisamente isso, afinal? (Kafka, 2013, 167; 2025, p. 40).

Se Milena chama, é porque tem voz – uma voz penetrante, como talvez tenha sido a das sereias. A referência homérica não é fortuita. Por um lado, o próprio Kafka (2013, p. 148; 2025, p. 25), numa missiva anterior, associa o estilo da correspondente à “melodia da língua [*Sprachmusik*]” da compatriota Božena Němcová, fazendo, portanto, de sua voz literária um canto. Por outro, a sugestão torna-se, aqui neste trecho, inevitável na equiparação de Milena ao mar.¹⁷ O que não deixa de ser curioso, porém, é que esse mar não é atravessado por um Odisseu, mas controlado por uma lua morta e distante. Kafka se coloca aqui num lugar de retraimento, onde reina um vazio de vida e de presença – destarte, de voz –, mas de onde opera com um poder mágico.¹⁸

A associação de Milena a uma mítica voz patenteia-se, porém, na carta subsequente. Em 10 de junho, assim principia Kafka:

Veja, Milena, é de manhã, estou deitado na espreguiçadeira, nu, metade na sombra e metade no sol, após uma noite de quase completa insônia; como eu poderia ter conseguido dormir se, leve demais para o sono, estive revoando ao seu redor e, tal como escreveu hoje, assustado com o “o que me caiu no colo”, assustado no exato sentido com que se conta dos profetas que antes foram (tanto faz se já foram ou ainda são) crianças debilitadas, que ouviam como a voz as chamava [*wie die Stimme sie rief*] e se assustavam e a recusavam e fincavam os pés no chão e sentiam um medo de rasgar o cérebro e já haviam escutado vozes antes mas não sabiam de onde vinha o terrível tom dessa voz – culpa da fraqueza dos seus ouvidos ou da força da voz? – e, sendo crianças, também não sabiam que a voz já vencera [*gesiegt*] e se alojara [*einquartiert*] justo por esse medo previamente mobilizado [*vorausgeschickte*] e pleno de pressentimentos [...] (Kafka, 2013, p. 169; 2025, p. 42).¹⁹

¹⁷ Veja-se mais uma referência paronomástico-figurativa – Milena e Meer –, sobre a qual não nos estenderemos neste artigo.

¹⁸ Sobre a voz como fenômeno de presença, ver o ensaio recente de Gumbrecht (2025).

¹⁹ Fiz, aqui e em outros poucos momentos, leves alterações na excelente tradução de Lamha. Para não cansar o leitor, evito essas menções. Aqueles, porém, que se interessarem por tais divergências, remeto-os à tese de

Neste trecho, aparece *ipsis litteris* a palavra *Stimme*, ligada sintaticamente ao já mencionado verbo *chamar* (*rufen*) e, imaginariamente, à vocação profética pelo Deus do Velho Testamento. A carta de Milena cai sobre o colo de Kafka como a voz divina sobre o ouvido da criança-profeta, como uma força conquistadora – veja-se o contexto militar dos termos *vencer*, *alojar* e *mobilizar* – contra a ingenuidade frágil. A autoassociação do remetente a uma criança é, como vimos, mais um dos jogos paronomásticos presentes nas cartas, exemplar das “inúmeras constelações autorreferenciais que Kafka dissemina” por seus textos (Lages, 2012, p. 288). Prova cabal dessa dupla associação – Milena/ *Stimme*, Kafka/ *Kind* – é o parágrafo final da carta, o qual citamos:

Não demande sinceridade de mim, Milena. Ninguém pode demandá-la de mim mais do que eu mesmo [...]. Encontro-me num caminho tão perigoso, Milena, vejo-a em pé, firme, à sombra de uma árvore, jovem, bela, o brilho dos seus olhos fulmina o sofrimento do mundo. Brincamos de *škatule škatule heibejte se*, movo-me sorrateiro na sombra de uma árvore à outra, estou no meio do caminho, a senhora chama por mim [*Sie rufen mir zu*], chama minha atenção para os perigos, quer me encorajar, assusta-se diante do meu passo incerto, me lembra (a mim!) acerca da seriedade da brincadeira – não consigo, estou caindo, já estou no chão. Não sou capaz de ouvir as terríveis vozes interiores e a sua ao mesmo tempo, mas consigo ouvir as interiores e confiá-las à senhora, Milena, como a ninguém mais no mundo (Kafka, 2013, p. 170-171; 2025, p. 43-44).

A relação epistolar torna-se, nesta passagem, um jogo infantil.²⁰ Na transição de posições, é a voz de Milena que, apesar das boas intenções, faz tombar a criança correndo nas sombras. Ela se junta, em coro, às vozes que Kafka escuta dentro de si – aquelas que os profetas já haviam escutado antes *desta*, terrível, de agora; ou aquelas que, para um judeu secular, tomam a forma de “voz da consciência” (Gumbrecht, 2025, p. 149). Terrivelmente séria, a correspondência, aqui mais uma vez, assume o caráter do desencontro e da incompreensão mútua.

Que, dessa maneira, não sobre outra alternativa à S-T-I-M-M-E senão a S-T-I-L-L-E, é uma conclusão evidente. Como *pendant* para a voz de Milena, Kafka destaca seu pertencimento ao não-lugar-da-voz: o silêncio. Em várias passagens, isso toma forma; já em início de agosto, por exemplo, mas principalmente a partir de meados de setembro de 1920. O contexto imediato dessa situação inclui a desconfiança de Milena quanto à piora de saúde de Kafka, a desconfiança de Kafka quanto à piora de saúde de Milena e as confusões com terceiros – a intervenção de Milena junto à ex-noiva Julie Wohryzek a pedido do próprio Kafka, a intromissão de Max Brod na correspondência a pedido de Milena, bem como os desentendimentos quanto à mediação kafkiana junto ao pai de Milena e à sua secretária, Vlasta. Nesse cenário, que contrasta diretamente com o recente e feliz encontro em Viena, cresce a angús-

Lamha, disponível online, para uma leitura contrastiva.

²⁰ O jogo citado – na verdade: *škatule, škatule, hýbejte se* [Caixinha, caixinha, mexa-se!] – é um equivalente tcheco para a brincadeira alemã *Bäumchen wechsel dich* [Arvorezinha, mexa-se!] ou para a nossa “dança das cadeiras”: uma criança fala em voz alta a dita frase, a que as outras crianças, situadas em locais específicos (caixas/árvores/cadeiras), têm de trocar sua posição; a criança que restar sem posição é a próxima a chamar. A ortografia errada no tcheco de Kafka (não de todo incomum em suas cartas), bem como a associação com as árvores, evidencia o seu inegável pertencimento à cultura de língua alemã.

tia de Kafka diante de um possível reencontro – expressamente solicitado por Milena – e, aos poucos, reativa-se o desejo de retraimento. Em 2 de agosto, assim anota num parêntese:

você havia aceitado imediatamente meu conselho para não vir [a Praga]; declarado Viena como inapropriada para o encontro; dito que não deveríamos nos encontrar antes da sua viagem [a St. Gilgen], e agora, duas ou três cartas depois, essa pressa [...] com que deseja o encontro (Kafka, 2025, p. 143).

E dois dias depois, assim continua: “eu mesmo não deveria de forma alguma [...] ter me atrevido a desejar ativamente te ver ‘já’, depois de só quatro semanas” (Kafka, 2025, p. 148). A isso, segue-se a comparação de si mesmo com uma toupeira, a cavar um estreito túnel até Milena e esbarrar numa ressalva sua como se numa “impenetrável rocha” (Kafka, 2025, p. 148), provocando o fechamento do caminho escavado. Essa pré-figuração da *Construção* não é única e aleatória. A toupeira – na forma do “animal da floresta [*Waldtier*]” que “jazia em algum canto dum buraco [*Grube*] imundo” (Kafka, 2013, p. 345; 2025, p. 203-204) – volta a aparecer quase dois meses depois, em 21 de setembro, quando Kafka faz um balanço da sua relação com a correspondente encenando-se como essa protagonista animal, numa história cujo enredo começa com um maravilhamento (“eis então que te vejo lá fora, ao ar livre, a coisa mais maravilhosa que já vi”), atravessa sucessivos estranhamentos (“vieram então as [...] repetitivas discussões sobre o ‘medo’, [...] o mal-entendido com Max [...] e o desentendimento com Jarmila, e finalmente a negligência crua e estúpida com Vlasta, e no meio tempo muitas coisas menores”) e conduz, finalmente, à carta de 22 de setembro, i.e., à demanda pela “grande e correta distância [*richtigen großen Ferne*]” (Kafka, 2013, p. 346).

No imediato contexto dessas duas autopersonificações *qua* toupeira e da preparação para o segundo encontro pessoal – desta vez, na cidade fronteiriça de Gmünd –, surge o silêncio. Assim, na carta de 8 de agosto, enviada na mesma semana da primeira referência à toupeira, o texto finda com a estranha afirmação: “estaremos juntos no domingo, cinco ou seis horas, pouco para uma conversa, suficiente para o silêncio” (Kafka, 2025, p. 154). Mas é na missiva dos dias 18 a 20 de setembro, i.e., na véspera da segunda referência ao mamífero subterrâneo e após sucessivas propostas de interrupção da correspondência pós-Gmünd, que se patenteia:

o decisivo é a minha fraqueza em superar as cartas, que cresce conforme elas se intensificam, uma fraqueza tanto frente a você quanto a mim [...], e decisiva (talvez em consequência dessa fraqueza, mas aqui todos os motivos estão no escuro) é a voz irresistivelmente forte, a sua voz, expressamente demandando que eu fique em silêncio (Kafka, 2025, p. 202).

O contraste não poderia ser mais evidente: à *Stimme* de Milena corresponde o *still sein* de Kafka. Dois meses depois, nas semanas imediatamente anteriores ao terceiro (e não ocorrido) encontro pessoal – desta vez, novamente na capital austríaca –, Kafka (2025, p. 226) pede: “me deixe ficar em silêncio, agora nas cartas, em palavras em Viena”; e, por fim, define-se: “pertença ao mais silencioso silêncio” (Kafka, 2025, p. 227).

Neste momento, é impossível recusar a sugestão de um recolhimento místico, p.ex. da fuga anacoreta para o deserto (Haines-Eitzen, 2024; Sloterdijk, 2016).²¹ Em direta correspondência com o espaço sonoro e elevado constituído pela voz gratuita e interpelante de Milena – e há, efetivamente, inúmeras passagens em que se fala das *alturas* de Milena –, Kafka constrói para si nas *Cartas* um espaço subterrâneo – para não dizer, *infernal* – e acusticamente vazio. Essa *Construção* é lá onde fala, única e exclusivamente, uma voz interior (Toupeira? Deus? Eu?), espaço cuja marca é o silêncio direcionado para fora. Curioso não é, portanto, que, no início da penúltima carta legada desse ano, Kafka descreva sua correspondência a partir do *tópos* – místico²² – do inefável:

minhas cartas são verdadeiras, ou pelo menos estão a caminho da verdade [...]. Mas esse falar a verdade não é lá digno de grandes méritos, é de fato insuficiente, procuro apenas continuamente comunicar algo incomunicável, explicar algo inexplicável, contar algo que trago nos ossos e que só nestes ossos pode ser vivenciado (Kafka, 2025, p. 226).

Sagrada é a voz que interpela, sagrado é o silêncio de quem se recolhe. Se é certa a afirmação do filósofo – de que se deve calar a respeito daquilo que não se pode dizer –, não espanta que, em consequência dessa última intuição kafkiana, siga-se a interrupção decisiva da troca epistolar neste ano de 1920. Lembremos, afinal, a voz abraâmica do *Sefer Yetzirá*: “Três coisas fazem bem à língua:/ Calar-se, domar a língua e falar a verdade” (Anônimo, 2008, p. 94).

Outras faces de Milena

Até aqui, mostrou-se como a paronomásia – isto é, o jogo com a semelhança verbal – serve para a fabulação epistolar dos correspondentes. A técnica *literária* é mobilizada a partir de origens *sagradas* – a nomeação adâmica, a renomeação divina – e, como no caso da citada voz no ouvido do profeta-criança, repercute essa origem às vezes literalmente no texto. Na última parte deste estudo, queremos explorar a deriva de Milena a partir das figuras – também *sagradas* – que lhe são impostas, não, porém, diretamente via jogo paronomástico, mas *quasi modo epitheti*, isto é, dando “realce a um dos [seus] aspectos” (Machado, 2013, p. 59) pela personificação de atributos.²³ Com isso, esperamos dar uma última contribuição à exploração do dinamismo fabular de Kafka. Serão três momentos: Milena-Fogo, Milena-Anjo e Milena-Deusa.

²¹ Como se expressa Sloterdijk (2016, p. 91) no recurso a um neologismo, “o sentido ontológico da vida anacoreta está [...] no ataque absoluto à terceiridade [*Drittheit*]”. Aos monges do deserto, era premente a exclusão do mundo – intermediário entre a alma e a divindade. Para Kafka, é preciso excluir a correspondente para que reine o silêncio. Note-se, além disso, que a visada de Kim Haines-Eitzen (2024) é revelar justamente o contrário da expectativa do anacoreta: o deserto é sonoro!

²² “O místico descobre na linguagem [...] algo em sua estrutura que não está orientada para a comunicação de um elemento comunicável, mas, sim [...] para a comunicação de algo não comunicável, que vive sem expressão na própria linguagem” (Scholem, 1999, p. 11).

²³ Cabe ressaltar que a adjetivação não é senão uma outra forma de nomeação. Nesse ponto, somos lembrados de Ernst Cassirer (2019, p. 67), quando escreve sobre o ritual de sagração do faraó: “cada nome novo transmite, por sua vez, um novo atributo, uma nova força divina”.

Começamos pela figuração mais dinâmica: a dos elementos. Se lembrarmos Ovídio (2019, p. 45), ficará claro que, aqui também, estamos em terreno sagrado: afinal, a divisão dos quatro elementos, i.e., a disposição do Cosmos a partir do Caos, foi tarefa de um deus, “qualquer que ele fosse” – e tudo começa pela alocação do fogo no céu. Se partíssemos, porém, da tradição judaica, não poderíamos esquecer que o momento-chave da autorrevelação divina e, portanto, da abertura do mundo para a dimensão do sagrado – qual seja, a aparição de Javé/ Elohim a Moisés no Horeb em Ex 3, 2 – se dá justamente “numa chama de fogo, do meio de uma sarça”, fogo cujo brilho é tão intenso que motiva Moisés a cobrir seu rosto (Bíblia de Jerusalém, 2017, p. 105-106).

Curiosamente, as primeiras cartas de Milena estão *ignis sub signo*. Por volta de 12 de maio, Kafka (2025, p. 18) diz que a missiva lida “pega fogo, e fogo é tudo o que vejo” – e um mês depois confessa: “ainda não li suas cartas com atenção, só as folhee, dando voltas ao redor delas tal como a mariposa ao redor da luz, queimando repetidas vezes a cabecinha” (Kafka, 2025, p. 44). Até mesmo em sonho

lidava com você como se lidasse com uma mulher muda qualquer, não escutava a voz que saía de você e que falava precisamente comigo [...]. E isso me lembra algo que li em algum lugar: ‘minha amada é uma coluna de fogo que avança pela Terra. Agora ela me tem nos braços. Contudo, ela não guia aqueles que abraça, mas aqueles que a enxergam’ (Kafka, 2025, p. 57).

Até hoje não decifrado, o trecho citado tem como horizonte último a fuga dos hebreus do Egito, em que – conforme Ex 13, 21 – “lahweh ia adiante deles, de dia numa coluna de nuvem, para lhes mostrar o caminho, e de noite numa coluna de fogo para os alumiar” (Bíblia de Jerusalém, 2017, p. 121). No fabular noturno-epistolar, Milena é fogo e luz – que, como seria previsível, pode cegar seu correspondente – “é peculiar como suas cartas me ofuscam” (Kafka, 2025, p. 143) – ou até mesmo queimá-lo – “você não deveria escrever sobre essa viagem a Viena [...], ela é uma pequena chama que você aproxima da minha pele exposta, ela já se tornou uma pequena pira e [...] queima sem parar” (Kafka, 2025, p. 128).²⁴

A qualidade de ofuscar aproxima Milena, por sua vez, de uma outra figuração: a de anjo. Figura da mediação por excelência, esta não é senão a mais apropriada para aquela que foi a primeira tradutora de Kafka. Não é, entretanto, neste contexto em que sua atuação angelical aparece nas *Cartas* – para isso, temos a catábase textual da carta de 30 de maio (Kafka, 2025, p. 29) –, mas naquele do resgate de situações difíceis. Em primeiro lugar, na já citada missiva de 10 de junho, na qual um desesperado Kafka (2025, p. 44) escreve que “sempre achei inteiramente incompreensível que alguém conseguisse se envolver comigo” – até que “chegaram – suas cartas, Milena. Como eu poderia expressar a diferença? Alguém jaz na sujeira e no fedor do seu leito de morte, então chega o Anjo da Morte, o mais abençoado entre os anjos, e lhe dirige o olhar” (Kafka, 2025, p. 45). Por mais macabra que seja a comparação, esse trecho deve ser lido positivamente, uma vez que nele se oferece, de forma gratuita, o resgate de uma morte adiada.

²⁴ É inevitável não referir o jogo paronomástico entre os dois verbos usados por Kafka (2013, p. 277, p. 262): *blenden* (ofuscar) e *brennen* (queimar). Sobre a figuração de Milena *qua* coluna de fogo, lembre-se o texto cabalístico do século XIII citado por G. Scholem (1999, p. 34): “Deus assenta-se em um trono de fogo e em volta dele acham-se em forma de colunas de fogo os nomes impronunciáveis *Schemot meforaschim*”.

Em mesma chave, deve ser interpretada a história dos passaportes na volta de Viena para Praga, relatada a 5 de julho. Quando o autor da correspondência é retido em Gmünd por conta de um visto expirado, diz que Milena “imediatamente se pôs ao trabalho” através de “uma romena, judia, que era também, curiosamente, uma de suas mensageiras, você, anjo dos judeus” (Kafka, 2025, p. 72). O desembarço aduaneiro – que ocorre fortuitamente, por mera liberalidade do inspetor – é atribuído à ação a distância de Milena, uma atuação que, sendo mediada por uma mensageira, é duplamente angélica. Aqui também se opera um resgate: da partida adiada. Surpreenderia que Kafka (2025, p. 58) houvesse escrito, poucas semanas antes, que “aqueles que buscam a salvação sempre se lançam sobre as mulheres”? Ou que afirme, algumas semanas depois, que esteja “Milena entre os salvadores” (Kafka, 2025, p. 132)?²⁵

Numa perspectiva em parte soteriológica, em parte teofânica, está, enfim, a terceira e última figuração: a da Milena-Deusa. Como era de se esperar, ela ocorre após o bem-sucedido encontro vienense. Em 24 de julho, assim escreve o correspondente:

Você esteve em Neu-Waldegg? Vou lá com frequência, curioso não termos nos encontrado. Mas é, você corre e sobe montanhas tão rápido, deve ter se esgueirado por mim, como em Viena. Mas que 4 dias foram aqueles? Uma deusa saiu do cinema e uma pequena carregadora de malas parou na plataforma – e querem que eu acredite que isso totaliza 4 dias? (Kafka, 2025, p. 112).

Na geografia fabular Kafka, o distrito vienense de Neuwaldegg continua acessível mesmo a 300 quilômetros de distância. Lá estiveram juntos os dois amantes em algum momento entre os dias 29 de junho e 4 de julho, entre a aparição cinematográfica da Milena-Deusa e sua despedida na estação de trem.²⁶ E até mesmo quando a relação já está à beira do fim, quando Kafka confessa estar repetindo o comportamento dos dois noivados anteriores – “tudo que posso é ser a mesma pessoa e vivenciar as mesmas coisas” –, há ocasião para idêntica figuração de Milena:

[A]o afirmar com amargura que eu implorei para que não me abandonasse, você não está sendo justa. Quanto a isso eu não era diferente do que sou hoje. Eu vivi do seu olhar (o que não chega a ser um endeusamento especial da sua pessoa, com um olhar desses qualquer um se torna divino), eu não tinha chão real sob mim; [...] eu flutuava acima da minha terra (Kafka, 2025, p. 206).

Como um homem em êxtase, ao longo das semanas de feliz troca epistolar, o Kafka-divinizado-por-Milena não mantinha contato com o chão – espaço no qual, nestes dias finais de setembro, deseja, já transformado em toupeira, se entocar. E como um religioso epistológrafo – afinal, para Kafka (2021, p. 148) valia a máxima “[e]screver como forma de oração” –, não cansou de rogar à sua deusa: “[c]ontinue sendo boa comigo!” (Kafka, 2025, p. 24), “[e]steja sempre comigo” (Kafka, 2025, p. 73), “[c]ompreenda-me bem e continue sendo boa comigo” (Kafka, 2025, p. 94). Na forma da invocação a um ser elevado, a escrita *efetivamente* diviniza aquela que, no próprio escrito, é meramente figurada como deusa.

²⁵ Em alemão, salvação e resgate são ambos *Rettung*.

²⁶ A referência à Milena-carregadora-de-malas não é fortuita. Esse foi uma das formas que a moça encontrou para melhorar a renda do casal Pollak na Viena atribulada dos anos 1920. Sobre a despedida, ver a primeira carta de 4 de julho.

Conclusão

De certa feita, escreveu Mircea Eliade (2018, p. 169) que “graças à leitura, o homem moderno consegue obter uma ‘saída do Tempo’ comparável à efetuada pelos mitos”. Em tempos desencantados, resta-nos a literatura – lida, mas também escrita – como cabala e partilha do/ no sagrado. Que essa literatura não precise se resumir a gêneros literários *stricto sensu*, disso dá prova a troca epistolar de Kafka para Milena. Suas cartas, como pudemos ver, exploram recursos onomásticos – entre os quais, especialmente, a paronomásia e a polionomásia – como forma de transformar a relação amorosa, submetendo-a ao reino do fabular e do divino. No jogo entre nomes e aspectos, o autor das missivas faz as vezes de um sacerdote que “varia constantemente seu nome [i.e. do deus], a fim de evitar o perigo de errar na designação correta e decisiva” (Cassirer, 2019, p. 72). Mas quem sabe, talvez, haja também nesse gesto algo daquele da grande feiticeira Ísis, a qual, roubando o nome oculto de Rá, encontra um modo de exercer controle sobre ele. Declinando os nomes de Milena, este velho correspondente torna mais uma vez real a sabedoria intuída, desde 1912, numa carta a Max Brod: “Se fosse verdade que se pode amarrar moças com a escrita!” (Kafka, 1999, p. 160).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *A voz humana*. Tradução de Cláudio Oliveira. São Paulo: Quina, 2025.
- ANÔNIMO. *Sefer Jezira*. Tradução de Klaus Herrmann. Frankfurt: Verlag der Weltreligionen, 2008.
- BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. Vários tradutores. São Paulo: Paulus, 2017.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Tradução de Jacó Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: WMF, 2018.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Lives of the Voice*. Stanford: Stanford University Press, 2025.
- HAINES-EITZEN, Kim. *Sonorous Desert*. Princeton: Princeton University Press, 2024.
- KAFKA, Franz. *Briefe 1900-1912*. Frankfurt: Fischer, 1999.
- KAFKA, Franz. *Briefe 1918-1920*. Frankfurt: Fischer, 2013.
- KAFKA, Franz. *Briefe an Felice Bauer und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Frankfurt: Fischer, 2015.
- KAFKA, Franz. *Konvolut 1920*. In: GUIMARÃES, Gabriel Alonso. *Contradição: uma versão comentada do Konvolut 1920 de Kafka*. Orientadora: Susana Lages. Tese. Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Niterói, 2021, p. 72-153. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/23019>. Acesso em: 10 jul. 2026.
- KAFKA, Franz. Cartas a Milena. In: LAMHA, Leonardo. *Milenística: Epistolaridade e tradução nas “Cartas a Milena”, de Franz Kafka*. Orientadora: Susana Lages. Tese. Vol. 2. Universidade Federal

Fluminense, Instituto de Letras, Niterói, 2025. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/40945>. Acesso em: 10 jul. 2026.

KIERKEGAARD, Søren. *Temor e tremor*. Tradução de Elisabete de Sousa. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

LAGES, Susana. Das (im)possibilidades de traduzir Kafka. In: KAFKA, Franz. *O desaparecido ou Amerika*. Tradução de Susana Lages. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 271-292.

LAMHA, Leonardo. *Milenística*: Epistolaridade e tradução nas “Cartas a Milena”, de Franz Kafka. Orientadora: Susana Lages. Tese. Vol. 1. Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Niterói, 2025.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Tradução de Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MASSIMO, Guido. Casanova in Meran. In: RINA, Patrick; RIEDER, Veronika. *Kafka in Meran*. Bolzano: Raetia, 2020, p. 54-65.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Dias. São Paulo: Editora 34, 2019.

SCHOLEM, Gershom. *O nome de Deus, a teoria da linguagem e outros estudos de cabala e mística*. Tradução de Ruth Solon e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SCHOLEM, Gershom. *A cabala e seu simbolismo*. Tradução de Hans Borger e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SLOTERDIJK, Peter. *Weltfremdheit*. Frankfurt: Suhrkamp, 2016.