

THEODOR W. ADORNO

# PRISMAS

crítica cultural e sociedade

  
editora ática

# Anotações sobre Kafka\*

Para Gretel

*Si Dieu le Père a créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur donnant un autre que l'artiste les recrée.*  
Marcel Proust

1

A popularidade de Kafka, o conforto no desconfortável que o rebaixa a escritório de informações sobre a condição eterna ou atual do homem, removendo com desenvolta familiaridade justamente o escândalo pretendido pela obra, desperta resistências à idéia de colaborar com isso ao alinhar outra opinião, por mais divergente que seja, às opiniões correntes. Mas justamente essa falsa fama, variante fatal do esquecimento que Kafka teria seriamente desejado para si mesmo, obriga à insistência diante do enigma. Do que se tem escrito sobre ele, pouca coisa conta; a maior parte é existencialismo. Kafka é enquadrado em uma corrente de pensamento estabelecida, em vez de se insistir nos aspectos que dificultam o enquadramento, e que por isso mesmo requerem interpretação. Como se o trabalho de Sísifo de Kafka não tivesse sido necessário, como se a força de *maelstrom* de sua obra pudesse ser explicada caso ele tivesse dito apenas que o homem perdeu a salvação, que o caminho para o absoluto lhe foi

\* Escrito entre 1942 e 1953, publicado em *Die Neue Rundschau*, 1953. As citações das obras de Kafka, com exceção de *O castelo*, são traduções de Modesto Carone (N. T.).

negado, que sua vida é obscura, confusa ou, como se diz hoje em dia, está contida no nada, e que teria restado ao homem apenas cumprir humildemente e sem muita esperança seus deveres imediatos, integrando-se a uma comunidade que espera exatamente isso, uma comunidade que Kafka de maneira alguma precisaria ter afrontado se concordasse com ela. Explicar as interpretações desse tipo com o argumento de que Kafka obviamente não disse isso com palavras tão secas mas, enquanto artista, se esforçou em traduzi-las em um simbolismo realista é admitir a insuficiência dessas formulações, mas não muito mais que isso. Pois uma representação ou é realista, ou é simbólica; não importa quão densamente organizados possam estar os símbolos, seu peso específico de realidade não prejudica em nada o caráter simbólico. A *Pandora* de Goethe não é menos rica em configuração sensível do que um romance de Kafka, mas apesar disso não pode haver dúvida quanto ao simbolismo do fragmento, mesmo que a força dos símbolos — por exemplo, o de Elpore, que personifica a esperança — transcenda a intenção imediata do autor. Se o conceito de símbolo tem alguma pertinência na estética, âmbito no qual ele é suspeito, ela se deve unicamente à afirmação de que os momentos individuais de uma obra de arte remetem, em virtude da força que os conecta, para além deles mesmos: a totalidade dos momentos converge em um sentido. Nada, porém, seria mais inadequado no que diz respeito a Kafka. Mesmo em criações como a de Goethe, que joga tão profundamente com os momentos alegóricos, esses momentos só transmitem seu sentido ao movimento do todo graças ao contexto no qual se encontram. Na obra de Kafka, porém, tudo é o mais duro, definido e delimitado possível; assim como nos romances de aventuras, conforme a máxima que James Fennimore Cooper escreveu no prefácio ao *Corsário vermelho*: “A verdadeira idade de ouro da literatura só surgirá quando as obras se tornarem tão meticulosas em sua impressão quanto um diário de bordo — e tão granuladas em seu conteúdo quanto um relatório de vigia”. Em nenhuma obra de Kafka a aura da idéia infinita desaparece no crepúsculo, em nenhuma obra se esclarece o horizonte. Cada frase é literal, e cada frase significa. Esses dois aspectos não se misturam, como exigiria o símbolo, mas se distanciam um do outro, e o ofuscante raio da fascinação surge do abismo que se abre entre ambos. Apesar do protesto de seu amigo, a prosa de Kafka se alinha com os proscritos também por buscar antes

a alegoria do que o símbolo. Benjamin a definiu com razão como parábola. Ela não se exprime pela expressão, mas pelo repúdio à expressão, pelo rompimento. É uma arte de parábolas para as quais a chave foi roubada; e mesmo quem buscasse fazer justamente dessa perda a chave seria induzido ao erro, na medida em que confundiria a tese abstrata da obra de Kafka, a obscuridade da existência, com o seu teor. Cada frase diz: “interprete-me”; e nenhuma frase tolera a interpretação. Cada frase provoca a reação “é assim”, e então a pergunta: de onde eu conheço isso? O *déjà vu* é declarado em permanência. A violência com que Kafka reclama interpretação encurta a distância estética. Ele exige do observador pretensamente desinteressado um esforço desesperado, agredindo-o e sugerindo que de sua correta compreensão depende muito mais que apenas o equilíbrio espiritual: é uma questão de vida ou morte. Um dos pressupostos mais importantes de Kafka é que a relação contemplativa entre o leitor e o texto é radicalmente perturbada. Os seus textos são dispostos de maneira a não manter uma distância constante com sua vítima, mas sim excitar de tal forma os seus sentimentos que ela deve temer que o narrado venha em sua direção, assim como as locomotivas avançam sobre o público na técnica tridimensional do cinema mais recente. Essa proximidade física agressiva interrompe o costume do leitor de se identificar com as figuras do romance. Graças a esse princípio, o surrealismo pode com razão reclamar Kafka como um de seus representantes. Ele é Turandot tornada escritura. Quem percebe isso e prefere não fugir correndo deve arriscar a cabeça, ou então tentar derrubar a parede com a própria cabeça, correndo o risco de não ter uma sorte melhor que a de seus antecessores. Como num conto de fadas, o destino dos que falharam em resolver o enigma, em vez de assustar, serve de incentivo. Enquanto a palavra do enigma não for encontrada, o leitor permanece preso.

## 2

Pode-se dizer de Kafka, mais do que de qualquer outro escritor, que não o *verum*, mas o *falsum* é *index sui*. O próprio Kafka contribuiu, porém, para a propagação do falso. Seus dois grandes romances, *O castelo* e *O processo*, parecem trazer na testa — se não no detalhe,



pelo menos em suas linhas gerais — as marcas de filosofemas que, apesar de todo o seu peso conceitual, não negam a mentira do título atribuído a uma coleção de escritos teóricos de Kafka: “Considerações sobre o pecado, a dor, a esperança e o verdadeiro caminho”. Seja como for, o conteúdo desses pensamentos não é canônico para a obra literária. O artista não é obrigado a entender a própria obra, e há razões suficientes para se duvidar que Kafka tenha entendido a sua. Em todo caso, seus aforismos estão muito aquém de peças e episódios enigmáticos como “A preocupação do pai de família” ou o “O cavaleiro do balde”. As criações de Kafka se protegem do erro artístico mortal que consiste em crer que a filosofia que o autor injeta na obra seja o seu teor metafísico. Se fosse assim, a obra teria nascido morta: ela se esgotaria naquilo que diz e não se desdobraria no tempo. Para se prevenir contra o curto-circuito causado pelo sentido prematuro já visado pela obra, a primeira regra é tomar tudo literalmente, sem recobrir a obra com conceitos impostos a partir de cima. A autoridade de Kafka é a dos textos. Somente a fidelidade à letra pode ajudar, e não a compreensão orientada. Em uma escrita que continuamente obscurece e esconde o que quer dizer, todo enunciado determinado contrabalança a cláusula geral da indeterminação. Kafka procurou sabotar esta regra, anunciando certa vez que as mensagens de *O castelo* não deveriam ser entendidas “literalmente”. Pouco importa, se não se quer pisar em falso, é preciso aceitar o que é dito no início de *O processo*: alguém deve ter caluniado Josef K., “pois uma manhã ele foi detido sem que tivesse feito mal algum”. Também não se pode deixar passar em branco que K., no início de *O castelo*, pergunta: “Em que vila eu me perdi? Isso aqui é um castelo?”, o que torna impossível que ele tenha sido chamado até lá. Ele também nada sabe sobre o Conde West-west, cujo nome é mencionado apenas uma única vez e de quem se vai paulatinamente esquecendo, até que ele não é mais citado, do mesmo modo como Prometeu, segundo uma parábola de Kafka, acaba por se identificar com a pedra à qual está preso, sendo então esquecido. O princípio da literalidade, certamente uma lembrança da exegese da torá feita pela tradição judaica, pode se apoiar em vários tetos de Kafka. Às vezes as próprias palavras, sobretudo as metáforas, se libertam e ganham uma existência própria. Josef K. morre “como um cachorro”, e Kafka narra as investigações de um cachor-

ro. Ocasionalmente, a literalidade chega, por associação de palavras, ao extremo do chiste. Assim, por exemplo, na história da família de Barnabás em *O castelo*, onde está dito que o funcionário Sortini teria ficado “bei der Spritze” [junto à bomba] na festa do corpo de bombeiros. A expressão coloquial alemã, que designa a fidelidade ao dever, é levada a sério. O respeitável personagem fica ao lado da bomba dos bombeiros, ao mesmo tempo que se alude, como nos atos falhos, ao desejo grosseiro que leva o funcionário a escrever a carta fatal a Amélia — Kafka, que despreza a psicologia, é extremamente rico em intuições psicológicas, como a que relaciona o caráter instintivo com o caráter compulsivo. O princípio da literalidade, sem cuja medida o ambíguo certamente se diluiria no indiferente, condena a tentativa usual de associar na interpretação de Kafka a pretensão de profundidade com a ausência de rigor. Cocteau ressaltou com razão que a introdução do estranho como um elemento onírico faz com que a obra perca o gume. O próprio Kafka, para impedir esse mau costume, retirou de *O processo* uma passagem decisiva, que tinha o caráter de um sonho — a peça, verdadeiramente monstruosa, foi publicada em *Um médico rural* —, sublinhando assim que pelo contraste com este sonho todo o resto é confirmado como realidade. Também poderiam ser lembradas as passagens oníricas que se encontram às vezes em *O castelo* e em *América*, construídas de maneira tão tenebrosa que o leitor tem medo de nunca mais acordar do pesadelo. Entre os momentos do choque não é o mais fraco aquele que faz com que os sonhos sejam tomados *à la lettre*. Tudo o que se assemelha ao sonho e a sua lógica pré-lógica é eliminado, e por isso o próprio sonho é eliminado. Não é o monstruoso que choca, mas sua naturalidade. Logo após o agrimensurador ter expulsado de seu quarto os inoportunos auxiliares, estes voltam a entrar novamente pela janela, sem que o romance dedique ao episódio mais do que a mera comunicação do fato: o herói está cansado demais para expulsá-los novamente. O leitor deveria se relacionar com Kafka da mesma forma como Kafka se relaciona com o sonho, ou seja, deveria se fixar nos pontos cegos e nos detalhes incomensuráveis e intransparentes. O fato de que os dedos de Leni estejam ligados por uma membrana ou que os executores pareçam tenores são coisas mais importantes do que as digressões sobre as leis. Isto se refere tanto ao modo de representação quanto à



linguagem. Os gestos servem muitas vezes como contraponto para as palavras: o pré-lingüístico, que escapa a toda intencionalidade, serve à ambigüidade, que como uma doença devora todos os significados. “‘Li a carta’, começou K., ‘Sabes o conteúdo?’, ‘Não’, respondeu Barnabás, e seu olhar pareceu dizer mais que as suas palavras. Talvez K. estivesse enganado quanto à bondade de Barnabás, da mesma forma que havia se enganado a respeito da maldade dos camponeses. Mas ficou a agradável sensação de sua presença.” Ou, em outra passagem: “‘Ora’, disse ela de maneira conciliadora, ‘foi muito divertido. Me perguntaram se eu conhecia Klamm, e eu’ — neste momento ela se levantou involuntariamente, e seu olhar vitorioso, sem que houvesse ligação com o que havia sido falado, encontrou novamente K. — ‘eu sou a sua amante’”. E também na cena da separação do agrimensor e Frida: “Frida colocara sua cabeça nos ombros de K., e andaram abraçados de um lado para o outro. ‘Se nós tivéssemos...’, disse em seguida Frida lenta e calmamente, quase de modo agradável, como se soubesse que tinha pouco tempo de paz nos ombros de K., um tempo que ela entretanto queria aproveitar ao máximo, ‘se tivéssemos emigrado logo naquela noite, poderíamos estar em segurança em qualquer lugar, sempre juntos, a tua mão estaria sempre perto o bastante para que eu pudesse tocá-la; como preciso estar a teu lado! Como me sinto abandonada quando estás longe, desde que eu te conheço! A tua proximidade, acredita em mim, é o único sonho que eu sonho, não há nenhum outro”. Tais gestos são os vestígios de experiências que foram encobertas pelos significados. É o mais novo estado de uma língua que enche a boca dos que a falam, é a segunda confusão babilônica, à qual a dicção sóbria de Kafka resiste, forçando-o a inverter a relação histórica entre conceito e gesto, como num espelho. O gesto é o “assim é”. A linguagem, cuja configuração deveria ser a verdade, torna-se inverdade quando distorcida. “O senhor deveria também ser mais reservado ao falar; quase tudo o que disse antes poderia ser deduzido do seu comportamento, ainda que tivesse dito apenas algumas palavras; além disso, não foi nada de extremamente favorável ao senhor.” Às vezes, as experiências sedimentadas nos gestos seguirão a interpretação que deveria reconhecer na sua mímese um universal reprimido pela consciência humana. “Pela janela aberta se via outra vez a velha senhora, que com uma curiosidade verdadeiramente senil agora

havia passado para a janela que ficava defronte para continuar vendo tudo”, lemos na cena da prisão no início de *O processo*. Quem já não se sentiu observado da mesmíssima forma pelo vizinho em uma pensão qualquer; quem já não teve a intuição de um destino repugnante, incompreensível e inevitável? O leitor que conseguisse decifrar tais cenas saberia mais de Kafka do que quem encontra nele uma ilustração da ontologia.

## 3

Uma objeção poderia ser apresentada: não se deveria confiar a interpretação a este elemento, nem a qualquer outro do conturbado cosmo de Kafka. Estas experiências não seriam nada mais que projeções ocasionais e psicológicas. Quem acredita que os vizinhos o observam pelas janelas, ou escuta no telefone a própria voz que canta — e os escritos de Kafka estão cheios de afirmações deste tipo —, sofreria de esquizofrenia e mania de perseguição, e aquele que transforma tudo isso em sistema estaria tomado pela paranóia. Para esta pessoa, os escritos de Kafka serviriam unicamente para a racionalização da própria doença. Essa objeção só pode ser refutada pela reflexão sobre a relação entre a obra de Kafka e a psicologia. A sua frase “pela última vez psicologia” é tão conhecida quanto o comentário segundo o qual toda sua obra poderia ser interpretada psicanaliticamente, mas esta interpretação necessitaria de outras *ad infinitum*. Tais vereditos, bem como a arrogância consagrada, última defesa ideológica do materialismo, não deveriam sustentar, porém, a tese de que Kafka não tem nada a ver com Freud. A sua tão celebrada profundidade seria precária, se nela se negasse o que existe nas profundezas. A concepção de hierarquia não difere muito em Kafka e em Freud. Em uma passagem de *Totem e tabu*, Freud afirma que “o tabu de um rei é tão forte para seus súditos porque a diferença social entre eles é enorme. Mas um ministro talvez possa ser um mediador inofensivo entre ambos. Traduzido do linguajar do tabu para a linguagem normal, isso significa: o súdito, que teme a enorme tentação envolvida no contato com o rei, pode eventualmente tolerar o relacionamento com um funcionário que ele não precisa invejar

tanto, e cuja posição pode até mesmo parecer estar a seu alcance. O ministro, por sua vez, pode contrabalançar sua inveja do rei pela consideração do poder que lhe foi concedido. Portanto, pequenas diferenças nas forças mágicas que levam à tentação causam menos temor do que as enormes”. Em *O processo*, um funcionário de alto escalão diz: “Já nem posso mais suportar a visão do terceiro porteiro”, e há momentos análogos em *O castelo*. Isso esclarece também um complexo decisivo em Proust, o esnobismo como vontade de acalmar o medo do tabu pela aceitação entre os iniciados: “Pois a proximidade de Klamm não era o que ele mais desejava, mas somente ele, K., somente ele, nenhum outro, havia conseguido se aproximar de Klamm, não para descansar com ele, mas para o superar e adentrar o castelo”. A expressão *délire de toucher*, igualmente citada por Freud quando se refere à esfera do tabu, descreve com exatidão o encanto sexual que une os homens nas obras de Kafka, sobretudo os inferiores e os superiores. Mesmo a “tentação” questionada por Freud — o assassinato da figura paterna — é aludida em Kafka. Na conclusão do capítulo de *O castelo* no qual a dona da pensão explica ao agrimensurador que é absolutamente impossível falar com o senhor Klamm em pessoa, este fica com a última palavra: “‘O que então a senhora teme? A senhora não tem medo de Klamm, não é?’ A dona da pensão acompanhou com os olhos, em silêncio, enquanto ele descia a escada e os auxiliares o seguiam”. Entende-se melhor a relação entre o pesquisador do inconsciente e o parabolista da impenetrabilidade quando se lembra que em Freud cenas arquetípicas como a do assassinato do pai pela horda primordial, a narração ancestral de Moisés ou mesmo a observação pelas crianças da relação sexual dos pais não são entendidas como sínteses da fantasia, mas como eventos reais. Nessas excentricidades, Kafka segue Freud até o absurdo, com uma fidelidade digna de Eulenspiegel. Ele arranca a psicanálise do âmbito da psicologia. Na medida em que deduz o indivíduo a partir de impulsos amorfos e difusos, o Ego a partir do Id, a psicanálise já se opõe, em certo sentido, ao especificamente psicológico. A personalidade se transforma de entidade substancial em mero princípio organizatório de impulsos somáticos. Tanto em Freud como em Kafka, a vigência da alma é cancelada; Kafka, na verdade, a ignorou desde o início. Ele se distingue de Freud, mais velho e com espírito científico, não por uma espiritualidade mais delicada, mas

sim por um ceticismo ainda mais radical em relação ao Ego. É para isso que serve a literalidade de Kafka. Como se conduzisse uma experiência, Kafka estuda o que aconteceria se os resultados da psicanálise não fossem corretos apenas metafórica e mentalmente, mas também fisicamente. Ele aceita a psicanálise na medida em que ela desmascara a aparência da cultura e do indivíduo burguês; e a explode na medida em que a toma mais literalmente do que ela própria. De acordo com Freud, a psicanálise dirige sua atenção aos “refugos do mundo das aparências”: os elementos psíquicos, atos falhos, sonhos e sintomas neuróticos. Kafka peca contra uma tradicional regra do jogo ao produzir arte exclusivamente a partir do que é recusado pela realidade. A imagem da sociedade vindoura não é esboçada imediatamente — pois Kafka, assim como toda grande arte, se comporta asceticamente diante do futuro —, mas montada a partir do entulho que o novo, em processo de formação, elimina do presente que se torna passado. Em vez de curar a neurose, ele procura nela mesma a força que cura, a força do conhecimento: os estigmas com que a sociedade marca o indivíduo são interpretados como indícios da inverdade social, são lidos como o negativo da verdade. A força de Kafka é a da demolição. Diante do sofrimento incomensurável, ele derruba a fachada acolhedora, cada vez mais submetida ao controle racional. Nesse processo de demolição — e nunca este conceito foi tão popular como no ano da morte de Kafka —, ele não se detém, como a psicologia, diante do sujeito, mas alcança a matéria em estado bruto, o mero ente que emerge na esfera subjetiva através do colapso total de uma consciência alienada, que renuncia a qualquer auto-afirmação. A fuga atravessa o homem até chegar ao desumano — esta é a trajetória épica de Kafka. O declínio do gênio, a passividade forçada que concorda plenamente com a moral de Kafka, é paradoxalmente recompensado pela autoridade convincente de sua expressão. A postura relaxada, quando é tensionada até o dilaceramento, obtém imediatamente e sem intencionalidade, enquanto “corpo espiritual”, o que antes era metáfora, significado e espírito. Como se a teoria filosófica da intuição categorial, muito divulgada no tempo em que Kafka escreveu, tivesse sido honrada no inferno. A mônada sem janelas preserva a si mesma como lanterna mágica, mãe de todas as imagens, assim como em Proust e Joyce. Todos eles estão de acordo sobre aquilo que a individuação supera,

o que ela esconde e o que ela consegue fazer por si mesma, mas ela só é apreendida por um isolamento e uma concentração que não se deixa distrair. Quem quisesse entender como se chega a experiências tão fora do comum como as descritas por Kafka deveria presenciar um acidente numa cidade grande: inúmeras testemunhas se apresentam e declaram conhecer a pessoa acidentada, como se toda a comunidade tivesse se reunido para assistir ao instante no qual o poderoso ônibus se lançou sobre o velho e frágil táxi. O permanentemente *déjà vu* é o *déjà vu* de todos. Por isso o sucesso de Kafka, que se transforma em traição apenas no momento em que o universal é destilado, poupando-se o esforço da reclusão mortal. Talvez o objetivo oculto de sua arte seja a disponibilização, a tecnificação e coletivização do *déjà vu*. O melhor, sempre esquecido, é lembrado e colocado em uma garrafa, como a sibila de Cumas. Mas com isso o melhor se transforma no pior possível. “Quero morrer”, mas isso lhe é negado. O efêmero, ao ser perpetuado, é atingido por uma maldição.

## 4

Os gestos perpetuados são em Kafka instantes congelados. Como o choque do surrealismo, o choque que ele produz é semelhante àquele causado pela observação de fotografias antigas. Imprecisas e quase desbotadas, tais fotografias desempenham um papel importante em *O castelo*. A dona da pensão mostra a K. a fotografia que guarda como lembrança de seu contato com Klammer e, por extensão, com a hierarquia. Apenas com muito esforço K. consegue reconhecer alguma coisa na fotografia. Kafka introduz freqüentemente em sua obra antigos *tableaux* retirados da esfera do circo, com a qual ele, assim como toda a vanguarda de sua geração, sentia uma certa afinidade; talvez tudo estivesse destinado a se tornar *tableau*, o que só foi impedido pelo excesso de intenção dos longos diálogos. Tudo o que se equilibra no auge do instante, como um cavalo empinado sobre as patas traseiras, é fotografado como se a cena devesse ser preservada para sempre. O exemplo mais terrível disso encontra-se em *O processo*: Josef K. abre a porta do quarto de despejo, no qual

no dia anterior seus guardas haviam sido espancados, e encontra fielmente reproduzida a mesma cena, inclusive com a invocação dele próprio. “Imediatamente, K. fechou a porta e bateu nela com os punhos como se desse modo ela ficasse fechada mais firmemente.” Este é o gesto da própria obra de Kafka, que, como já ocorria por vezes em Poe, se afasta das cenas mais extremas, como se nenhum olho pudesse sobreviver àquela visão. Nela se mesclam o efêmero e a mesmice. Titorelli pinta sempre e repetidamente essa antiquada paisagem de gênero, repleta de campos. A igualdade, ou intrigante semelhança, de um enorme número de objetos é um dos mais persistentes motivos de Kafka. Todas as espécies de seres híbridos possíveis aparecem sempre aos pares, muitas vezes com a marca do infantil e do bobo, oscilando entre a bondade e a crueldade, como os selvagens nos livros infantis. A individuação tornou-se tão difícil para os homens, e é ainda hoje tão incerta, que eles são tomados por um susto mortal assim que se levanta um pouco o seu véu. Proust estava familiarizado com o leve mal-estar suscitado pelo reconhecimento da semelhança com um parente longínquo. Em Kafka, o mal-estar se transforma em pânico. O reino do *déjà vu* é povoado de sócias, *revenants*, bufões, dançarinos hassídicos, meninos que imitam o professor e de repente adquirem o aspecto de anciãos arcaicos. Em certa passagem, o agricultor duvida que os seus auxiliares estejam realmente vivos. Mas ao mesmo tempo há imagens do que estava por vir, homens fabricados em linhas de produção, exemplares reproduzidos mecanicamente semelhantes aos ípsilons de Huxley. A gênese social do indivíduo revela-se no final como o poder que o aniquila. A obra de Kafka é uma tentativa de absorver isso. Não há nada de insano em sua prosa, como ocorre no escritor ao qual ele deve lições decisivas: Robert Walser. Cada frase traz a marca de um espírito seguro de si, mas também foi anteriormente arrancada da zona da loucura na qual todo conhecimento deve se aventurar para se tornar de fato conhecimento, principalmente em uma era na qual o sadio bom senso apenas contribui para reforçar o ofuscamento universal. O princípio hermético desempenha, entre outras, a função de uma medida de proteção contra a loucura que avança. Isso significa, contudo, a própria coletivização desse princípio. A obra que abala a individuação queria evitar, a qualquer preço, ser imitada: por esta



razão, certamente, Kafka ordenou que ela fosse destruída. Nenhuma atividade turística deveria florescer onde ela chegou. Quem a imitasse, sem ter estado lá, seria culpado de pura falta de vergonha, por tentar apropriar-se da excitação e da força do distanciamento sem correr maiores riscos. A conseqüência seria um maneirismo impotente. Karl Kraus, e em certa medida também Schoenberg, reagiram de maneira semelhante a Kafka. Uma tal iníde Kafka não é mais invejável que a dos escritores que o sucedem: ela seria de antemão uma apologia do mundo. Não que não haja o que criticar na obra de Kafka. Entre as falhas evidentes de seus grandes romances, a mais sensível é a da monotonia. A apresentação do ambíguo, do incerto e do inacessível é repetida infinitamente, muitas vezes à custa da vivacidade que se busca a cada página. A má infinitude do representado transmite-se à própria obra. É possível que nessa deficiência se manifeste uma falha do conteúdo, uma preponderância da idéia abstrata, que constitui o próprio mito que Kafka combate. A configuração da obra quer tornar novamente incerta a incerteza, mas acaba suscitando a questão: para que este esforço? Se tudo é questionável, por que não se restringir ao mínimo possível? Kafka responderia que exige justamente o esforço desesperado, da mesma forma como Kierkegaard queria com sua prolixidade irritar o leitor e retirá-lo da contemplação estética. Reflexões sobre a legitimidade destas táticas literárias são, entretanto, infrutíferas, porque a crítica só pode referir-se a isso em uma obra que se pretenda exemplar; nos momentos onde diz: “Assim como eu sou, assim deve ser”. Exatamente essa pretensão é enfaticamente rejeitada pelo desconsolado “assim é” de Kafka. Apesar disso, a violência das imagens que ele evoca rompe às vezes sua camada de isolamento. Algumas colocam a auto-reflexão do leitor, sem falar na do próprio autor, diante de uma dura prova: *Na colônia penal* e *A metamorfose*, relatos que anteciparam os de Bettelheim, Kogon e Rousset, como por exemplo as fotografias aéreas das cidades bombardeadas, reabilitaram o cubismo, pela efetivação daquilo que este desfigurava na realidade. Se a obra de Kafka conhece a esperança, ela está antes em seus extremos do que nas fases mais moderadas: na capacidade de resistir a uma situação extrema, transformando-a em linguagem. A chave da interpretação seria fornecida por estas mesmas obras? Há razões para se presumir que sim. Na *Metamorfose*, o percurso da

experiência se deixa reconstruir na literalidade, como extrapolação. “Estes viajantes são como percevejos”, diz a expressão que Kafka deve ter escolhido, alfinetando-a como a um inseto. O que acontece com um homem que é um percevejo do tamanho de um homem? Se o olhar infantil do pavor fosse inteiramente isolado e apreendido, os adultos pareceriam enormes e distorcidos, com pernas imensas e com cabeças pequenas e distantes; uma câmera oblíqua poderia fotografá-los deste modo. Em Kafka, uma vida inteira não é suficiente para se chegar à aldeia mais próxima, e o navio do foguista e a pensão do agrimensor têm dimensões tão enormes que seria preciso retornar a um passado longínquo para encontrar uma época na qual o homem percebia seus próprios produtos de maneira similar. Aquele que quer ver as coisas deste modo deve se tornar criança e esquecer muita coisa. Voltará então a reconhecer o pai como um ogro, o que ele já suspeitava a partir de pequenos indícios, e o nojo à casca de queijo revela-se como desejo humilhante e pré-humano. Como a sua emanção, o horror envolve visivelmente o dono do quarto, um horror que antes se imiscuía quase imperceptivelmente em cada palavra. A técnica literária de Kafka se apega, por associação, às palavras, da mesma forma como a técnica proustiana da lembrança involuntária se apega às sensações, mas com o resultado oposto: em vez da rememoração do humano, há a prova exemplar da desumanização. A sua pressão obriga os sujeitos a uma espécie de regressão biológica, preparando o caminho para as parábolas animais de Kafka. Em sua obra, tudo se dirige a um instante crucial, onde os homens tomam consciência de que não são eles mesmos, são coisas. As longas e fatigantes seções desprovidas de imagens têm por objetivo, desde a conversa com o pai em *O veredito*, demonstrar aos homens o que nenhuma imagem seria capaz de fazer: sua falta de identidade, o complemento de sua similaridade copiada. As motivações triviais que a dona da pensão e finalmente também Frida fazem ver ao agrimensor lhe são estranhas — o futuro conceito psicanalítico do “estranhamento do Eu” foi extraordinariamente antecipado por Kafka. Mas o agrimensor confessa aquelas motivações. Seu caráter individual se separa de seu caráter social, como no caso do *Monsieur Verdoux* de Chaplin: os protocolos herméticos de Kafka contêm a gênese social da esquizofrenia.

O mundo de imagens de Kafka é triste e deteriorado, mesmo onde ele pretende superar esta situação, por exemplo no “Teatro natural de Oklahoma” — como se tivesse previsto a migração dos operários deste estado — ou em “A preocupação do pai de família”; o acervo de fotos instantâneas é tão pálido e mongolóide quanto um casamento pequeno-burguês de Henri Rousseau; o cheiro, o de camas ainda não arrumadas; a cor, o vermelho de colchões que perderam o tecido; a angústia evocada por Kafka é aquela que precede o vômito. E no entanto a maior parte de sua obra é uma reação ao poder ilimitado. Benjamin chamou este poder, característico de patriarcas raivosos, de “parasitário”: um poder que se nutre da vida de suas vítimas. Mas o momento parasitário é deslocado de modo singular. Quem se metamorfoseia em percevejo é Gregor Samsa, e não o seu pai. Quem parece supérfluo não são os poderosos, mas os heróis impotentes; nenhum deles presta um serviço socialmente útil. As autoridades anotam até mesmo que o escriturário acusado Joseph K., preocupado com o processo, não consegue trabalhar direito. Esses heróis rastejam por entre propriedades há muito tempo amortizadas, que lhes concedem existência apenas como esmola, na medida em que sobreviveram além da conta. O deslocamento é moldado segundo o costume ideológico que glorifica a reprodução da vida como um ato de graça dos “empregadores”, que dispõem sobre ela. Ele descreve um todo no qual aqueles que a sociedade aprisiona, e que a sustentam, tornam-se supérfluos. Mas o sórdido, em Kafka, não se esgota nisso. Ele é o criptograma da fase final e resplandecente do capitalismo, que Kafka exclui para determiná-la mais precisamente em sua negatividade. Kafka procura com a lupa os vestígios de sujeira deixados pelos dedos do poder na edição suntuosa do livro da vida. Pois nenhum mundo poderia ser mais homogêneo do que o mundo sufocante que ele comprime em totalidade por meio da angústia do pequeno-burguês. O sistema é lógico do início ao fim e, como qualquer sistema, desprovido de sentido. Tudo o que Kafka narra pertence à mesma ordem. Todas as suas histórias desenrolam-se no mesmo espaço sem espaço, e todos os buracos são tão perfeitamente tapados que as pessoas levam um susto quando se menciona algo que não caberia ali, como

a Espanha e o Sul da França, evocados em uma passagem de *O castelo*. A América inteira, entretanto, é incorporada àquele espaço, como *imago* dos porões de um navio. As descrições labirínticas de Kafka se conectam da mesma forma que as mitologias. Mas o inferior, o absurdo e o corroído são tão essenciais para a sua contigüidade quanto a corrupção e as associações criminosas o são para a dominação totalitária e o amor aos excrementos, para o culto da higiene. Sistemas políticos e de pensamento não desejam nada que não se lhes assemelhe. Porém, quanto mais fortes ficam, quanto mais reduzem tudo o que existe a um denominador comum, tanto mais oprimem e se afastam do que existe. O menor “desvio”, por isso, lhes parece ser uma ameaça ao sistema como um todo, algo tão insuportável quanto o estranho e o solitário para os poderosos de Kafka. Integração é desintegração, e nela se encontram o encanto mítico e a racionalidade dominadora. O chamado “problema da contingência”, que tanto atormenta os sistemas filosóficos, foi criado por eles mesmos: tudo o que escapa pelas malhas de sua rede torna-se, em razão da própria inexorabilidade do sistema, um inimigo mortal, da mesma maneira como a rainha mítica não encontra paz enquanto existir alguém, para além das montanhas, mais belo do que ela, a criança do conto de fadas. Não há sistema sem resíduo. Contemplando-o, Kafka profetiza o futuro. Se tudo o que acontece em seu mundo compulsivo combina a expressão do mero necessário com a expressão do contingente peculiar à sordidez, Kafka, em sua escrita invertida, decifra esta lei infame. A perfeita inverdade é a contradição de si mesma, por isso ninguém precisa contradizê-la explicitamente. Kafka desmascara o monopolismo nos refugos da era liberal liquidada pelos monopólios. Este instante histórico, e não um atemporal que perpassa a história, é a cristalização da metafísica de Kafka: a eternidade não é para ele outra coisa que a eternidade do sacrifício infinitamente repetido, que culmina na imagem do sacrifício final. “Somente o nosso conceito de tempo permite que se chame dessa forma o juízo final [*jüngstes Gericht*], na verdade ele é uma corte sumária.” O último sacrifício é sempre o de ontem. Justamente por isso, Kafka evita qualquer referência explícita à dimensão histórica — o cavaleiro do balde, nascido da falta de carvão, é uma rara exceção. A sua obra também se relaciona hermeticamente com a história: um tabu pesa sobre este conceito. A noção do caráter

invariante e natural do curso do mundo corresponde à eternidade do instante histórico; o instante, o absolutamente transitório, é uma parábola da eternidade do perecimento, da danação. O nome da história não deve ser pronunciado, pois aquilo que seria história, o outro, ainda não se iniciou. “Acreditar no progresso não significa acreditar que já tenha ocorrido um progresso.” Em meio a relações sociais aparentemente estáticas, muitas vezes artesanais ou agrárias, características de uma economia mercantil simples, o histórico é apresentado por Kafka como algo condenado, da mesma maneira como essas relações também estão condenadas. Seus cenários são sempre obsoletos. A respeito do “prédio baixo e comprido” que funciona como escola, é dito que reunia “de modo estranho o caráter do provisório com o do muito antigo”. Dificilmente os homens são diferentes. O antiquado é o estigma do presente; em Kafka encontra-se um inventário dessas máculas. Mas o antiquado é ao mesmo tempo a imagem daquilo que se apresenta às crianças, que lidam com os refugos do mundo histórico como sendo a história enquanto tal, é a “imagem infantil da modernidade”, a esperança, por elas herdada, de que ainda poderia haver história. “O sentimento de alguém que está em perigo e recebe ajuda, mas que não se alegra pelo fato de ter sido salvo — pois não será salvo — e sim porque novos jovens virão, cheios de esperança e prontos para assumir a luta, ignorando o que lhes espera, mas em uma ignorância que não tira ao observador a esperança, antes lhe traz alegria, admiração e lágrimas. A isso se mescla o ódio por aquele contra o qual vale a pena lutar.” Há uma chamada para essa luta: “Em nossa casa, essa imensa casa de subúrbio, uma caserna de aluguel rodeada por ruínas medievais indestrutíveis, foi hoje proclamado, nessa manhã fria e nebulosa de inverno, o seguinte manifesto:

A todos os meus co-locatários,

Eu possuo cinco espingardas de brinquedo. Elas estão penduradas na minha caixa, uma em cada gancho. A primeira me pertence. Quem quiser pode se candidatar às outras. Caso se apresentem mais do que quatro, os restantes devem trazer as suas próprias espingardas, e depositá-las na minha caixa. Pois deve haver unidade, sem unidade não iremos para frente. Aliás, possuo apenas espingardas que são inúteis para qualquer outra utilização: o mecanismo está arruinado, a rolha estragada, somente os gatilhos ainda funcionam.

Portanto não será difícil conseguir outras espingardas neste estado. Na verdade, por agora ficarei contente também com pessoas sem espingardas. Nós, que temos espingardas, colocaremos no momento oportuno os sem espingardas no meio do combate. É uma tática que teve êxito nas primeiras lutas dos fazendeiros norte-americanos contra os índios. Por que não deve funcionar também aqui, já que as condições são semelhantes? A longo prazo, portanto, podemos prescindir de espingardas, e mesmo estas cinco não são absolutamente imprescindíveis. Mas já que elas estão disponíveis, também devem ser utilizadas. Se não quiserem utilizar as quatro restantes, podem deixá-las lá. Neste caso, somente eu, como líder, levarei uma espingarda. Mas como não deveríamos ter um líder, também vou quebrar minha espingarda ou deixá-la de lado.

Este foi o primeiro chamado. Na nossa casa ninguém tem tempo nem vontade de ler manifestos ou de refletir sobre eles. Os pequenos papéis logo nadavam na água do esgoto que se inicia no sótão, é alimentada por todos os corredores, desce pelas escadas e luta com a contracorrente de água que jorra do andar de baixo. Mas depois de uma semana chegou um segundo chamado:

Inquilinos,

Até agora ninguém se apresentou. Estive sempre em casa, a não ser no tempo em que tinha que cuidar do meu sustento, e mesmo durante a minha ausência a porta do meu quarto ficou sempre aberta, com uma folha em cima de minha mesa, na qual quem quisesse poderia se inscrever. Ninguém o fez”. Nas narrativas de Kafka, essa é a figura da revolução.

## 6

Klaus Mann insistiu na semelhança entre o reino de Kafka e o Terceiro Reich. A alusão política imediata é certamente estranha a uma obra “cujo ódio contra aquele que deve ser combatido” é implacável demais para confirmar a fachada através da menor concessão a qualquer tipo de realismo estético, o que significaria a aceitação do que está por trás da fachada — em todo caso, o teor material de sua obra cita antes o nacional-socialismo do que o domínio oculto de



Deus. Fracassa também a tentativa da Teologia dialética de se apropriar da obra, não apenas devido ao caráter mítico dos poderes em jogo, ressaltado com pertinência por Benjamin, mas também e sobretudo porque em Kafka ambigüidade e incompreensão jamais são atribuídas ao outro enquanto tal, como ocorre por exemplo em *Pavor e tremor*, mas também aos homens e às relações humanas. É nivelada justamente aquela “imensa diferença qualitativa” ensinada por Barth e Kierkegaard: entre a aldeia e o castelo não haveria nenhuma diferença. O método de Kafka foi confirmado quando os obsoletos traços liberais da anarquia da produção mercantil, que ele tanto acentua, retornaram sob a forma da organização política da economia desregulada. E não foi apenas a profecia de Kafka sobre o terror e a tortura que se confirmou. “Estado e Partido”: assim este bando de conspiradores com função de polícia se reúne em sótãos e mora em restaurantes, como Hitler e Goebbels no Kaiserhof. A sua usurpação revela o elemento usurpatório no mito do poder. Em *O castelo*, os funcionários vestem um uniforme especial semelhante ao da SS, que qualquer pária pode costurar, se for necessário; também as elites do nazismo nomearam a si mesmas. Detenção é assalto; tribunal de justiça, um ato de violência. O partido sempre teve um relacionamento ambíguo e corrupto com suas vítimas potenciais, como o fazem os inacessíveis magistrados de Kafka. O termo “detenção preventiva” poderia ter sido inventado por Kafka, se já não fosse corrente durante a Primeira Guerra Mundial. A professora louca, cruel e amante de animais, de nome Gisa, provavelmente a única moça bonita deixada intacta pela descrição de Kafka, como se a sua dureza fizesse troça do redemoinho kafkiano, pertence à raça pré-adamítica das virgens de Hitler, que odeiam os judeus muito antes de eles existirem. Figuras subalternas como os sargentos, colaboradores e porteiros exercem uma violência desenfreada. São todos desclassificados que, na queda, foram amparados pela coletividade organizada e tiveram permissão para sobreviver, assim como o pai de Gregor Samsa. Como na época da crise do capitalismo, o peso da culpa é tirado da esfera de produção e atribuído a agentes da circulação ou a pessoas que prestam serviços: viajantes, bancários e garçons. Desempregados — em *O castelo* — e emigrantes — em *América* — são preservados como fósseis do processo de marginalização. As tendências econômicas, cujas relíquias eles

representam muito antes de estas terem se afirmado, não eram de modo algum tão desconhecidas por Kafka quanto o seu procedimento hermético pode sugerir. Isso aparece em uma passagem singularmente empírica do primeiro romance de Kafka, *América*: “Era um tipo de empresa de comissões e despachos, como talvez não haja na Europa, pelo menos de acordo com as lembranças de Karl. O negócio consistia em uma intermediação de mercadorias, não entre produtores e consumidores, ou eventualmente com os comerciantes, mas sim de todas as mercadorias e matérias-primas com os grandes cartéis e entre estes”. Kafka perpetuou justamente o semblante hipocrático deste aparelho distribuidor monopolístico de “extensão gigantesca”, que aniquilou o comércio e os negócios. O veredito histórico resulta da dominação disfarçada, que assim se configura como mito, como violência cega que se reproduz infinitamente. Em sua fase mais recente, a do controle burocrático, Kafka reconhece sua fase inicial, retomando como história primitiva o que ela descarta. As rupturas e deformações da modernidade são para ele vestígios da idade da pedra, as figuras de giz no quadro-negro de ontem, que ninguém apagou, parecem-lhe os verdadeiros desenhos das cavernas. A atrevida abreviatura dentro da qual aparecem tais retrospectivas revela ao mesmo tempo a tendência social. Com a sua tradução em arquétipos, o burguês agoniza. A perda de seus traços individuais, a descoberta do horror existente debaixo do monumento da cultura, marca a decadência da própria individualidade. O terrível, entretanto, é que o burguês não encontrou um sucessor: “Ninguém o fez”. Talvez isso remeta ao conto de Gracchus, ao caçador que não é mais selvagem, um homem de força que foi incapaz de morrer. Assim aconteceu com a burguesia. A história torna-se em Kafka o inferno, porque a salvação possível foi perdida. Esse inferno foi inaugurado pela própria burguesia tardia. Nos campos de concentração do fascismo aboliu-se a linha demarcatória entre a vida e a morte, o que gerou uma situação intermediária, esqueletos vivos e em estado de decomposição, vítimas que falharam na sua tentativa de suicídio, a gargalhada de Satanás diante da esperança da abolição da morte. Como na épica pelo avesso de Kafka, o que pereceu ali foi o parâmetro da experiência, a vida vivida até o fim. Gracchus é a perfeita refutação da possibilidade expulsa do mundo: a de morrer em idade avançada, após ter vivido plenamente.

7

O caráter hermético dos escritos de Kafka não oferece apenas a tentativa de contrapor abstratamente a idéia de sua obra à história — o que ele próprio faz, em longas passagens —, mas também a de retirar, por meio de uma profundidade barata, sua obra do âmbito histórico. Mas é precisamente como obra hermética que ela toma parte no movimento literário do decênio da Primeira Guerra Mundial, que tinha Praga como um de seus pontos centrais, e a cujo ambiente intelectual Kafka pertencia. Somente quem conhece as brochuras pretas da coleção *Der jüngste Tag* editada por Kurt Wolf, onde *O veredito*, *A metamorfose* e o capítulo “O fogueista” foram publicados, consegue captar Kafka em seu horizonte autêntico, o do expressionismo. A sua mentalidade épica procurou evitar o gesto lingüístico deste expressionismo; apesar de passagens como estas, que mostram um admirável domínio do estilo: “Pepi, orgulhosa e com a cabeça erguida, sempre com o mesmo sorriso indiscutivelmente consciente de sua dignidade, andando de um lado para o outro, balançando a trança em cada movimento”; ou no seguinte trecho: “O senhor K. saiu para a escadaria ventaneira e olhou para a escuridão”. Os personagens, especialmente os das pequenas narrativas, são privados de seus nomes de batismo, como Wese e Schmar, lembrando listas de personagens de peças expressionistas. Muitas vezes, a língua de Kafka nega audaciosamente o conteúdo, como por exemplo naquela descrição inebriante da pequena garçonete que, com sua verve de gestos grandiosos, consegue tirar o discurso da estagnação desesperançada da fábula. Ao liquidar o sonho por sua onipresença, o épico Kafka levou o impulso expressionista tão longe quanto os líricos mais radicais. O tom de sua obra é da extrema esquerda: quem o nivela no genericamente humano já o falsifica como conformista. Formulações discutíveis como a da “trilogia da solidão” conservam o seu valor, porque acentuam um pressuposto inerente a cada frase de Kafka. O princípio hermético é o princípio da subjetividade completamente alienada. Não é por acaso que Kafka, nas controvérsias relatadas por Brod, rejeita toda e qualquer integração social; se este tema foi abordado em *O castelo*, só o foi devido a esta recusa. Ele é discípulo de Kierkegaard unicamente no que se refere à “interioridade sem objetos”. Isso explica

seus traços extremados. O que está contido na bola de vidro de Kafka é mais coerente e portanto mais cruel ainda do que o sistema lá fora, porque no espaço absolutamente subjetivo e no tempo absolutamente subjetivo não há lugar para algo que poderia perturbar o seu próprio princípio, o da alienação inexorável. O contínuo tempo-espaço do “realismo empírico” é continuamente prejudicado por pequenos atos de sabotagem, como a perspectiva na pintura contemporânea; por exemplo, quando o agrimensur perambulante é surpreendido pelo anoitecer prematuro. A ausência de diferenças da subjetividade autárquica reforça o sentimento de incerteza e a monotonia da repetição neurótica. A interioridade que, sem resistência, gira ao redor de si mesma é negada, e aquilo que poderia pôr termo ao movimento falsamente infinito transforma-se em enigma. Sobre o espaço de Kafka pesa uma maldição: o sujeito fechado em si mesmo prende a respiração, como se não pudesse tocar aquilo que não é como ele mesmo. Sob o peso dessa maldição, a pura subjetividade transforma-se em mitologia e o espiritualismo conseqüente, em abandono à natureza. A estranha inclinação de Kafka para a cultura nudista e a medicina natural, bem como sua tolerância, ainda que parcial, das incultas superstições de Rudolf Steiner não são rudimentos de uma insegurança intelectual, mas antes obedecem a um princípio que, ao proibir inexoravelmente a si mesmo a diferenciação, perde a capacidade da distinção e passa a ser ameaçado pela mesma regressão sobre a qual Kafka dispôs tão soberanamente como meio de representação, ou seja, pelo ambíguo, amorfo e inominado. “O espírito se contrapõe livre e autonomamente à natureza, porque se reconhece como demoníaco, tanto na realidade externa como nele mesmo. Mas na medida em que o espírito autônomo aparece como algo corpóreo, a natureza toma posse do espírito no ponto onde ele aparece em sua forma mais histórica: no interior sem objeto... Pode-se chamar de mítico o teor natural do espírito puro e simples, ‘intrinsecamente histórico’.” A subjetividade absoluta é, ao mesmo tempo, desprovida de sujeito. O si-mesmo vive unicamente na alienação, como resíduo seguro do sujeito que se fecha diante do estranho, tornando-se um cego resíduo do mundo. Quanto mais o Eu do expressionismo volta-se sobre si mesmo, tanto mais também se assemelha ao mundo de coisas que ele exclui. Devido a esta semelhança, Kafka obriga o expressionismo — cujo



caráter quimérico ele percebeu como nenhum de seus amigos, mas ao qual ele ainda assim permaneceu fiel — a uma épica tortuosa; a pura subjetividade, necessariamente alienada e transformada em coisa, é levada a uma objetividade que se exprime através da própria alienação. A fronteira entre o humano e o mundo das coisas torna-se tênue. Esta é a razão de seu muito comentado parentesco com Klee. Kafka chamava sua maneira de escrever de “rabisco”. O reificado torna-se signo gráfico, os homens proscritos não agem por si mesmos, mas como se cada um tivesse caído em um campo magnético<sup>1</sup>. É exatamente essa definição externa de personagens interiorizadas que confere à prosa de Kafka a aparência inescrutável de uma objetividade sóbria. A zona na qual não se pode morrer é ao mesmo tempo a terra de ninguém entre o homem e a coisa: nessa terra Odradek, visto por Benjamin como um anjo no estilo de Klee, encontra-se com Gracchus, a modesta imitação de Nimrod. A compreensão do todo dependerá da compreensão dessas produções mais radicais, incomensuráveis, e de algumas outras que igualmente se afastam da idéia corrente que se tem sobre Kafka. Na obra inteira, entretanto, está presente a despersonalização da sexualidade. Assim como, segundo o rito do Terceiro Reich, as moças não podiam dizer “não” aos condecorados, também a maldição kafkiana, o grande tabu, aboliu todos os pequenos tabus que pertencem à esfera individual. O caso típico é a punição de Amália e de todos os seus — em razão do decreto de co-responsabilidade familiar —, porque ela não se entregou a Sortini. Diante dos poderosos, a família triunfa como um coletivo arcaico sobre a sua forma posterior, individualizada. Homens e mulheres deveriam se encontrar sem a menor resistência, como animais que se acasalam. Kafka fez do seu próprio sentimento neurótico de culpa, de sua sexualidade infantil e de sua obsessão com a “pureza” um instrumento para corroer o conceito estabelecido de erotismo. A ausência de escolha e memória nas relações sexuais dos empregados nas grandes cidades do século XX transforma-se em imagem de uma situação existente há tempos imemoriais, como mais tarde em uma célebre passagem do “Waste Land” de Eliot. Uma situação de forma alguma etérea. Na suspensão [*Suspension*] das regras da sociedade patriarcal, é desnudado o segredo dessa sociedade, o da opressão imediata e bárbara. As mulheres são reificadas como meros meios para um fim:

como objetos sexuais, como conexões. Mas Kafka pesca pacientemente, nessas águas turvas, a imagem da felicidade. Esta imagem é provocada pela admiração do sujeito hermeticamente fechado sobre o paradoxo, o fato de que ele mesmo pode ainda ser amado. Como a inclinação de todas as mulheres para os prisioneiros em *O processo*, toda esperança é também incompreensível. O desencantado Eros de Kafka é ao mesmo tempo exuberante gratidão masculina. Quando a pobre Frida se chama de “amante de Klamm”, a aura da palavra brilha mais forte do que nos momentos mais solenes em Balzac ou Baudelaire. Ela inventa o gesto que a saudade pode esperar em vão por toda uma vida quando, negando ao dono da pensão a presença de K., que se esconde debaixo da mesa, “coloca seu pé delicado acima do peito de K.” e então se abaixa e “o beija suavemente”; e as horas nas quais os dois estão deitados juntos, “em meio aos restos de cerveja e de lixo que cobriam o chão”, são momentos de satisfação em um país tão estranho que “nem mesmo o ar é como o ar da pátria”. Brecht explorou essa dimensão no terreno da lírica. Em ambos os escritores, contudo, a linguagem do êxtase é inteiramente diferente da do expressionismo. A questão de resolver a quadratura do círculo e encontrar palavras adequadas para o espaço da interioridade desprovida de objetos, ao mesmo tempo que a abrangência de qualquer palavra transcende a imediatidade absoluta daquilo que deve ser evocado — uma contradição na qual toda a literatura expressionista fracassou —, foi resolvida engenhosamente por Kafka através do elemento visual. Este afirma sua prioridade por meio dos gestos. Somente o visível pode ser narrado, mas nesse processo o visível torna-se completamente estranho, transforma-se em imagem, no sentido mais literal da palavra. Kafka salva a idéia do expressionismo não ao se esforçar em vão para escutar os sons primordiais, mas ao transferir para a literatura os procedimentos da pintura expressionista. Ele se relaciona com essa pintura da mesma maneira que Utrillo com os cartões-postais, que teriam servido de modelo para suas ruas cobertas de gelo. Diante do olhar de pânico que retira dos objetos toda carga afetiva, estas ruas se petrificam em algo diferente: nem sonho, que se deixa apenas falsear, nem macaqueamento da realidade, mas sim a imagem enigmática dessa realidade, composta de seus fragmentos dispersos. Várias passagens decisivas de Kafka podem ser lidas como se fossem descrições



minuciosas de pinturas expressionistas jamais pintadas. No final de *O processo*, o olhar de Josef K. incide “sobre o último andar da casa situada no limite da pedreira. Como uma luz que tremula, as folhas de uma janela abriram-se ali de par em par, uma pessoa que a distância e a altura tornavam fraca e fina inclinou-se de um golpe para a frente e esticou os braços mais para a frente ainda. Quem era? Um amigo? Uma pessoa de bem?”. Este trabalho de transposição permeia o mundo de imagens de Kafka, que se baseia na exclusão completa de todo o musical, de tudo o que se assemelhe à música, na renúncia à defesa antitética do mito: segundo Brod, Kafka era o que se costuma chamar de uma pessoa insensível à música. O seu mudo grito de batalha contra o mito consiste em não lhe resistir. E esta ascese lhe presenteia com a mais profunda relação com a música, em passagens como aquela da canção do telefone em *O castelo*, ou sobre a ciência da música conforme as “Investigações de um cão”, ou ainda em uma das últimas narrativas completas de Kafka, “Josefine”. Na medida em que sua prosa áspera despreza todos os efeitos musicais, ela procede como se fosse música. Interrompe os seus significados como as colunas que representam a vida interrompida nos cemitérios do século XIX, e as linhas que marcam a interrupção são seus hieroglifos.

## 8

Épica expressionista é um paradoxo. Ela narra aquilo que não se deixa narrar, o sujeito inteiramente voltado sobre si mesmo e ao mesmo tempo privado de liberdade, um sujeito que na verdade não existe enquanto tal. Dissociado nos momentos compulsivos de sua própria confinamento e privado da identidade consigo mesmo, o sujeito ignora qualquer tempo de vida. A interioridade desprovida de objetos é espaço, no sentido preciso de que tudo o que ela produz obedece à lei da repetição intemporal. A relação da obra de Kafka com a a-historicidade deve-se em grande medida a esta lei. Não lhe é possível constituir uma forma que possua o tempo como unidade de sentido interno. Kafka executa a sentença que pesa sobre a grande épica, uma sentença cuja força já havia sido observada

por Lukács em autores como Flaubert e Jacobsen. O caráter fragmentário dos três grandes romances, aos quais aliás dificilmente pode ser aplicado este conceito, é condicionado por sua forma interior. Eles não se deixam levar ao fim, entendido como totalidade de uma experiência temporal circular. Em Kafka, a dialética do expressionismo leva a uma adaptação àquelas narrativas de aventuras compostas por séries de episódios. Kafka gostava de romances deste tipo. Adotando esta técnica, afastava-se ao mesmo tempo da cultura literária estabelecida. Entre seus modelos conhecidos, deveríamos acrescentar, ao lado de Walser, provavelmente o início do *Arthur Gordon Pym* de Poe, e muitos capítulos do *Amerika-Müdem* de Kürnberger, como por exemplo a descrição de uma moradia nova-iorquina. Kafka, porém, se solidariza sobretudo com gêneros literários apócrifos. Do romance policial ele aprendeu os traços de suspeita universal, profundamente incrustada na fisionomia da época contemporânea. Neste tipo de romance, o mundo das coisas predomina sobre o sujeito abstrato, e Kafka utiliza isso para transformar as coisas em emblemas onipresentes. Suas grandes obras são semelhantes a romances de detetive, nos quais fracassa a descoberta do criminoso. Mais instrutiva ainda é a relação com Sade, ainda que não se saiba ao certo se Kafka o conhecia. Como os inocentes de Sade — e também dos filmes de terror americanos e dos desenhos animados —, o sujeito kafkiano, especialmente o emigrante Karl Rossmann, pula de uma situação desesperadora e sem saída para outra: as estações da aventura épica transformam-se em uma história de sofrimento. O nexos imanente se concretiza como uma fuga de prisões. Na ausência de contraste, o monstruoso torna-se, como em Sade, o mundo inteiro, torna-se norma, em oposição ao irrefletido romance de aventuras, que se concentra em situações extraordinárias apenas para confirmar as situações normais. Mas na obra de Sade, e também na de Kafka, a razão está por trás da obra, revelando a loucura objetiva através do *principium stilisationis*. Ambos pertencem ao Iluminismo, mas em graus diferentes. Em Kafka, o golpe de esclarecimento é o “assim é” [*So ist es*]. Ele relata como as coisas acontecem de verdade, mas sem qualquer ilusão a respeito do sujeito, que na extrema consciência de si mesmo — de sua nulidade — joga-se no monte de entulho, da mesma forma como a máquina da morte procede com os que lhe foram confiados. Kafka

escreveu a robinsonada total, a história de um período em que cada um se torna o seu próprio Robinson, boiando numa jangada à deriva, carregada de objetos reunidos às pressas. A ligação entre a história de Robinson Crusoe e a alegoria, que tem origem no próprio Defoe, não é estranha à tradição do grande Iluminismo, pertence à luta da burguesia contra a autoridade da Igreja. Na oitava seção dos “Axiomas” dirigidos contra o pastor ortodoxo Goeze por Lessing, um escritor que Kafka estimava muito, consta o relato de um “pastor luterano do Palatinado, que foi deposto” e de sua família, “formada por órfãos de ambos os sexos”. O barco vai a pique, mas a família se salva, junto com um catecismo, em um pequeno grupo de ilhas inabitadas das Bermudas. Depois de várias gerações, um missionário de Hessen encontra na ilha os descendentes das vítimas do naufrágio. Eles falam um alemão “constituído unicamente por provérbios e expressões do catecismo de Lutero”. Eles são ortodoxos, “deixando de lado algumas coisas sem importância. O catecismo, obviamente, se estragou no decorrer deste século e meio, e não restou outra coisa senão a encadernação. No meio das duas peças da encadernação, diziam eles, estava escrito tudo o que sabemos. Estava escrito, meus caros!, disse o missionário. Não, ainda está escrito, disseram eles. Nós não sabemos ler, nem sabemos bem o que significa ‘ler’: mas nossos pais ouviram dos seus pais a leitura. E estes conheceram o homem que fez a encadernação. O homem se chamava Lutero e viveu poucos anos depois de Cristo”. Talvez a “parábola” de Lessing esteja ainda mais próxima do estilo de Kafka, pois compartilha com ele um momento, certamente involuntário, de obscuridade. O Pastor Goeze, a quem o texto foi endereçado, a compreendeu de maneira totalmente equivocada. A própria forma da parábola, porém, não pode ser separada das intenções iluministas. Na medida em que são atribuídos significados e teorias humanas a elementos da natureza — o asno de Esopo não descende do de Ocnos? —, o espírito se reconhece neles. Assim ele quebra o encanto mítico, ao qual o seu olhar resiste. Algumas passagens da parábola de Lessing, que Kafka queria reeditar sob o título de “O palácio em chamas”, são significativas justamente porque ignoram completamente a consciência da implicação mítica despertada por Kafka em algumas passagens análogas. “Um rei sábio e trabalhador de um reino imenso teve na

sua capital um palácio de extensões incomensuráveis e de arquitetura peculiar. O palácio era imenso, porque nele o rei reuniu todas as pessoas de que precisava como auxiliares ou instrumentos do seu governo. A arquitetura era peculiar: pois ele não estava de acordo com nenhum dos estilos normais... Depois de muitos e muitos anos o palácio ainda existia na sua pureza e integridade, no mesmo estado em que ficou quando os construtores colocaram os últimos detalhes: por fora um pouco incompreensível, por dentro tudo cheio de luzes e sentido. Quem se pretendia especialista em arquitetura se chocava sobretudo por causa dos lados externos, que eram interrompidos por janelas, colocadas ao acaso, janelas grandes e pequenas, redondas e quadradas, mas também um número enorme de portas e portões de diferentes formas e tamanhos... As pessoas não entendiam para que serviriam tantas e tão diferentes entradas, porque um portal bem grande de cada lado seria provavelmente mais conveniente e serviria para os mesmos fins. Pois parece haver pouco sentido na crença de que, graças às muitas entradas, cada um que fosse chamado ao palácio chegaria ao respectivo lugar pelo caminho mais curto e direto. E assim surgiram entre os especialistas diversas polêmicas, da qual participaram com maior veemência justamente aqueles que tiveram poucas possibilidades de conhecer o interior do palácio. Havia ainda algo que se supunha levaria a uma solução rápida e fácil para a polêmica, mas isso antes a complicou ainda mais, alimentando a sua tenaz continuidade. Acreditava-se também que existiam velhas plantas elaboradas pelos primeiros mestres construtores do palácio: estas plantas tinham explicações e sinais, cuja língua e cuja característica entretanto já haviam sido esquecidas... Certa vez, quando a briga sobre as plantas não havia terminado, mas de certa forma se arrefecido — escutou-se de repente, à meia-noite, a voz do vigia: Fogo no palácio!... Cada um se levantou, e cada um, como se o fogo não fosse no palácio, mas na sua própria casa, correu para pegar o que havia de mais precioso — a planta do palácio. Vamos pelo menos salvá-la, pensava cada um. O palácio não pode incendiar-se de modo mais verdadeiro lá do que aqui!... Por causa dos briguentos, o palácio poderia ter sido de fato destruído pelo fogo, se tivesse sido incendiado. — Mas o vigia assustado havia confundido uma luz boreal com um incêndio.” Seria necessário apenas algumas mudanças de ênfase para fazer

desta história, que é um elo de ligação entre Pascal e a *Diapsalmata ad se ipsum* de Kierkegaard, uma narrativa de Kafka. Bastaria que ele acentuasse ainda mais os traços bizarros e monstruosos da construção, em detrimento de sua funcionalidade, e afirmasse que o palácio não poderia queimar mais verdadeiramente do que na planta, como uma resposta aos decretos das chancelarias que têm como único fundamento jurídico o *quod non est in aetis non est in mundo*, e a apologia da religião contra a sua exegese pedante se transformaria em denúncia do poder numinoso, através de sua própria exegese. A obscuridade e o rompimento da intenção parabólica são conseqüências do Iluminismo. Quanto mais o Iluminismo reduz a objetividade a uma dimensão humana, tanto mais desconsoladores e impenetráveis são os esboços do puro existente, que ele nunca consegue dissolver totalmente em sua subjetividade e do qual ele de qualquer modo já sugou tudo o que era familiar. Kafka reage, no espírito do Iluminismo, a um retrocesso à mitologia. Sua obra foi diversas vezes comparada à cabala. Se isso é ou não razoável, somente os conhecedores do texto judaico podem decidir. Mas se realmente a mística judaica, em sua fase tardia, desaparece no Iluminismo, então temos que dar atenção à afinidade do iluminista tardio Kafka com a mística antinomista.

## 9

Se é possível falar em uma teologia de Kafka, ela é antinomista em relação ao mesmo Deus cujo conceito Lessing defendeu contra a ortodoxia, ou seja, o Deus do Iluminismo. Mas este é um *deus absconditus*. Kafka transforma-se em acusador da teologia dialética, da qual ele é erroneamente tomado por defensor. A sua noção do “absolutamente diferente” converge com as potências míticas. O Deus inteiramente abstrato, indefinido e purificado de todas as qualidades antropomórficas e mitológicas se metamorfoseia em um Deus ambíguo e ameaçador, que não provoca nada além de medo e susto. Sua “pureza”, criada à imagem do espírito, que em Kafka a interioridade expressionista erige como absoluto, restabelece o caráter tradicional da humanidade, presa à natureza e espantada

diante do radicalmente desconhecido. A obra de Kafka retém o momento no qual a fé purificada se revela como impura, e a desmitologização como demonologia. Ele permanece iluminista, contudo, na tentativa de retificar o mito que surge sob esta forma, retomando o processo contra ele, como se houvesse uma instância de revisão. As variações de mitos encontrados em seu espólio testemunham seu esforço por uma tal revisão. O romance *O processo* é o processo sobre o processo. Na condição de crítico, não na de herdeiro, Kafka se apropriou de alguns motivos da obra *Medo e tremor*, de Kierkegaard. Nas petições de Kafka, endereçadas a quem possa interessar, a sentença que pesa sobre o homem é descrita para convencer a própria justiça. Ele não deixou dúvidas sobre o caráter mítico da justiça. Uma passagem em *O processo* trata das deusas da justiça, da guerra e da caça como se estas fossem uma só. A teoria de Kierkegaard acerca do desespero objetivo estende-se à interioridade absoluta. A alienação absoluta, entregue ao existente do qual se desligou, é examinada como inferno, o que ela, sem o saber, já era por si mesma em Kierkegaard. Como se o inferno fosse visto a partir da perspectiva da salvação. O distanciamento artístico de Kafka, o meio para tornar visível a alienação objetiva, recebe a sua legitimação do conteúdo. Sua obra finge um lugar a partir do qual a criação aparece tão dilacerada e danificada como, segundo os seus próprios conceitos, deveria ser o inferno. Na Idade Média, os judeus eram torturados e executados em posição invertida, e já na conhecida citação de Tácito a religião judaica é denunciada como uma perversão. Os delinqüentes eram enforcados com a cabeça para baixo. O agrimensur Kafka fotografa a superfície da terra do mesmo modo como esta deve ter sido percebida por essas vítimas, nas intermináveis horas de sua agonia. Este suplício incessante é para ele o preço a ser pago pela ótica da salvação. O enquadramento de Kafka entre os pessimistas e os existencialistas do desespero é tão falso quanto a interpretação que o considera um mestre da salvação. Kafka honrou o veredito de Nietzsche sobre as palavras “otimismo” e “pessimismo”. A fonte de luz que apresenta as feridas do mundo como infernais é a melhor possível. Mas inverte-se o antigo significado de luz e sombra na teologia dialética. O absoluto não expõe à criatura limitada o seu lado absurdo — uma doutrina que já em Kierkegaard leva a conseqüências bem piores que o mero paradoxo, e que em Kafka



se encaminharia para a entronização da loucura. O mundo é antes revelado como sendo tão absurdo quanto o seria para o *intellectus archetypus*. O reino médio do condicionado torna-se infernal sob os olhos artificiais dos anjos. Kafka tensiona o expressionismo até este extremo. O sujeito se objetiva na medida em que rescinde o último acordo. É verdade que isso é aparentemente contraditado por aquilo que é possível ler de teoria em Kafka, e também pelos relatos do respeito bizantino que ele, como pessoa, grotescamente dedicava aos poderes mais bizarros. Mas a ironia desses traços, muitas vezes notada, faz parte do próprio conteúdo doutrinário. Kafka não pregou a humildade, mas um comportamento mais testado contra o mito: a astúcia. Para ele, a única, mais fraca e menor possibilidade de o mundo não ter razão é a possibilidade de lhe dar razão. Como o caçula nos contos de fada, a pessoa deve tornar-se discreta e pequena, uma vítima indefesa que não insiste no seu direito, segundo os costumes do mundo que reproduz ininterruptamente a injustiça. O humor de Kafka deseja reconciliar o mito através de uma espécie de mímica. Também nisto ele segue aquela tradição do Iluminismo que começa no mito homérico e vai até Hegel e Marx, nos quais o ato espontâneo, o ato da liberdade, se confunde com a realização da tendência objetiva. Desde então, entretanto, o peso da existência, estranho a toda relação com o sujeito, aumentou, e com ele a inverdade da utopia abstrata. Como há milhares de anos, Kafka procura a salvação pela incorporação da força do inimigo. O encanto da reificação deve ser quebrado, na medida em que o próprio sujeito se reifica. O sujeito deve executar aquilo de que padece. “Pela última vez psicologia” — os personagens de Kafka são recomendados a deixar suas almas no guarda-roupa no instante da luta social, na qual a única possibilidade do indivíduo burguês consiste na negação de sua própria composição e da situação de classe que o condenou ao que ele é. Assim como seu compatriota Gustav Mahler, Kafka fica do lado dos desertores. Em vez da idéia de dignidade humana, conceito supremo da burguesia, aparece em Kafka a idéia da salutar semelhança do homem com o animal, presente em grande parte de suas narrativas. O mergulho no interior da individualização, que se completa nessa reflexão, depara com o princípio da própria individualização, aquele “colocar-se a si mesmo” sancionado pela filosofia: a teimosia mítica. A reparação é procurada na medida

em que o sujeito deixa de lado a teimosia. Kafka não glorifica o mundo pela subordinação, antes resiste a ele pela não-violência. Diante dela, o poder deve reconhecer-se como aquilo que realmente é. Kafka conta com isso. O mito deve se prostrar diante da própria imagem no espelho. Os heróis de *O processo* e de *O castelo* tornam-se culpados não por sua própria culpa — eles não têm nenhuma —, mas porque procuram trazer a justiça para o seu lado. “O pecado original, a antiga injustiça cometida pelo homem, consiste na censura que o homem faz e não deixa de fazer, ao afirmar que o pecado original lhe foi imposto.” Por isso seus pequenos discursos, sobretudo os do agrimensor, têm algo de tolo, idiota e ingênuo: o seu bom senso aumenta o ofuscamento contra o qual eles se levantam. Kafka quer, através da reificação do sujeito, exigida de antemão pelo mundo, sobrepujar, na medida do possível, essa reificação: o mortal torna-se mensagem da paz sabática. Este é o avesso da teoria de Kafka acerca da morte fracassada: que a criação danificada não possa mais morrer é a única promessa de imortalidade, uma promessa que o iluminista Kafka não pune com a proibição de imagens. Ele se apega à salvação das coisas, daqueles objetos que não estão mais envolvidos na rede de culpa, que não podem mais ser trocados, que são inúteis. O sentido mais profundo do obsoleto na obra de Kafka refere-se a estas coisas. O seu mundo de idéias — como no “Teatro natural de Oklahoma” — assemelha-se a um mundo de saldos de lojas: nenhum *teologoumenon* adaptar-se-ia melhor a ele do que o título de um cinema americano de comédia: *Shopworn angel*. Enquanto no interior das casas, onde as pessoas moram, há desgraça, nos cantos e nas escadas onde brincam as crianças há esperança. A ressurreição dos mortos deveria ter lugar no cemitério de automóveis. A inocência do inútil é o contraponto ao parasitário: “O ócio é o início de todo vício, e a coroação de todas as virtudes”. Segundo o testemunho da obra de Kafka, toda positividade, toda contribuição, poder-se-ia mesmo dizer que todo trabalho que reproduz a vida apenas promove o intrincamento. “Fazer o negativo é o nosso dever: o positivo já nos foi dado.” O único remédio contra a quase inutilidade da vida que não vive é a inutilidade plena. É assim que Kafka confraterniza com a morte. A criação predomina sobre a vida. O *Selbst*, a fortaleza mais segura do mito, é destruído, na medida em que se rejeita o engodo da mera natureza. “O artista

esperou até K. se acalmar e depois — já que não tinha outra saída — resolveu continuar escrevendo. O primeiro pequeno traço que fez foi para K. uma libertação, mas era evidente que o artista só foi capaz de produzi-lo com extrema relutância; a escrita também não era mais tão bonita, parecia sobretudo que faltava ouro, o traço se estendia pálido e inseguro e a letra ficou muito grande. Era um J, já estava quase terminado quando o artista bateu furioso com um pé no túmulo, de tal modo que a terra em torno voou para o alto. Finalmente K. o compreendeu: não havia mais tempo para pedir-lhe desculpas; cavou com todos os dedos a terra que não oferecia resistência; tudo parecia preparado; só para salvar as aparências tinha sido disposta uma fina camada de terra; logo embaixo dela se abria um grande buraco de paredes íngremes, no qual K. mergulhou virado de costas por uma suave corrente. Mas enquanto lá embaixo ele era acolhido pela profundidade impenetrável, a cabeça ainda erguida sobre a nuca, lá em cima o seu nome disparava sobre a pedra com possantes ornatos. Encantado com a visão, ele despertou.” Somente o nome revelado pela morte natural, e não a alma viva, responde pelo que há de imortal no homem.

## Notas

### ANOTAÇÕES SOBRE KAFKA

<sup>1</sup> Isso condena todas as adaptações teatrais. O drama é possível apenas onde a liberdade é visível, mesmo que ela seja o resultado de uma luta; todo outro tipo de ação é fútil. Os personagens de Kafka são atingidos por um mata-moscas, antes de começarem a se movimentar. Quem os leva ao palco como heróis somente os ridiculariza. O autor de “Paludes” teria permanecido André Gide, se ele não tivesse buscado refazer *O processo*. Ele ao menos não deveria ter esquecido, em meio à tendência do analfabetismo generalizado, que o meio não é algo indiferente para as obras de arte dignas do nome. As adaptações deveriam ser reservadas à indústria cultural.