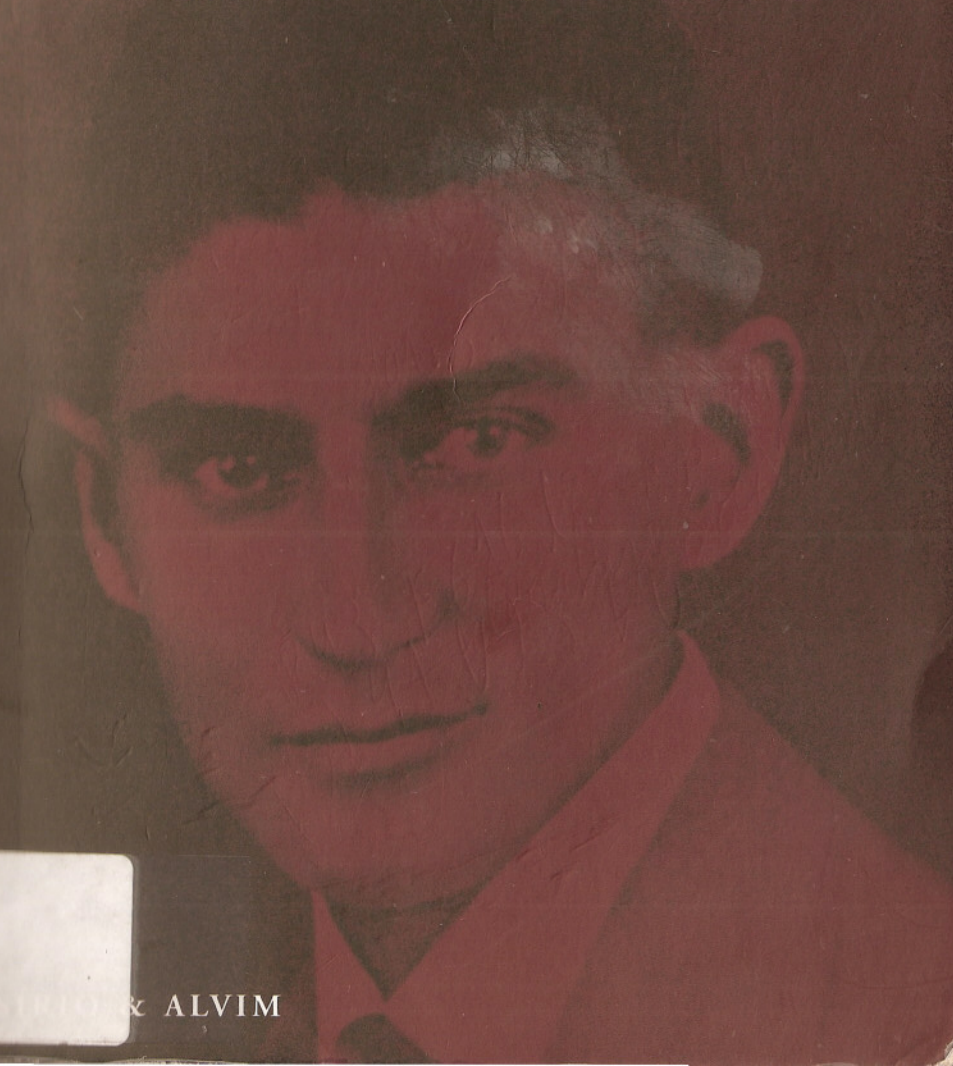


GILLES DELEUZE
FÉLIX GUATTARI

KAFKA

PARA UMA LITERATURA MENOR



tradução e prefácio
RAFAEL GODINHO

testemunhos

ISBN 972-37-0793-4



9 789723 707939

83
Kafka
2001

ALVIM



GILLES DELEUZE
FÉLIX GUATTARI

KAFKA
PARA UMA LITERATURA MENOR

tradução e prefácio
RAFAEL GODINHO

SBD-FFLCH-USP



310885

ASSÍRIO & ALVIM

532
K164d8
2003

DEDALUS - Acervo - FFLCH



20900041963

© EDITIONS MINUIT (2002)

© ASSÍRIO & ALVIM

RUA PASSOS MANUEL, 67 B, 1150-258 LISBOA

EDIÇÃO 0789, SETEMBRO 2003

ISBN 972-37-0793-4

PREFÁCIO

A escrita (do) impossível

Almost all serious stories in the world are stories of failure with a death in it. But there is more lost paradise in them than defeat.

ORSON WELLES

Uma das características da modernidade da obra de Kafka consiste na existência de entradas múltiplas. A dificuldade ou a resistência que suscita é o resultado de uma estratégia inerente à sua formulação que, de antemão, tenta escapar à força ou à inércia redutora das leituras que, invariavelmente, prometem a obra à dependência de uma entidade transcendente.

O grande lema que naturalmente conduz o autor inscreve-se numa vontade de escrita.

Numa carta endereçada ao pai de Felice Bauer, Kafka explica o embaraço que a profissão lhe causa, bem como o fanatismo com que a literatura se lhe impõe: «O meu emprego é intolerável porque contradiz o meu único desejo e a minha única vocação que é a literatura. Como eu nada sou senão literatura, que não posso nem quero ser outra coisa, o meu emprego nunca poderá ser causa de exaltação, mas poderá, pelo contrário, desequilibrar-me completamente. Aliás, não estou muito longe disso.»

Se existe uma obsessão na estratégia desenhada por Kafka, deve, preferivelmente, ser apreciada pela maneira como o movimento interno

da obra se constitui e esvaece, revelando correspondências, ora com a sua experiência no seio da própria família, ora no espaço profissional, ora no intercâmbio social e afectivo. Neste sentido, Georges Bataille arriscava ao afirmar que «na obra de Kafka, podemos, rigorosamente, distinguir vários aspectos, o social, o familiar e o sexual, e, por fim, o religioso.» Porém, o rigor era apenas transitório e relativo, pois que, imediatamente a seguir hesitava, proferindo: «Porém, tais distinções parecem-me incômodas. Talvez sejam supérfluas»¹.

Bataille pressente que se ergue uma dimensão paradoxal na obra de Kafka. Segundo Deleuze e Guattari, é uma força que desloca os problemas tradicionais do «trágico» e da «culpabilidade» para os da alegria e da política.

Kafka constitui um fosso. A leitura que foi feita durante decénios colocou a angústia e a culpabilidade no centro da interpretação. Marthe Robert, por exemplo, afirma que «uma das singularidades mais notáveis da obra de Kafka é que parece girar à volta dos grandes temas da literatura e do pensamento judaicos, isto é, o Exílio, a Culpa, a Expição, ou, em termos mais modernos, a culpabilidade ligada ao desenraizamento e à perseguição». É uma interpretação que instala um enorme constrangimento. Em vez de relacionar a representação simbólica a objectidades determinadas e às condições sociais, a produção literária é assimilada a uma dada codificação donde é suposto extrair-se um certo segredo.

Há uma vertente psicanalítica que lançou a voga de uma resolução triangular que conduz sempre qualquer produção artística ao beco edipiano, um certo familiarismo que pretende e exige que o desejo tenha sempre por berço, por princípio e, até, por termo o amor das figuras parentais. A produção não pode ser considerada a partir duma

carência, duma falta ou a partir do modelo da necessidade. O que nela se pode verificar é, antes, a desmontagem do «mecanismo de uma máquina de uma outra natureza.»

A constelação literária kafkiana, pelo processamento que o sentido sofre adentro da experiência da escrita assim como a respectiva desmontagem da máquina social que a atravessa, pode ser considerada uma autêntica máquina desejante, na acepção guattaro-deleuziana. Claro está que a profunda unidade da obra provém da sua diáspora interna. Kafka é partilhado entre nacionalidades, entre línguas, entre estados emocionais da mais elevada delicadeza, sobretudo perante os movimentos sionistas, o diabolismo do casamento, a hesitação a aderir a um partido ou a um movimento, a autoridade do pai — Hermann Kafka —, o conflito permanente que o envolveu acabando por lhe incutir uma série de traumatismos, assim como o ideal de ascetismo que governou a sua vida. Daí a razão em ser tomado pelo designer da vida interior e do absurdo, direcção, aliás, que Albert Camus imprime à obra de Kafka, talvez vítima da sua própria obsessão literária ou dos eflúvios existencialistas prementes da época.

Tornou-se quase um lugar comum a situação contada por Max Brod: aquando de uma leitura do primeiro capítulo d'O Processo levantou-se, dos que assistiam à sessão, «um riso irreprimível». Indício mais que suficiente que fornece a Deleuze e a Guattari a reacção pela qual vão opor estes dois princípios: a alegria e a política. Dois «critérios do génio: a política que o atravessa e a alegria que comunica.»

Além da indecidibilidade que a produção kafkiana traz à escrita, torpedeando a metafísica da representação pela utilização do jogo duplo, do sentido duplo, da dualidade e da correspondência de textos que contribuem para a disseminação e neutralização das oposições metafísicas, a grande novidade consiste na invenção de um discurso novo e diferente que suscita outras maneiras de pensar e de sentir. «Nunca houve autor mais cómico e alegre do ponto de vista do desejo;

¹ Georges Bataille, *La littérature et le mal* — Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet, Paris, Gallimard, Folio-Essais, n.º 148, (1957) 1997, p. 122.

nunca houve autor mais político e social do ponto de vista do enunciado.» A alegria marida-se à política, contagiando-se, ao ponto que o trágico é expurgado, denunciado como elemento oposto. «Chamamos baixa ou neurótica a interpretação cuja leitura transforme o génio em angústia, em trágico, em assunto individual. Por exemplo, aqueles que não lerem Nietzsche, Kafka, Beckett e tantos outros, com um bom rir involuntário e estremecimento político, deformam tudo». O que é indicado enquanto alegria ousamos-lhe chamar humor. O humor ultrapassa o trágico e a angústia. Não é por acaso que toda a interpretação que sublinha a tendência neurótica de Kafka insiste, simultaneamente, na vertente trágica, angustiada elou apolítica, afirmam ainda os autores. A redução à política é, em geral, baseada numa só ideia, a luta. Só a luta pode ser constitutiva de liberdade. «O Processo», por exemplo, é um episódio da obra de Kafka. Porém, irradia para o todo do seu espaço. É um espaço de escrita. A sua constituição, ou, melhor, a sua produção não é uma questão de liberdade. A liberdade afirma ainda algo de constrangedor e abstracto. Só tem mérito para quem se sintia ou se intitule realmente preso ou amordaçado, impedido de se mover. O espaço da escrita implica, antes, uma questão de saída em continuidade lógica com um espaço circunscrito. O problema que Kafka enfrentou rivalizava com esta questão. Começar uma novela e deixá-la, de repente, inacabada porque nela, involuntariamente, se conjugavam vários panoramas que a tornavam impossível de continuar. Ou então, um romance que se torna interminável. Como consequência, Kafka saltava de um ponto para o outro, constituindo a escrita como um laboratório de ensaios em que a preocupação inerente à escrita aparece muito mais como experimentação do que como ensejo de acumulação autoral. Como Deleuze e Guattari afirmam, «os critérios de Kafka são inteiramente novos, com comunicação de um género de texto para o outro, com re-investimentos e trocas (passando do romance para a novela ou vice-versa, invertendo a orientação lógica, ou reassumindo algumas «mise(s)

en abîme»), de maneira a constituir um rizoma, uma toca, um mapa de transformações». A derrocada psicológica que vulgarmente é atribuída à obra verifica-se, precisamente, neste ponto de compreensão da problemática vivida pelo autor perante a enorme tarefa que, para ele, a escrita significava. A versão dolorista, romântica e redutora procede nesse sentido. O autor tanto se confunde com a obra que a obra acaba por se confundir com a própria existência.

O processo de fragmentação

As narrativas principais de Kafka são fragmentos, o conjunto da obra é um fragmento.

MAURICE BLANCHOT

A escolha do nome, José K., por mais inverosímil que pareça, é o indicio rigoroso e visível da miríade anónima que o próprio nome subentende. O nome é obtido, em geral, por filiação. Kafka propõe uma diferença imediata, sensível. Destaca-se, surpreendentemente, de todas as figuras romanesecas conhecidas, a personagem típica de Kafka, esvaçada até à letra — José K.

É um vazio que o autor recolhe na operação de subtracção donde brota uma colecção de seres fictícios cuja identificação é peremptoriamente enigmática, constituindo um problema infinito. Surge, desse modo, um herói num espaço movediço, quase sem vectores, que se torna cada vez mais complexo até ganhar uma impossibilidade de explicação.

K. surge no espaço de uma maquinação, é acusado sem saber de quê. Os advogados prometem-lhe uma causa bem difícil e na sala constituída em Tribunal não consegue enxergar o juiz. O Processo aparenta-se, pois, à desmontagem duma máquina que tem apenas o aspecto exterior da lei. O espaço parecia ser homogéneo. O questionamento de K. muda-lhe a feição. Pouco a pouco, deparamos com um espaço serializado. O tribunal autodesigna-se como o auge dessa serialização. O espaço e o tribunal confundem-se numa só entidade espacial. O tribunal exprime o devir carceral do espaço, um Tribunal onnipresente e inacessível. Aliás, o processo emana do espaço como um todo, é o argumento subjacente a toda a narrativa. A parte de humor imanente do romance corresponde à imagem que a lei transmite a partir do seu cimo transcendente e, no entanto, vazio enquanto forma pura. Ora, sob acusação, K. resolve prosseguir até ao momento fatal em que morre como um cão. A surpresa, que não surpreende de maneira nenhuma K., consiste precisamente na naturalidade com que este se entrega à investigação do próprio processo. A sua morte não põe termo a O Processo. Talvez neste último momento, qualquer um capitulasse sob o peso da culpabilidade, submetendo-o a uma absolvição ilimitada, pondo, desde logo, o próprio julgamento em causa. A execução de K. contém o indefinido da investigação. Reduzida a hipóteses, todas poderiam ser possíveis. Porém, nenhuma se verifica. As confrontações e os encontros a que o acusado se submete conduzem-no sempre a personagens secundárias.

O romance constrói-se, precisamente, a partir desse desfile incessante de parceiros, sem tempos fracos nem fortes em que a cor dominante se avizinha de um cinzento uniforme, cujos périplos são fáceis de encetar, sendo, apesar disso, cada vez mais difícil de lhe escapar. É uma coloração sintomática da confrontação constante com o advogado, o tio, o padre — a figura tripartida que Kafka parece divertir-se a apresentar. Desde o início «assiste-se à intrusão de um termo, e, a

seguir, de mais outro, funcionando como duplos [...]; porém, imediatamente depois, assistimos à sua triangulação [...]. E constatamos as metamorfoses desse triângulo não familiar que se tornam por sua vez triângulo burocrático dos empregados do banco, triângulo dos vizinhos inquilinos voyeurs, triângulo erótico da Menina Bürstner e dos amigos na fotografia.» A feição deste triângulo, corrigida por Deleuze-Guattari, dado a sua postura serial, afasta-se completamente do romance familiar, — a triangulação edipiana, — e temos de recorrer a uma outra pista.

Na versão guattaro-deleuziana, somos levados a aceitar o acto de escrita, conjugado com o fascínio exercido pelas máquinas sobre Kafka, como uma grande maquinação cujos efeitos visíveis, concretos — enquanto presciência — são «Americanismo, Fascismo, Burocracia».

A pista sugerida — no âmbito hipotético que qualquer sugestão deverá ter neste universo — está inteiramente relacionada com a escrita. Se a vontade de escrita exprime um desejo imperativo, a expressão desse desejo é a escrita enquanto acção, independentemente da respectiva publicação. É que os duos ou os trios, frequentes na escrita de Kafka, tendem sempre para a constituição de séries. Essas séries são a expressão de uma hierarquia que se dissemina em engrenagens. A história do mundo é fomentada e forma-se dessa maneira. A oscilação da obra de Kafka opera adentro desse movimento «já real sem ser actual». Toda a obra se propõe como virtualidade. Ora, qualquer língua possui essa virtualidade e como Kafka estudara hebreu, foi fácil ver na própria língua a estrutura que acaba por sedimentar na sua escrita. O hebreu constitui-se, fundamentalmente, de radicais bilíteros e trilíteros — têm uma função genética e germinativa — donde emanam as palavras segundo as declinações possíveis. A virtualidade permeia todo o sistema. A fecundidade do expediente de escrita criado por Kafka, além do alcance abstracto que lhe é atribuído, parece-nos também provir dessa força de humor que assenta neste mecanismo aparentemente anódino.

Também aqui a empresa metafórica é completamente pulverizada. O empréstimo estrutural feito à língua não só mobiliza o humor, mas acarreta uma opacidade suplementar.

A opacidade repete a questão de fundo: «Este método de aceleração ou de proliferação segmentar conjuga o finito, o contíguo, o contínuo e o ilimitado», pois as respostas obtidas provêm da mesma matriz hipotética. Max Brod, o herdeiro publicista de Kafka, confirma: «Segundo Kafka, como o processo nunca deveria chegar à instância suprema, num certo sentido, tornar-se-ia impossível acabar o próprio romance; poderia prolongar-se até ao infinito».

A fragmentação do espaço, típico na obra de Kafka, esclarece o movimento interno do romance e a assimilação que Orson Welles fez desse movimento. A modernidade que o cineasta vem legitimar com O Processo (filme) repete a acepção moderna da obra de arte em que esta surge destituída de centro ou de convergência, seja, a estrutura que O Processo (romance) instala.

A característica imediata do processo revela uma correnteza que conflui na personagem de José K.. O processo surge de todos os lados. Todas as personagens, — os polícias, o estudante, os colegas de K., a hospedeira, o advogado, as meninas, o padre, o pintor, — todas parecem projectar-se sobre a figura de José K., sobre o ponto de confluência em que ele se tornou.

Esta construção é que é máquina para Kafka, «ora enredado nas máquinas capitalistas, burocráticas ou fascistas, ora traçando uma linha revolucionária modesta». A pressão esmagadora que o envolve vai gerar uma linha de fuga, «a ideia constante de Kafka: mesmo com um mecânico solitário, a máquina literária expressiva é capaz de antecipar e precipitar os conteúdos que, apesar de tudo, dizem respeito a uma colectividade inteira».

Esta comunicação permanente que não pára de atravessar a obra não é totalmente óbvia. Uma obra tão penetrada de movimento, interceptado, abortado mesmo, persiste, ultrapassando limiares? A característica inacabada, intérmina, da obra é que comunica. São as condições do que foi chamado «uma literatura menor». Segundo Bataille, o pai é para Kafka a autoridade soberana, perante a qual se sente criança e o sentido do seu desejo de escritor é reduzido a uma pura criança. O que faz dizer a Georges Bataille que a única atitude soberana, por sua vez, considerada no quadro do autoritarismo do pai, é a da criança, isto é, a sua expressão enquanto menor — postura a que Kafka adulto se submete.

Ora, a literatura menor qualifica apenas o uso ou a função de uma língua. O primeiro contra-senso a evitar é precisamente o de minoria. A minoria não é definida pelo número mais pequeno mas pelo afastamento, pela distância em relação a uma dada característica da axiomática dominante. Em termos matemáticos, a minoria constitui um conjunto vaporoso não enumerável, cujos elementos, que são multiplicidades, possuem uma relação rizomática. Contrariamente, a maioria é sempre assimilada à categoria da «representação», ou seja, está integrada numa generalidade normalizadora e identificatória. Os seus elementos estão incluídos num conjunto global e abstracto que os divide em oposições binárias, determinando uma exclusão entre o que é ou não conforme ao maioritário enquanto norma.

RAFAEL GODINHO

KAFKA
PARA UMA LITERATURA MENOR

Conteúdo e expressão

Como é que se entra na obra de Kafka? É um rizoma, uma toca, esta obra. *O Castelo* tem «entradas múltiplas» cujas leis de utilização e de distribuição não são exactamente conhecidas. O hotel em *América* tem inúmeras portas principais e auxiliares, vigiadas por porteiros; e até tem entradas e saídas sem portas. No entanto, parece que a *Toca*, na novela com este nome, só tem uma entrada. Quando muito, o animal vislumbra a possibilidade de uma segunda entrada que tem apenas uma função de vigilância. É, no entanto, uma armadilha, do animal e do próprio Kafka; faz-se a descrição completa da toca para enganar o inimigo. Onde, entra-se por qualquer lado, nenhum vale mais do que outro, nenhuma entrada tem qualquer privilégio, mesmo se é quase um beco, uma ruela ou em curva e contracurva, etc.. Poder-se-á apenas procurar com que pontos se liga aquele por onde se entrar, por que cruzamentos e galerias se passa para ligar dois pontos, qual é o mapa do rizoma e como é que este, de repente, se modifica se se entrar por qualquer outro ponto. O princípio das entradas múltiplas só impede a entrada do inimigo, o Significante, e as tentativas para interpretar uma obra que, de facto, só propõe a experimentação.

Suponhamos uma entrada modesta, a do *Castelo*, na sala do albergue em que K. descobre o *retrato* de um porteiro com a *cabeça inclinada*, o queixo enfiado no peito. Estes dois elementos, o retrato ou a fotografia, a cabeça descaída e inclinada, com graus de autonomia variáveis, são constantes em Kafka. Fotografia dos pais em *América*; retrato da dama em casaco de peles na *Metamorfose* (aí, é a mãe verdadeira que tem a cabeça reclinada, e o pai verdadeiro a libré de

porteiro). Proliferação de fotografias e de retratos no *Processo*, desde o quarto da menina Bürstner até ao atelier de Titorelli. Aparece constantemente a cabeça inclinada que já não se consegue erguer, ora nas cartas, ora nos *Cadernos* e no *Diário*, ora nas novelas, ou mesmo no *Processo* em que os juízes têm as costas dobradas contra o tecto, uma grande parte da assistência, o carrasco, o padre... A entrada que nós escolhemos, como se pode esperar, não está apenas em ligação com outras coisas por acontecer. Ela própria é constituída pela operação de ligação de duas formas relativamente independentes, a forma de conteúdo «cabeça inclinada», a forma de expressão «retrato-fotografia» que se juntam no início do *Castelo*. Nós não interpretamos. Dizemos apenas que esta reunião opera um bloqueio funcional, uma neutralização de desejo experimental: a fotografia intocável, impossível de beijar, proibida, enquadrada, que já não pode usufruir da sua própria vista, como desejo impedido pelo telhado ou pelo tecto, o desejo que já não pode gozar da sua própria submissão. E, do mesmo modo, o desejo que impõe e propaga a submissão, o desejo que julga e condena (como o pai do *Verdicto* que inclina a cabeça de tal maneira que o filho tem de se ajoelhar). Lembrança edipiana da infância? A lembrança é retrato de família ou fotografia de férias, com homens de cabeça inclinada, senhoras de fita ao pescoço¹. Bloqueia o desejo, faz-lhe decalques, dobra-o sobre os estratos, separa-o de todas as ligações. Mas, então, o que é que podemos esperar? É um impasse. No entanto, entenda-se que mesmo um impasse é bom, enquanto puder fazer parte do rizoma.

A cabeça que se ergue, a cabeça que atravessa o tecto ou o telhado, parece ripostar à cabeça inclinada. Encontramo-la por todo o lado

¹ O pescoço feminino, coberto ou nu, tem tanta importância como a cabeça masculina, inclinada ou erguida: «O pescoço rodeado de veludo negro», «a gola em renda de seda», «o colarinho de fina renda branca», etc..

em Kafka¹. E no *Castelo*, ao retrato do porteiro corresponde a evocação do campanário natal que «subia direitinho sem a mínima hesitação e, lá em cima, rejuvenescia» (como máquina de desejo, até a torre do castelo evoca num tom triste o movimento de um habitante que, ao levantar-se, teria esburacado o telhado). No entanto, a imagem do campanário natal não é ainda uma lembrança? O facto é que ela já não age dessa maneira. Age como bloco de infância e não como lembrança de infância, aguçando o desejo em vez de fazê-lo baixar, deslocando-o no tempo, desterritorializando-o, fazendo proliferar as conexões, fazendo-o passar por outras intensidades (por exemplo, como bloco, a torre-campanário passa por duas outras cenas, a do mestre-escola e a das crianças em que não se compreende o que dizem, mais a cena da família deslocada, reerguida ou derrubada, em que são os adultos que tomam banho num aluidar). Mas isso não é o que importa. O importante é a musiquinha, ou antes o som puro e intenso que provém do campanário e da torre do castelo: «Um som alado, um som alegre que fazia estremecer a alma por momentos, e como também possuía uma tónica plangente, parecia uma ameaça de acontecimentos que o foro interior obscuramente desejava; depois o sino maior calava-se, seguido imediatamente por um mais pequeno que soava baixinho e monótono...» É curioso que, em Kafka, a intrusão do som faz-se muitas vezes em ligação com o movimento de levantar ou de endireitar a cabeça: o rato Josefina; os cãesinhos músicos («Tudo era música, a maneira de se levantar e de colocar as patas, certos movimentos da cabeça..., andavam de pé nas patas de trás..., endireitavam-se muito depressa...»). É sobretudo na *Metamorfose* que aparece a distinção entre dois estados do desejo, por um lado, quando Gregório

¹ Já numa carta a um amigo de infância, Oskar Pollak: «Quando o grande envergonhado se levantava do banco, esburacava o tecto a direito com o crânio anguloso, e bastava-lhe contemplar telhados de colmo sem grande esforço». E *Journal (Diário)* 1913 (Grasset, p. 280): «Ser puxado por uma corda que lhe puseram à volta do pescoço, passar pela janela do rés-do-chão duma casa.»

se encosta ao retrato da dama com o casaco de peles e inclina a cabeça para a porta, num esforço desesperado em manter alguma coisa no quarto de família que estão a esvaziar; por outro, quando Gregório, levado pelo som vacilante do violino, sai desse quarto, vislumbra *subir* até ao pescoço, agora, livre da irmã (que já não usa gola nem fita desde que perdeu a situação social). A música parece continuamente enredada num devir-criança, ou num devir-animal indecomponível, bloco sonoro que se opõe à lembrança visual. «A escuridão, se faz favor! Não sou capaz de tocar com luz, digo ao endireitar-me»¹. Poder-se-ia julgar que aqui há duas novas formas: cabeça erguida como forma de conteúdo, som musical como forma de expressão. Temos de expor as seguintes equações:

cabeça inclinada
retrato-fotografia = desejo bloqueado, submetido ou dominante, neutralizado, com ligações mínimas, lembrança de infância, territorialidade ou reterritorialização.

cabeça erguida
som musical = desejo que se ergue ou se esquiva, e se abre a novas ligações, bloco de infância ou bloco animal, des-territorialização.

Ainda não é isso. Não é, com certeza, a música organizada, a forma musical, que interessa a Kafka (nas cartas e no diário salienta-se apenas anedotas insignificantes sobre alguns músicos). Não é uma música composta, semioticamente formada, que interessa a Kafka, mas uma pura matéria sonora. Se recensearmos as cenas principais de intrusão sonora, obtemos mais ou menos o concerto à John Cage, em *Descrição dum combate* em que 1.º) o Devoto quer tocar piano por-

¹ *Descrição dum combate*. (A primeira parte de *Descrição dum combate* desenvolve constantemente esse duplo movimento cabeça inclinada-cabeça erguida, esta última relacionada com os sons.)

que está prestes a ficar feliz; 2.º) não sabe tocar; 3.º) não toca mesmo nada («Dois senhores pegaram no banco e levaram-me assim até ao outro lado da sala, assobiando uma cantiguinha, balanceando-me em ritmo»); 4.º) é felicitado por ter tocado muito bem. Em *Pesquisas dum cão*, os cães músicos fazem uma algazarra, mas não se sabe como, porque eles não falam, não cantam nem ladram, fazendo a música surgir do vazio. Em *Josefina a cantora* ou o *Povo dos ratos*, é pouco provável que Josefina cante, ela apenas assobia como qualquer outro rato, até mesmo pior, de tal modo que o mistério da sua arte inexistente se torne ainda maior. Em *América*, Karl Rossman toca demasiadamente depressa ou lentamente, de maneira ridícula e sente «subir interiormente um outro canto». Na *Metamorfose*, o som inter-vém primeiro como um piar que arrasta a voz de Gregório e baralha a ressonância das palavras; e, a seguir, a irmã, autêntica música, consegue simplesmente fazer piar o violino, incomodada com a sombra dos inquilinos.

Estes exemplos bastam para mostrar que o som não se opõe ao retrato na expressão, *como*, no conteúdo, a cabeça erguida se opõe à cabeça inclinada. Entre as duas formas de conteúdo, se as considerarmos abstractamente, há uma oposição formal simples, uma relação binária, uma característica estrutural ou semântica, que não nos faz, precisamente, sair do «significante», e conduz mais à dicotomia do que ao rizoma. Contudo, se, por sua vez, o retrato já é uma forma de expressão que corresponde à forma de conteúdo «cabeça inclinada», já não é o mesmo com o som. O que interessa a Kafka é uma pura matéria sonora intensa, continuamente em relação com *a sua própria abolição*, som musical desterritorializado, grito que escapa à significação, à composição, ao canto, à palavra, sonoridade em ruptura a fim de escapar a uma sujeição ainda demasiado significativa. No som, só conta a intensidade, em geral monótona, sempre insignificante. Do mesmo modo, no *Processo*, o grito num só tom do comissário que se

faz açoitar «não parecia vir dum homem mas duma máquina de sofrer»¹. Enquanto há forma, há ainda reterritorialização, mesmo na música. A arte de Josefina, pelo contrário, consiste no seguinte: por já não saber cantar como os outros ratos e assobiando pior do que eles, produz, talvez, uma desterritorialização do «assobio tradicional», e liberta-a «das correntes da existência quotidiana». Em suma, o som não aparece aqui como uma forma de expressão, mas precisamente como uma *matéria de expressão não formada* que vai reagir sobre os outros termos. Por um lado, vai servir para exprimir os conteúdos que se revelam relativamente cada vez menos formalizados. Deste modo, a cabeça que se ergue deixa de valer por ela própria e, formalmente, deixa de ser uma substância deformável, arrastada, carregada pela vaga de expressão sonora — como Kafka faz dizer ao macaco em *Relato para uma academia*, não se trata do movimento vertical bem formado na direcção do céu ou diante de si, não se trata de furar o tecto, mas de «safari-se de cabeça em riste», para onde quer que seja, ou ficar no mesmo sítio, intensamente; não se trata de liberdade por oposição a submissão, mas apenas duma linha de fuga, ou melhor, duma simples *passagem*, «à direita, à esquerda, onde quer que seja», a menos significante possível. Por outro lado, as formalizações mais firmes, mais resistentes, do tipo retrato ou cabeça-inclinada, elas próprias vão perder a rigidez, a fim de proliferar ou preparar uma revolta que as faz fugir seguindo linhas de novas intensidades (até o dorso curvado dos juízes emite um estalido sonoro que envia a justiça para as águas-furtadas; e as fotografias, os quadros, proliferam no *Processo* para tomar uma nova função). Os desenhos de Kafka, os bonecos e as silhuetas lineares que ele gostava de desenhar são quase sempre cabeças inclina-

¹ Aparições múltiplas do grito em Kafka: gritar para se ouvir gritar — o grito de morte do homem da caixa fechada. — «Bruscamente dei um grito. Foi só para ouvir um grito sem qualquer resposta, retirando-lhe a força e que, sem contrapartida, sobe, então, indefinidamente, mesmo depois de se ter calado...» (*Contemplações*).

das, cabeças erguidas ou aprumadas e cabeças em riste. *Vide* as reproduções no número Kafka de *Obliques*.

Nós não tentamos encontrar arquétipos que poderiam ser o imaginário de Kafka, a sua dinâmica ou o seu bestiário (o arquétipo procede por assimilação, homogeneização, temática, enquanto que nós só encontramos a regra quando se insinua uma pequena linha heterogénea, em ruptura). Também não procuramos associações ditas livres (é conhecido o triste destino destas, levando-nos sempre à recordação da infância, ou pior ainda, ao fantasma, não porque elas fracassem mas porque está compreendido no princípio da sua recôndita lei). Também não procuramos interpretar, nem dizer que isto quer dizer aquilo¹. Mas procuramos, sobretudo, muito menos uma estrutura, com oposições formais e significante feito de antemão. Pode-se, sempre, estabelecer relações binárias, «cabeça inclinada / cabeça aprumada», «retrato / sonoridade», e, seguidamente, relações bi-unívocas «cabeça inclinada / retrato», «cabeça aprumada / sonoridade» — isto parece estúpido, enquanto não se vir por onde e em que direcção o sistema se escapa, como devém, e que elemento vai ter o papel de heterogeneidade, corpo saturante que faz fugir o conjunto e que quebra a estrutura simbólica, assim como a interpretação hermenêutica, a associação leiga de ideias ou o arquétipo imaginário. Porque nós não enxergamos qualquer diferença entre todas essas coisas (quem pode afirmar a diferença que há entre uma oposição diferencial estrutural e um arquétipo imaginário cuja propriedade é a de diferenciar-se?). Só acreditamos numa *política* de Kafka, que não é imaginária nem simbólica. Só acreditamos numa ou em muitas *máquinas* de Kafka, que não são nem estrutura nem fantasma. Só acreditamos numa *experimentação* de Kafka, sem

¹ Por exemplo, Marthe Robert não propõe apenas uma interpretação psicanalítica edipiana de Kafka, mas exige que os retratos e as fotografias sejam *trompe-l'œil* cujo sentido tem de ser penosamente decifrado, e que as cabeças inclinadas tenham o significado de pesquisas impossíveis (*Œuvres complètes* III, «Cercle du livre précieux», p. 380).

interpretação nem significância, mas apenas protocolos de experiência: «Eu recuso a sentença dos homens, só procuro propagar conhecimentos, contento-me de relatar; mesmo convosco, Eminentíssimos Senhores da Academia, contente-me de relatar»¹. Um escritor não é um homem escritor, é um homem político, um homem máquina, e também é um homem experimental (que, deste modo, deixa de ser homem para devir macaco, ou coleóptero, cão, rato, devir animal, devir inumano, porque, na verdade, é pela voz, é pelo som, é através de um estilo que se devém animal, e, seguramente, à força de sobriedade). Uma máquina de Kafka é constituída por conteúdos e expressões formalizadas a diversos graus, assim como por matérias não formadas que nela entram e saem, e que passam por todos os estados. Entrar e sair da máquina, estar na máquina, percorrê-la ou aproximar-se dela, também faz parte da máquina; são os estados do desejo, independentemente de qualquer interpretação. A linha de fuga faz parte da máquina. No interior ou no exterior, o animal faz parte da máquina-toca. O problema: não ser absolutamente nada livre, mas encontrar uma saída, ou então, uma entrada, um lado, um corredor, uma adjacência, etc. Talvez seja necessário ter em conta vários factores: a unidade puramente aparente da máquina, a maneira com que os homens são eles próprios peças da máquina, a posição do desejo (homem ou animal) em relação a ela. Na *Colónia Penal*, a máquina parece ter uma forte unidade, e o homem introduz-se completamente nela — talvez seja isso que leva à exposição final, o esboroamento da máquina. Contrariamente, em *América*, K. mantém-se exterior a toda uma série de máquinas, passando de uma para a outra, expulso desde o momento que tente entrar, a máquina-barco, a máquina capitalista do tio, a máquina-hotel... No *Processo*, trata-se de novo de uma máquina determinada como máquina única de justiça, mas a unidade é de tal maneira nebulosa, máquina de influenciar,

¹ Relatório para uma academia.

máquina de contaminação, que já não há nenhuma diferença entre estar fora ou dentro. No *Castelo*, a aparente unidade dá lugar, por sua vez, a uma segmentação de fundo («O castelo era apenas uma pequena cidade miserável, um montão de casebres grosseiros... Não me acho feito para os camponeses nem tão-pouco para o castelo. — Não há diferença entre os campónios e o castelo, acrescenta o mestre-escola»); mas, desta vez, a indiferença entre o exterior e o interior não impede a descoberta de uma outra dimensão, uma espécie de adjacência marcada por apeadeiro, paragens, onde as peças, as engrenagens e os segmentos são montados: «A estrada tinha uma curva que parecia intencional e, se bem que não se afaste muito do castelo, deixa de aproximar-se.» O desejo passa, evidentemente, por todas estas posições ou por esses estados, ou segue, de preferência, todas essas linhas; o desejo não é forma, mas procedimento, processo.

Um Édipo exagerado

A *Carta ao pai*, em que se apoiam as tristes interpretações psicanalíticas, é um retrato, uma fotografia, que deslizou para uma máquina de uma espécie totalmente diferente. O pai tem a cabeça inclinada, não só porque ele próprio é culpado, mas porque faz culpabilizar o filho e não pára de julgá-lo. É tudo por culpa do pai: se tenho problemas de sexualidade, se não consigo casar, se escrevo, se não posso escrever, se baixo a cabeça perante o mundo, se tive de construir outro mundo infinitamente desértico. Esta carta é, no entanto, bastante tardia. Kafka sabe perfeitamente que nada de aquilo tudo é verdadeiro. A inaptidão para o casamento, a escrita, a atracção do intenso mundo desértico tem motivações perfeitamente positivas do ponto de vista da libido, e não são reacções derivadas de uma relação com o pai. Ele di-lo-á milhentas vezes, e Max Brod evocará a fraqueza duma interpretação edipiana, até dos conflitos infantis¹. Contudo, o interesse da carta situa-se num certo deslize; Kafka passa de um Édipo de tipo neurótico em que o pai bem-amado é odiado, acusado, declarado culpado, a um Édipo muito mais perverso, que cai na hipótese da inocência do pai, de uma «aflicção» comum ao pai e ao filho, mas para dar lugar a uma acusação de grau *n*, a uma injúria tanto mais forte que se torna indeterminável e ili-

¹ Max Brod, *Franz Kafka*, Idées, Gallimard, p. 38: «Kafka conhecia bem essas teorias (freudianas) e considerou-as sempre como toscas avaliações que não tomam em conta os pormenores, ou, melhor, não penetram até ao âmago do conflito.» (No entanto, Brod parece considerar que a experiência edipiana é válida, antes de mais, para a criança, e se encontra, depois, remodelada em função da experiência de Deus; pp. 57-58). Numa carta a Brod (Novembro de 1917, *Correspondance*, p. 236), Kafka afirma que «as obras psicanalíticas, à primeira vista, enchem-nos de maneira espantosa, enquanto que, imediatamente a seguir, encontramos-nos com uma fome das antigas.

mitada (como o «adiamento» do *Processo*) através duma série de interpretações paranóicas. Kafka sente-o de tal maneira que, em imaginação, dá a palavra ao pai, e fá-lo dizer: tu queres demonstrar «primeiro, que estás inocente, e depois, que eu sou culpado; e, em terceiro lugar, que, por pura generosidade, não só estás pronto a perdoar-me, mas também, o que é simultaneamente mais e menos, a provar e acreditar tu próprio, aliás, ao contrário da verdade, que eu também estou inocente». Este deslize perverso, que retira da suposta inocência do pai uma acusação ainda pior, tem evidentemente uma finalidade, um efeito e um procedimento.

A finalidade consiste em obter uma ampliação da «fotografia», um aumento até ao absurdo. A fotografia do pai, desmesurada, será projectada num *mapa* geográfico, histórico e político do mundo, a fim de ocultar regiões vastas: «Tenho a impressão que para viver só me podem convir os sítios que tu não escondes ou os que não estão ao teu alcance.» Edipianização do universo. O nome do pai sobrecodifica os nomes da história, judeus, checos, alemães, Praga, cidade-campo. Mas nesse sentido, à medida que Édipo cresce, esta espécie de aumento ao microscópio faz surgir o pai tal como ele é, dá-lhe *uma agitação molecular onde se desenvolve um combate completamente diferente*. Dir-se-ia que, ao projectar a foto do pai no mapa-múndi, o impasse próprio da fotografia foi desbloqueado, inventou-se uma saída para este impasse, fez-se a ligação com toda uma toca subterrânea e com todas as saídas dessa toca. Como diz Kafka, não se trata do problema da liberdade, mas é o de uma saída. A questão do pai não se trata de saber como tornar-se livre em relação a ele (questão edipiana), mas como é que se encontra um caminho onde ele não encontrou nenhum. A hipótese de uma inocência, duma aflicção comum ao pai e ao filho, é, na verdade, a pior de todas. O pai aparece como o homem que teve de renunciar ao seu próprio desejo e à sua própria fé, nem que seja para sair do «ghetto rural» onde nasceu e que só convoca o filho a submeter-se porque ele

próprio se submeteu a uma ordem dominante numa situação aparentemente sem saída («Tudo isto não constitui um fenómeno isolado; a situação era mais ou menos a mesma para uma grande parte desta geração judia que se encontrava num estado de transição, ao ter deixado o campo onde se era ainda relativamente piedoso para ir estabelecer-se nas cidades...»). Em suma, não é Édipo que produz a neurose; o desejo já submetido e procurando comunicar a sua própria submissão, a neurose, é que produz Édipo. Édipo, valor mercantil da neurose. Contrariamente, aumentar e ampliar Édipo, exagerá-lo, dar-lhe um uso perverso ou paranóico, já é sair da submissão, endireitar a cabeça e ver por cima do ombro do pai o que desde sempre estava em questão nessa história: toda uma micro-política do desejo, dos impasses e das saídas, das submissões e das rectificações. Abrir o impasse, desbloqueá-lo. Desterritorializar Édipo no mundo em vez de reterritorializar sobre Édipo e na família. Mas, para tal, era necessário ampliar Édipo até ao absurdo, até ao cómico, escrever a *Carta ao pai*. O erro da psicanálise foi de cair nessa e de nos arrastar, porque ela própria vive do valor mercantil da neurose donde extrai toda a sua mais-valia. «A revolta contra o pai não é uma tragédia, mas uma comédia»¹.

Dois anos depois da *Carta* para o pai, Kafka admite que se «refugiou» e se lançou «na insatisfação com todos os meios que a [sua] época e a tradição [lhe] tornaram acessíveis»². É que Édipo é um desses meios, bastante moderno, corrente no tempo de Freud, permitindo muitos efeitos cômicos, isto é, basta exagerá-lo: «É estranho que ao praticar a insatisfação bastante sistematicamente, qualquer comédia possa vir a ser uma realidade.» Porém, Kafka não recusa a influência exterior do pai a fim de invocar uma génese interior ou uma estrutura interna que sejam ainda edipianas. «É impossível de admitir que o iní-

¹ Gustave Janouch, *Kafka m'a dit*, Calmann-Lévy, p. 45.

² *Journal*, 24 de Janeiro de 1922, p. 538.

cio da minha desgraça tenha sido interiormente necessário; pode ter tido uma certa necessidade, mas não teve uma necessidade interior. Incidiu em mim *esvoaçando como moscas* e poderia ter sido enxotado tão facilmente como elas o são.» Aí está o essencial: para além do exterior e do interior, uma agitação e uma dança moleculares, toda uma relação-limite com o de Fora (*Dehors*) que vai disfarçar-se de Édipo desmesuradamente exagerado.

Porque o efeito cómico de ampliação é duplo. Por um lado, atrás do triângulo familiar (pai-mãe-criança) descobre-se outros triângulos infinitamente mais activos, de que a família retira a sua própria força, a missão de propagar a submissão, de baixar ou de mandar baixar a cabeça. Porque é isso que a libido da criança investe desde o início: através da fotografia de família, há todo um mapa-múndi. Ora, um dos termos do triângulo familiar é substituído por outro termo que é suficiente para desfamiliarizar o conjunto (tal como a loja de família põe em cena pai-empregados-criança, a criança colocando-se do lado do último dos empregados de que queria lamber os pés; ou então, no *Verdicto*, o amigo russo ocupa o lugar de um dos termos do triângulo e transforma-o num aparelho judicial ou de condenação); ora é o triângulo inteiro que muda de forma e de personagens, e revela-se judicial, económico, burocrático, político, etc.. Do mesmo modo, o juiz-advogado-acusado, no *Processo* em que o pai já não tem existência enquanto tal (ou então o trio tio-advogado-Block, que quer a todo o custo que K. leve o processo a sério). Ou então os trios que proliferam, bancários, polícias, juízes. Ou ainda o triângulo geo-político Alemães-Cecos-judeus, que se perfila atrás do pai de Kafka: «Em Praga [os judeus] eram criticados por não serem Checos, em Saaz e em Eger por não serem Alemães. [...] Os que queriam ser Alemães eram atacados pelo Checos e ao mesmo tempo pelos Alemães»¹. É por isso que a hipótese da inocência e a aflição do

¹ Théodore Herzl, citado por Wagenbach, *Franz Kafka*, Années de jeunesse, trad. fr. Mercure, p. 69.

pai formula a pior das acusações, o pai tendo continuamente baixado a cabeça ou submetendo-se a um poder que não era o seu, colocando-se num impasse, traindo a sua origem de judeu checo do campo. Assim, o triângulo familiar, demasiado bem formado, era apenas um condutor para investimentos de uma natureza completamente diferente, que o filho não pára de descobrir sob o pai, na mãe ou em si próprio. Os juízes, os directores, os burocratas, etc., não são substitutos do pai; o pai é que é um condensado de todas essas forças a que ele próprio se submete e convida o filho a submeter-se. A família só tem portas a que as «forças diabólicas», *que se regozijam terrivelmente de cruzá-las um dia*¹, batem desde o início. O que angustia ou procura satisfação em Kafka não é o pai, não é um super-ego, nem um significante qualquer; já é sim a máquina tecnocrática americana ou burocrática russa, ou a máquina fascista. E, à medida que o triângulo se desfaz, num dos seus termos, ou inteiro e de vez, em benefício dessas forças que operam realmente, dir-se-ia que os outros triângulos que surgem atrás têm algo de impreciso, de difuso, ou porque um dos termos ou cimos se põe a proliferar, ou porque o conjunto dos lados não pára de se deformar. Por exemplo, no início do *Processo*, três personagens não identificadas transformam-se em bancários numa relação movediça com os três inspectores e com os três curiosos agrupados à janela. Na primeira representação do tribunal, trata-se de um triângulo bem determinado, com o juiz e dois lados, direito e esquerdo. Porém, ulteriormente, assiste-se a uma proliferação interna como se fosse uma invasão cancerosa, encadeamento inextricável de escritórios e de burocratas, hierarquia infinita e imperceptível, contaminação de espaços equívocos (com meios extremamente diferentes, encontrar-se-ia o equivalente em Proust, em que a unidade das pessoas e das figuras que constitui dão lugar a nebulosas, a conjuntos duvidosos

¹ Carta a Brod, in Wagenbach, p. 156. «Qualquer que seja a sua mensagem, as forças diabólicas batiam à porta somente ao de leve e já se regozizavam terrivelmente de se insinuar por lá entrar um dia.»

e proliferantes). Do mesmo modo, há, atrás do pai, toda a nebulosa de judeus que deixaram o meio rural checo para ir para o conjunto alemão das cidades, com o risco de serem atacados pelos dois lados — triângulo em transformação. Não há criança que não seja capaz de saber uma tal coisa. As crianças têm um mapa geográfico e político completo de contornos difusos, movediços, nem que seja em função das amas, das criadas, dos empregados do pai, etc.. E se o pai mantém o amor e a estima do filho, é porque ele próprio teve de afrontar na juventude algumas forças diabólicas, correndo o risco de ser vencido. Por outro lado, à medida que o exagero cómico de Édipo deixa de ver ao microscópio os outros triângulos opressores, aparece ao mesmo tempo a possibilidade de uma saída para lhe escapar, uma linha de fuga. Ao inumano das «forças diabólicas» corresponde o sub-humano de um devir-animal: devir coleóptero, devir cão, devir macaco, «fugir de cabeça em riste às cambalhotas, em vez de baixar a cabeça e ficar burocrata, inspector, juiz ou réu. Aqui não há crianças que não construam ou não experimentem essas linhas de fuga, esses devires-animais. E o animal como devir não tem nada a ver com o substituto do pai, nem com um arquétipo. Porque o pai, como judeu que deixa o campo para ir para a cidade, foi com certeza apanhado num movimento de desterritorialização real; mas não pára de se reterritorializar na família, no seu comércio, no sistema das submissões e autoridades. Quanto aos arquétipos, são procedimentos de reterritorialização espiritual¹. Os devires animais são totalmente o contrário: são desterritorializações absolutas, pelo menos como princípio, que se enfiem num mundo desértico investido por Kafka. «O poder de atracção do meu mundo também é grande; os que gostam de mim, gostam porque estou *derrelicto*, e talvez até gostem de mim não como vácuo de Weiss, mas porque sentem que nos meus bons momentos a

¹ Cf. por exemplo, a enorme desconfiança de Kafka acerca do sionismo (enquanto reterritorialização espiritual e física): Wagenbach, pp. 164-167.

liberdade de movimento que aqui me faz falta atribuem-na numa outra esfera»¹. Devir-animal é, precisamente, fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda a sua positividade, transpor um limiar, atingir um *continuum* de intensidades que só são válidas por elas próprias, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem assim como as significações, significantes e significados, em benefício de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos a-significantes. Os animais de Kafka nunca apontam para uma mitologia nem para arquétipos, mas correspondem apenas a gradientes ultrapassados, a zonas de intensidades livres em que os conteúdos se libertam das respectivas formas, assim como as expressões do significante que as formalizava. Movimentos e vibrações apenas, limiares numa matéria deserta: os animais, ratos, cães, macacos, baratas, diferenciam-se apenas por este ou aquele limiar, por estas ou aquelas vibrações, por um determinado caminho subterrâneo no rizoma ou na toca. Porque estes caminhos são intensidades subterrâneas. No devir-rato é um silvo que extrai a música e o sentido das palavras. No devir-macaco é uma tosse que «parece inquietante mas que não tem significação» (devir macaco da tuberculose). No devir-insecto é um piar aflitivo que arrasta a voz e baralha a ressonância das palavras. Gregório não só se transforma em insecto para fugir do pai, mas, sobretudo, para encontrar uma saída, precisamente onde o pai não conseguiu encontrar, para escapar ao gerente, ao comércio e às burocracias, para alcançar essa região em que a voz parece apenas um zumbido — «Ouviste-o falar? Era uma voz de animal, disse o gerente.»

É verdade que os textos de Kafka sobre animais são muito mais complexos do que aquilo que nós afirmamos. Ou, pelo contrário, muito mais simples. Por exemplo, no *Relato para uma academia*, não se trata de um devir-animal do homem, mas de um devir homem do

macaco. Esse devir é apresentado como uma simples imitação; e, se se tratasse de encontrar uma saída (uma saída não é «a liberdade»), a saída, pelo contrário, não consiste de maneira nenhuma em fugir. Todavia, por um lado, a fuga só é recusada como movimento inútil no espaço, movimento ilusório da liberdade; esta é, em contrapartida, afirmada como fuga no mesmo sítio, fuga em intensidade («foi o que eu fiz, esquivei-me, não tinha outra solução dado que excluímos a da liberdade»). Por outro lado, a imitação é só aparente, por não se tratar de reproduzir figuras, mas de produzir um *continuum* de intensidades numa evolução *a-paralela e não simétrica*, ou seja, tanto o homem *devém* macaco como o macaco homem. O devir é captura, posse, mais-valia; nunca é reprodução ou imitação. «A ideia de imitar não me seduzia; imitava porque procurava uma saída e não por qualquer outra razão.» Com efeito, o animal capturado pelo homem encontra-se desterritorializado pela força humana. O início do *Relato* insiste bastante sobre este ponto. No entanto, a força animal desterritorializada, por sua vez, acelera e intensifica a desterritorialização da força humana desterritorializante (se assim se pode dizer). «A minha natureza símia escapava-se de mim a grande velocidade, partia de cabeça, às cambalhotas, de tal modo que o primeiro mestre-escola até ficou si-miesco e teve mesmo de renunciar às lições para entrar para o asilo»¹. Deste modo, constitui-se uma conjunção de fluxos de desterritorialização que ultrapassa a imitação que é sempre territorial. Também é desta maneira que a orquídea tem ar de reproduzir uma imagem de vespa, mas mais profundamente sobre ela se desterritorializa, ao mesmo tempo que a vespa, por sua vez, se desterritorializa ao acasalar-se com a orquídea: captura de um fragmento de código e não reprodução de uma imagem. (Nas *Pesquisas de um cão*, qualquer ideia de semelhança é ainda mais energeticamente eliminada. Kafka ataca, pois,

¹ *Journal* (Diário), 1922, p. 543.

¹ Há outra versão do mesmo texto em que é questão de um sanatório. Cf. *A tosse do macaco*.

«as tentações suspeitas de semelhanças que a imaginação pode propor-lhe». É através da solidão do cão que ele procura apreender a diferença maior, a diferença esquizo).

Suponhamos, então, os dois efeitos de desenvolvimento ou de exagero cômico de Édipo: a descoberta, *a contrario*, dos outros triângulos que agem «debaixo ou no interior do triângulo familiar, o traçado, *a fortiori*, das linhas de fuga do devir-animal órfão. Nenhum texto melhor do que a *Metamorfose* parece revelar o elo dos dois aspectos. O triângulo burocrático constitui-se progressivamente: primeiro, o gerente que vem exigir, fazer ameaças; depois, o pai que está de volta para o serviço no banco e dorme com o uniforme vestido, prova da força exterior a que está ainda submetido, como se «até em casa esperasse a voz de um superior»; por fim, de repente, a intrusão de três inquilinos burocratas que agora entram na própria família, sentando-se «nos lugares que dantes eram ocupados pelo pai, pela mãe e por Gregório». E, correlativamente, todo o devir-animal de Gregório, o seu devir coleóptero, besouro, escaravelho, barata, é que traça a linha de fuga intensa em relação ao triângulo familiar, mas, sobretudo, em relação ao triângulo burocrático e comercial.

Todavia, no próprio momento em que se julga apreender o elo com um além e um aquém de Édipo, porque é que se está mais longe do que nunca de uma saída, porque é que se fica num impasse? É que há sempre o perigo de um regresso edipiano em força. O uso perverso e exagerado não bastou para esconjurar qualquer obstrução, qualquer reconstituição do triângulo familiar que se encarregasse dos outros triângulos e das linhas animais. É neste sentido que a *Metamorfose* é a história exemplar de uma re-edipianização. Dir-se-ia que o processo de desterritorialização de Gregório, no seu devir-animal, se encontrou bloqueado num certo momento. Por culpa de Gregório que não se atreve a ir até ao fim? A irmã, para lhe ser agradável, queria pôr o quarto todo em ordem. Porém, Gregório recusa que lhe levem o *retrato*

da dama com o casaco de peles. Ele encosta-se ao retrato como se fosse a derradeira imagem territorializada. No fundo, é isso que a irmã não tolera. Ela aceitava Gregório, desejava, como ele, o incesto esquizo, o incesto com fortes ligações, o incesto com a irmã que se opõe ao incesto edipiano, o incesto que é prova de uma sexualidade não humana enquanto devir animal. No entanto, com ciúmes do retrato, ela começa a odiar o Gregório e condena-o. A partir desse momento, a desterritorialização de Gregório fracassa no seu devir-animal: ele obriga-se a re-edipianizar com o arremesso da maçã e deixa-se morrer com a maçã incrustada nas costas. Paralelamente, a desterritorialização da família nos triângulos mais complexos e diabólicos não continua a efectuar-se: *o pai expulsa os três inquilinos burocratas*, regresso ao princípio paternalista do triângulo edipiano, a família fecha-se feliz sobre si própria. E mesmo se não há a certeza que a culpa é de Gregório. Não será, antes, porque os devires animais não conseguem cumprir o seu princípio e mantêm uma ambiguidade que constitui a sua própria insuficiência condenando-os ao fracasso? Os animais não estarão ainda demasiado fechados, significantes e territorializados? Não é o conjunto do devir animal que oscila entre uma saída esquizo e um impasse edipiano? O cão, de que Kafka fala frequentemente no *Diário* e nas cartas, é um animal edipiano por excelência, e, simultaneamente, um bicho esquizo, como os cães músicos das *Pesquisas*, ou o cão diabólico da *Tentação na aldeia*. O facto é que os principais contos de animais de Kafka foram escritos antes do *Processo* ou ao mesmo tempo, enquanto contrapartida do romance que se liberta por sua própria conta de qualquer problema animal, em benefício de um problema mais importante.

O que é uma literatura menor?

Rigorosamente, até aqui, só considerámos conteúdos e as respectivas formas: cabeça inclinada — cabeça levantada, triângulos — linhas de fuga. E é verdade que cabeça inclinada se conjuga com a fotografia; cabeça levantada com o som no domínio da expressão. Contudo, enquanto a expressão, a forma e a deformação não forem consideradas em si mesmas, não será possível encontrar uma verdadeira saída, mesmo ao nível dos conteúdos. Só a expressão é que nos dá o *procedimento*. O problema da expressão não é colocado por Kafka de um modo abstracto e universal, mas em relação às literaturas ditas menores — por exemplo, a literatura judaica em Varsóvia ou em Praga. Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior. E a primeira característica é que a língua, de qualquer modo, é afectada por um forte coeficiente de desterritorialização. Kafka, nesse sentido, define o impasse que impede o acesso à escrita aos judeus de Praga e faz da literatura algo de impossível; impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira¹. Impossibilidade de não escrever porque a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura («A batalha literária adquire uma justificação real na maior escala possível»). A impossibilidade de escrever de outra maneira senão em alemão é, para os judeus de Praga, o sentimento de uma distância irreductível em relação à territorialidade primitiva checa. E a impossibili-

¹ Carta a Brod, Junho de 1921, *Correspondance*, p. 394, e os comentários de Wagenbach, p. 84.

dade de escrever em alemão é a desterritorialização da própria população alemã, minoria opressiva que fala uma língua cortada das massas, enquanto «língua de papel» ou artifício; sobretudo que os judeus que fazem parte desta minoria, dela são expulsos, assim como «os ciganos que roubaram a criança alemã no berço». Em suma, o alemão de Praga é uma língua desterritorializada, conveniente a estranhos usos menores (cf., noutro contexto, o que os Negros podem fazer com o americano).

A segunda característica das literaturas menores é que nelas tudo é político. Nas «grandes» literaturas, pelo contrário, *a questão individual* (familiar, conjugal, etc.) tende a juntar-se a outras questões igualmente individuais, em que o meio social serve de ambiente e de fundo, de tal maneira que nenhuma das questões edipianas é indispensável em particular, nem absolutamente necessária, mas todas elas fazem “bloco” num vasto espaço. A literatura menor é completamente diferente: o seu espaço, exíguo, faz com que todas as questões individuais estejam imediatamente ligadas à política. A questão individual, ampliada ao microscópio, torna-se muito mais necessária, indispensável, porque uma outra história se agita no seu interior. É neste sentido que o triângulo familiar se conecta com outros triângulos, comerciais, económicos, burocráticos, jurídicos, que lhes determinam os valores. Quando Kafka indica dentre os fins da literatura menor «a depuração do conflito que opõe pais e filhos e a possibilidade de debatê-lo», não se trata de um fantasma edipiano, mas de um programa político. «Ainda que a questão individual seja, por vezes, tranquilamente meditada, não se lhe alcança as fronteiras com que ela faz bloco com outras questões análogas; chega-se, sim, à fronteira que a separa da política; leva-se o esforço até apreendê-la antes mesmo que ela lá esteja, e de encontrar por todo o lado essa fronteira a fechar-se. [...] Aquilo que no seio das grandes literaturas actua em baixo e constitui uma cave não indispensável do edifício, passa-se aqui à luz do dia; o que ali provoca uma

confusão passageira, aqui leva simplesmente a uma sentença de vida ou de morte»¹.

A terceira característica é que tudo toma um valor colectivo. Precisamente porque o talento não é, na verdade, muito abundante numa literatura menor; as condições não são dadas numa *enunciação individualizada* pertencente a este ou aquele «mestre», separável da *enunciação colectiva*. De tal modo que este estado de realidade do talento é, de facto, benéfico e permite conceber algo diferente de uma literatura dos mestres: o que o escritor diz sozinho já constitui uma acção comum, e o que diz ou faz, mesmo se os outros não estão de acordo, é necessariamente político. O campo político contaminou o enunciado todo. Mas, sobretudo, mais ainda, porque a consciência colectiva ou nacional é «a maior parte das vezes inactiva na vida exterior e continuamente em vias de desagregação». É a literatura que se encontra carregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação colectiva e mesmo revolucionária: a literatura é que produz uma solidariedade activa apesar do cepticismo; e se o escritor está à margem ou à distância da sua frágil comunidade, a situação coloca-o mais à medida de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade. Como o cão das *Pesquisas* que na sua solidão faz apelo a uma *outra ciência*. A máquina literária reveza uma máquina revolucionária por vir, não por razões ideológicas mas porque esta está determinada a preencher as condições de uma enunciação colectiva que falta algures nesse meio: *a literatura é assunto do povo*². É exactamente nestes termos que o problema se coloca para Kafka. O enunciado não aponta para um sujeito de enunciação que constitui a causa, nem para um sujeito do enunciado que seja o efeito. Kafka, durante um certo tempo, pensou, sem dúvida,

¹ *Journal (Diário)*, 25 de Dezembro de 1911, p. 182.

² *Journal (Diário)*, 25 de Dezembro de 1911, p. 181: «A literatura é mais assunto do povo do que da história literária».

segundo as categorias tradicionais dos dois sujeitos, o autor e o herói, o narrador e a personagem, o sonhador e o sonhado¹. Mas depressa renunciou ao princípio do narrador, assim como acabou por recusar uma literatura de autor ou de mestre, apesar da admiração por Goethe. O rato Josefina renuncia ao exercício individual do canto para fundir-se na enunciação colectiva da «inúmera multidão de heróis do [seu] povo». Passagem do animal individuado à matilha ou à multiplicidade colectiva: sete cães músicos. Ou então, ainda nas *Pesquisas de um cão*, os enunciados do investigador solitário tendem para o agenciamento de uma enunciação colectiva da espécie canina, mesmo se esta colectividade já não existe ou ainda não é considerada como tal. Não há sujeito, *só há agenciamentos colectivos de enunciação* — e a literatura exprime esses agenciamentos, nas condições em que não são considerados exteriormente, e onde eles existem apenas como forças diabólicas por vir ou como forças revolucionárias por construir. A solidão de Kafka disponibiliza-o a tudo o que atravessa a história hoje em dia. A letra *K* já não designa um narrador nem uma personagem, mas um agenciamento muito mais maquínico, um agente muito mais colectivo porque um indivíduo se lhe encontra ligado na sua solidão (só em relação a um sujeito é que o individual estaria separado do colectivo e cuidaria dos seus próprios interesses).

As três categorias da literatura menor são a desterritorialização da língua, a ligação do individual com o imediato político, o agenciamento colectivo de enunciação. O mesmo será dizer que «menor» já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de

¹ Cf. *Preparativos da boda no campo*, p. 10: «Enquanto dissesses *alguém* em vez de dissesses *eu*, não é nada». E os dois sujeitos aparecem, p. 12: «Não preciso de ir para o campo, não é necessário. Mando para lá o meu corpo vestido...», enquanto que o narrador fica na cama como um coleóptero, um badejo ou um besouro. Há sem dúvida uma origem do devir-coleóptero de Gregório na *Metamorfose* (da mesma maneira que Kafka renuncia a ir para junto de Felice e prefere ficar deitado). Porém, na *Metamorfose*, o animal assume, precisamente, o valor de um verdadeiro devir, e já não qualifica de maneira alguma a inércia de um sujeito de enunciação.

qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida). Até aquele que por desgraça nascer no país de uma grande literatura tem de escrever na sua língua, como um judeu checo escreve em alemão, ou como um Usbeque escreve em russo. Escrever como um cão que faz um buraco, um rato que faz a toca. E, por isso, encontrar o seu próprio ponto de subdesenvolvimento, o seu patoá, o seu próprio terceiro mundo, o seu próprio deserto. Houve muitos debates sobre o que é uma literatura marginal? Assim como o que é uma literatura popular, proletária, etc.? Os critérios são evidentemente muito difíceis enquanto não se passar primeiro por um conceito mais objectivo, o de literatura menor. É a única possibilidade de instaurar de dentro um exercício menor de uma língua mesmo maior que permita definir literatura popular, marginal, etc.¹. Só desse modo é que a literatura se torna realmente máquina colectiva de expressão, apta a tratar e exercitar conteúdos. Kafka diz precisamente que uma literatura menor está muita mais apta a trabalhar a matéria². Porquê e o que é esta *máquina de expressão*? Nós sabemos que ela tem uma relação de desterritorialização com a língua: situação dos judeus que abandonaram o checo e simultaneamente o meio rural, mas também situação desta língua alemã como «língua de papel». Pois bem, indo ainda mais longe, procuremos ainda mais além este movimento de desterritorialização da expressão. É que só há duas maneiras possíveis: enriquecer artificialmente esse alemão, ou enchê-lo de todos os recursos de um simbolismo, de um onirismo, de um sentido esotérico, de um significante oculto — é a escola de Praga, Gustav Meyrink e muitos outros como por exemplo, Max Brod³. No entanto, esta tentativa implica

¹ Cf. Michel Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne en France*, Albin Michel: sobre a dificuldade de critérios e a necessidade de passar pelo conceito de «literatura de segunda zona».

² *Journal (Diário)*, 25 de Dezembro de 1911, p. 181: «A memória de uma pequena nação não é mais curta do que a de uma grande; trabalha mais a fundo a matéria existente.»

³ Cf. Wagenbach, o excelente capítulo «Praga na viragem do século», sobre a situação da língua alemã na Checoslováquia, e a escola de Praga.

um esforço desesperado de reterritorialização simbólica baseada em arquétipos, de Cabala e de alquimia, que sublinha o fosso em relação ao povo, encontrando apenas uma saída política no sionismo enquanto «sonho de Sião». Kafka vai muito rapidamente optar pela outra maneira, ou melhor, inventá-la-á. Optar pela língua alemã de Praga, tal como ela é, dentro da sua própria penúria. Ir cada vez mais longe na desterritorialização... à força de sobriedade. E dado a aridez do léxico, fazê-lo vibrar em intensidade. Opor um uso puramente intensivo da língua a qualquer utilização simbólica ou mesmo significativa, ou simplesmente significante. Chegar a uma expressão perfeita e não formada, uma expressão material intensa. (Sobre as duas maneiras possíveis, noutras condições, não se poderia também falar de Joyce e de Beckett? Irlandeses, ambos são as condições geniais de uma literatura menor. A glória de uma tal literatura está em ser menor, isto é, revolucionária para qualquer literatura. Uso do inglês e de qualquer língua em Joyce. Uso do inglês e do francês em Beckett. Mas enquanto que um não pára de proceder por exuberância e sobredeterminação e efectua todas as reterritorializações mundiais, o outro procede à força de aridez e de sobriedade, de penúria prescrita, desenvolvendo a desterritorialização até ao ponto em que só subsistem intensidades).

Quanto é que vivem hoje numa língua que não é sua? Ou então nem sequer a sua conhecem, ou ainda não a conhecem, e conhecem mal a língua maior que são obrigados a utilizar? Problema dos imigrantes e, sobretudo, dos filhos deles. Problema das minorias. Problema de uma literatura menor, mas também de nós todos: como é que se extrai da sua própria língua uma literatura menor, capaz de pensar a linguagem e fazê-la tecer conforme uma linha revolucionária sóbria? Como devir o nómada, o imigrante e o cigano da sua própria língua? Kafka dizia: roubar a criança no berço, dançar na corda bamba.

Qualquer linguagem, rica ou pobre, implica sempre uma desterritorialização da boca, da língua e dos dentes. A boca, a língua e os den-

tes encontram a territorialidade primitiva nos alimentos. A boca, a língua e os dentes desterritorializam-se ao consagrar-se à articulação dos sons. Há, pois, uma certa disjunção entre comer e falar — e mais ainda, apesar das aparências, entre comer e escrever. Pode-se, com certeza, escrever a comer, mais facilmente do que falar a comer; no entanto, a escrita transforma mais as palavras em coisas capazes de rivalizar com os alimentos. Disjunção entre conteúdo e expressão. Falar, e sobretudo escrever, é jejuar. Kafka manifesta uma permanente obsessão do alimento, e do alimento por excelência que é o animal ou a carne, assim como do talhante, dos dentes, dos dentes grandes sujos ou dourados¹. É um dos principais problemas com Felice. Jejuar também é um tema constante na escrita de Kafka, é uma longa história de jejum. Vigiado pelos talhantes, o Campeão do jejum termina a carreira ao lado das feras que comem carne crua, colocando os visitantes numa alternativa irritante. Os cães tentam ocupar a boca do cão das *Pesquisas*, enchendo-a de comida, para que ele deixe de fazer perguntas e, aí, também é questão de uma alternativa irritante: «Porque é que não me enxotam em vez de me proibir de fazer perguntas? Não, não é isso que queriam; com certeza que não tinham a mínima vontade de ouvir as minhas perguntas mas tinham receio de me enxotar por causa dessas mesmas perguntas.» O cão das *Pesquisas* oscila entre duas ciências, a da alimentação, que é da Terra e da cabeça baixa («Onde é que a Terra vai buscar esta comida?»), e a ciência musical, que é do «ar» e da cabeça levantada, como o comprovam os sete cães músicos do começo e o cão cantor do final. Há, no entanto, algo de comum entre ambas visto que a comida pode vir de cima e que a ciência da alimentação só progride com o jejum, assim como a música é estranhamente silenciosa.

¹ Perseverança do tema dos dentes em Kafka. O avô talhante; a escola no beco do Talho; as maxilas de Felice; a recusa de comer carne, excepto quando dorme com Felice em Marienbad. Cf. o artigo de Michel Cournot, *Nouvel Observateur*, 17/4/72: «Tu que tens dentes tão grandes.» É um dos mais belos textos sobre Kafka. Existe uma oposição semelhante entre comer e falar em Lewis Carroll, e um desenlace comparável no *non-sens*.

Em geral, a língua compensa, efectivamente, a sua desterritorialização por intermédio de uma reterritorialização no sentido. Por deixar de ser órgão de um sentido, torna-se instrumento do Sentido. E é o sentido, enquanto sentido próprio, que preside à afectação de designação dos sons (a coisa ou o estado de coisas que a palavra designa), e, como sentido figurado, a afectação de imagens e de metáforas (as outras coisas a que a palavra se aplica sob certos aspectos ou certas condições). Não há apenas uma reterritorialização espiritual no «sentido», mas física, através desse mesmo sentido. Paralelamente, a linguagem só existe pela distinção e pela complementaridade de um sujeito de enunciação, em relação ao sentido, e de um sujeito de enunciado, em relação à coisa designada, directamente ou por metáfora. Esta utilização comum da linguagem pode ser designada por *extensiva ou representativa* — função reterritorializante da linguagem (assim como o cão cantor do fim das *Pesquisas* força o herói a abandonar o jejum, de certa maneira, re-edipianização).

Vejamos: a situação da língua alemã em Praga, enquanto língua empedernida misturada de checo ou de iídiche, torna possível uma invenção de Kafka. Sendo assim («é assim, é assim», fórmula prezada por Kafka, protocolo de um estado das coisas), abandona-se o sentido, será subentendido, manter-se-á apenas um esqueleto ou uma silhueta de papel:

1º) Enquanto que o som articulado era um ruído desterritorializado que se reterritorializava, não obstante, no sentido, agora é o som que se vai desterritorializar sem compensação, de maneira absoluta. O som ou a palavra que atravessam esta nova desterritorialização não são uma linguagem sensata, se bem que dela derivem, e também não são uma música ou um canto organizado, apesar do efeito que fazem transparecer. Observámos o pio de Gregório que baralhava as palavras, o assobio do rato, a tosse do macaco, assim como o pianista que não toca, a cantora que não canta mas que faz surgir do seu canto aquilo que ela não

canta, os cães músicos, cada vez melhores quanto menos música produzem no seu próprio corpo. A música organizada é atravessada por todo o lado por uma linha de abolição, como a linguagem sensata por uma linha de fuga, a fim de libertar uma expressiva matéria viva que fala por si e que já não necessita de ser formada¹. Essa linguagem arrancada ao sentido, conquistada ao sentido, produzindo uma neutralização activa do sentido, só encontra a direcção na tónica da palavra, numa inflexão: «Só vivo por vezes no interior de uma palavrinha em cuja inflexão perco por instantes a minha cabeça inútil. [...] A minha maneira de sentir aparenta-se à do peixe»². As crianças são bastante hábeis no seguinte exercício: repetir uma palavra cujo sentido é apenas vagamente pressentido, com o fim de fazê-la vibrar sobre si própria (no início do *Castelo*, as crianças da escola falam tão depressa que não se compreende o que dizem). Kafka conta como repetia, em criança, uma expressão do pai para fazer-lhe atingir uma linha de *non-sens*: «fim do mês, fim do mês...»³. O nome próprio, que em si não tem sentido, é particularmente propício a este exercício: Milena, com a tónica no *i*, começa por evocar «um Grego ou um Romano, perdido na Boémia, violentado pelos Checos, enganado pela pronúncia»; em seguida, por aproximação mais subtil, evoca «uma mulher levada em braços, arrancada ao mundo ou ao fogo», marcando então a tónica a queda continuamente possível ou, pelo contrário, «o salto de alegria que se possa fazer com a carga»⁴.

¹ *O Processo*: «Acabou precisamente por observar que lhe falavam mas não compreendeu; ouvia apenas um enorme zunido que parecia encher completamente o espaço e que descobria continuamente um som agudo como uma sirene.»

² *Journal (Diário)*, p. 50.

³ *Journal (Diário)*, p. 117: «Sem ir até ao ponto de exigir mais um sentido, a expressão *fim do mês* continuava para mim um penoso segredo», por se repetir precisamente todos os meses. — O próprio Kafka sugere que se esta expressão continua sem sentido é por preguiça e «fraca curiosidade». Explicação negativa invocando a carência ou a impotência, retomada por Wagenbach. É corrente que Kafka apresente ou esconda, deste modo, os seus objectos de paixão.

⁴ *Lettres à Milena (Cartas a Milena)*, Gallimard, p. 66. Fascínio de Kafka pelos nomes próprios, a começar por aqueles que inventa: Cf. *Journal (Diário)*, p. 268 (a propósito dos nomes do *Verdictio*).

2º) Parece-nos que há uma certa diferença, ainda que muito relativa e matizada, entre as duas evocações do nome de Milena: uma prende-se ainda a uma cena extensiva e figurada, do tipo fantasma; a segunda já é muito mais intensiva, marcando uma queda ou um salto como limiar de intensidade compreendido no próprio nome. Eis o que se passa, com efeito, quando o sentido é activamente neutralizado como diz Wagenbach: «a palavra é que manda, dá directamente origem à imagem». Porém, como definir este procedimento? Sentido de que subsiste apenas o que vai encaminhar as linhas de fuga. Já não há designação de alguma coisa segundo um sentido próprio, nem consignação de metáforas segundo um sentido figurado. Mas a coisa *como* as imagens formam exclusivamente uma sequência de estados intensivos, uma escala ou um circuito de intensidades puras que se pode percorrer num sentido ou noutro, de cima para baixo ou de baixo para cima. A imagem é o próprio percurso, tornou-se devir: devir-cão do homem e devir-homem do cão, devir-macaco ou coleóptero do homem e inversamente. Nós já não estamos na situação de uma língua rica vulgar, em que, por exemplo, a palavra cão designa directamente um animal e se aplica por metáfora a outras coisas (de que se poderá dizer «como um cão»)¹. *Diário* de 1921: «As metáforas são uma das coisas que me fazem desesperar da literatura.» Kafka aniquila deliberadamente toda e qualquer metáfora, simbolismo, significação, assim como qualquer designação. A metamorfose é o contrário da metáfora. Já não há sentido próprio nem figurado, mas uma distribuição de estados no leque da palavra. A coisa ou as outras coisas são apenas intensidades percorridas pelos sons ou pelas palavras desterritorializadas conforme as suas

¹ As interpretações dos comentadores de Kafka são extremamente nocivas a este respeito porque se regulam por metáforas. Deste modo, Marthe Robert lembra que os judeus são *como* cães, ou ainda «o artista é tratado de faminto e Kafka faz dele um campeão do jejum; ou de parasita e transforma-o num bicho enorme» (*Œuvres complètes*, «Cercle du livre précieux», t. V, p. 311). Parece-nos uma concepção simplista da máquina literária. — Robbe-Grillet sublinhou a destruição completa da metáfora por Kafka.

linhas de fuga. Não se trata de uma semelhança entre o comportamento de um animal e o do homem; e muito menos de um jogo de palavras. Já não há homem nem animal, visto que cada um desterritorializa o outro, numa conjugação de fluxos, num continuum reversível de intensidades. Trata-se de um devir que compreende, pelo contrário, o máximo de diferença enquanto diferença de intensidade, transposição de um limiar, subida ou descida, queda ou erecção, tónica de palavra. O animal não fala «como» um homem, mas extrai da linguagem as tonalidades sem significação; as próprias palavras não são «como» animais, mas trepam por sua própria conta, ladram, fervilham, por serem cães, insectos ou ratos propriamente linguísticos¹. Fazer vibrar sequências, abrir a palavra às intensidades interiores inéditas; em suma, uma *utilização intensiva* a-significante da língua. Ainda do mesmo modo, já não há sujeito de enunciação nem sujeito de enunciado: já não é o sujeito do enunciado que é um cão, mantendo-se o sujeito de enunciação «como» um homem. Já não é o sujeito de enunciação que é «como» um besouro, ficando um homem o sujeito de enunciado, mas um circuito de estados que forma um devir mútuo, no seio de um agenciamento necessariamente múltiplo ou colectivo.

Em que é que a situação do alemão em Praga, vocabulário mirrado, sintaxe incorrecta, favorece esta utilização? Em geral, poder-se-ia chamar *intensivos ou tensores*, por mais variados que sejam, os elementos linguísticos que exprimem «tensões interiores de uma língua». É neste sentido que o linguista Vidal Sephiha designa por intensivo «qualquer utensílio linguístico que permite propender para o limite de uma noção ou de ultrapassá-la», marcando um movimento da língua para os extremos, para um além ou um aquém reversíveis². Vidal Sephiha expõe exactamente a variedade desses elementos que podem ser palavras-gazua, ver-

bos ou preposições assumindo um sentido qualquer, verbos pronominais, ou propriamente intensivos como em hebreu; conjunções, exclamações, advérbios; *termos que conotam a dor*¹. Poder-se-ia também citar as tónicas interiores das palavras, a sua função discordante. Ora, acontece que uma língua de literatura menor desenvolve particularmente esses tensores ou esses intensivos. Nas excelentes páginas em que analisa o alemão de Praga influenciado pelo checo, Wagenbach cita como características o uso incorrecto de preposições, o abuso do pronominal, o emprego de verbos-gazua (*Giben*, por exemplo, para a série «pôr, sentar, colocar, retirar», que se torna, conseqüentemente, intensiva; a multiplicação e a sucessão de advérbios, a utilização de conotações doloríferas, a importância da tónica como tensão interior da palavra, e a distribuição das consoantes e das vogais como discordância interna. Wagenbach insiste neste ponto: todas as características de pobreza de uma língua se encontram em Kafka, extraídas, no entanto, de modo criativo... ao serviço de uma nova sobriedade, de uma nova expressividade, de uma nova flexibilidade, de uma nova intensidade². «Escrita por mim, nenhuma palavra, ou quase, está de acordo com a seguinte; ouço as consoantes ranger umas sobre as outras com um ruído de ferro-velho, e as vogais cantar como negros da Exposição»³. *A linguagem deixa de ser representativa para tender para os extremos ou limites*. A conotação de dor acompanha esta metamorfose, como quando as palavras devêm o pio doloroso de Gregório, ou o grito de Franz, «num único jacto e num só tom». Pense-se no uso do francês como língua falada nos filmes de Godard. Aí também há acumulação de advérbios e de conjunções estereotipadas que acabam por constituir todas as frases: pobreza estranha que faz do francês uma

¹ Cf. por exemplo a «Carta a Pollak», 1902, *Correspondance*, pp. 26-27.

² Cf. H. Vidal Sephiha, «Introdução ao estudo do intensivo», in *Langages*. Retomamos o tema de «tensor» a J.-F. Lyotard, que lhe serviu para indicar a relação da intensidade com a libido.

¹ Sephiha, *ibid.* («Pode-se pensar que qualquer fórmula que acompanhe uma noção negativa de dor, de doença, de violência, pode perdê-la e manter apenas o seu valor limite, isto é, intensivo»: por exemplo o *sehr* alemão, «muito», que provém do alto alemão *sēr*, «doloroso»).

² Wagenbach, pp. 78-88 (principalmente 78,81,88).

³ *Journal (Diário)*, p. 17.

língua menor em francês; procedimento criativo que conecta directamente a palavra à imagem; meio que surge em fim de sequência, em relação ao intensivo do limite «basta, já chega, farto»; intensificação generalizada coincidindo com uma panorâmica em que a câmara gira e varre sem se deslocar, fazendo vibrar as imagens.

Talvez o estudo comparado das línguas seja menos interessante que o das funções da linguagem que podem ser exercidas por um mesmo grupo através de línguas diferentes: bilinguismo e até multilinguismo. Porque o estudo das funções encarnáveis em línguas distintas só toma directamente em conta factores sociais, relações de força, centros de poder muito diversos; escapa ao mito «informativo» para avaliar o sistema hierárquico e imperativo da linguagem como transmissão de ordens, exercício do poder ou resistência a este exercício. Henri Gobard, apoiando-se nas pesquisas de Ferguson e de Gumperz, propõe, por sua vez, um modelo tetralinguístico: a língua vernácula, materna ou territorial, de comunidade rural ou de origem rural; a língua veicular, urbana, estatal ou até mundial, língua de sociedade, de trocas comerciais, de transmissão burocrática, etc., língua de primeira desterritorialização; a língua de referência, língua do sentido e da cultura, produzindo uma reterritorialização cultural; a língua mítica, no horizonte das culturas e de reterritorialização espiritual ou religiosa. As categorias espaço-temporais destas línguas diferem de maneira sumária: a língua vernácula está *aqui*, veicular, *por todo o lado*, de referência, *lá em baixo*; mítica, *além*. Mas, sobretudo, a distribuição destas línguas varia de um grupo para outro e, para um mesmo grupo, de uma época para a outra (o latim foi durante muito tempo na Europa a língua veicular, antes de ser língua de referência e, depois, mítica; o inglês, língua veicular, hoje mundial)¹. O que se pode dizer numa língua pode

¹ Henri Gobard, «De la véhicularité de la langue anglaise» (Sobre a veicularidade da língua inglesa), in *Langues modernes*, Janeiro de 1972 (e *Analyse tétraglossique*, a publicar).

não ser possível noutra, e o conjunto do que é possível ou não dizer varia necessariamente segundo cada língua e as relações entre as línguas¹. Além disso, todos estes factores podem ter franjas ambíguas, partilhas movediças, diferindo nesta ou naquela matéria. Uma língua pode preencher tal função em tal matéria, uma outra noutra matéria. Cada função da linguagem, por sua vez, divide-se e compreende centros de poder múltiplos. Uma caldeirada de línguas não é de maneira nenhuma um sistema de linguagem. Compreende-se a indignação dos integristas ao exigir a missa em francês, dado que o latim é destituído da sua função mítica. Porém, a Sociedade dos professores tem ainda um atraso maior e lamenta-se que se tenha destituído o latim da sua função cultural de referência. Queixam-se, deste modo, das formas de poder, eclesiástico ou académico, que eram exercidas através desta língua, actualmente substituídas por outras formas. Há exemplos mais sérios que atravessam os grupos. A recrudescência dos regionalismos, com reterritorialização de dialecto ou de patoá, língua vernácula: em que é que isso serve uma tecnocracia mundial ou supra-nacional; em que é que isso pode contribuir para movimentos revolucionários, visto que estes também carregam arcaísmos em que tentam injectar um sentido actual... De Servan-Schreiber ao bardo bretão, ao cantor canadiano. E mesmo se a fronteira não passar por aí, porque o cantor canadiano também pode efectuar a mais reacção, a mais edipiana das reterritorializações, ó mãezinha, ó minha pátria, minha casinha, lá lará lá lá. Uma caldeirada de línguas, uma história complicada, uma questão política, nós dizemos-lhe que os linguistas desconhecem totalmente, nem querem conhecer — porque, enquanto linguistas, são

¹ Michel Foucault insiste na importância da distribuição entre o que pode ser dito numa língua a certo momento e o que não se pode dizer (ainda que isso possa ser *feito*). Georges Dévereux (citado por H. Gobard) analisa o caso de jovens Mohaves que falam muito à vontade da sua sexualidade em língua vernácula, mas são incapazes na língua veicular que para eles constitui o inglês; e não apenas porque o professor inglês exerce uma função repressiva, mas também porque existe um problema de línguas (cf. *Essais d'ethnopsychiatrie générale*, tr. fr. Gallimard, pp. 125-126).

«apolíticos» e puros cientistas. Até Chomsky só conseguiu compensar o apolitismo com uma luta corajosa contra a guerra do Vietname.

Voltemos à situação no império dos Habsburgos. A decomposição e queda do império fazem dobrar a crise, aumentam os movimentos de desterritorialização por todo o lado e suscitam reterritorializações complexas, arcaizantes, míticas ou simbolistas. Por entre os contemporâneos de Kafka podemos citar em desordem Einstein e a sua desterritorialização da representação do universo (Einstein lecciona em Praga e o físico Philipp Frank dá conferencias a que Kafka assiste); os dodecafonistas austríacos e a sua desterritorialização da representação musical (o grito de morte de Maria em *Wozzeck*, ou o de Lulu, ou então o *si* redobrado, parecem-nos ir numa direcção musical próxima de certas considerações de Kafka); o cinema expressionista e o seu duplo movimento de desterritorialização e de reterritorialização da imagem (Robert Wiene de origem checa, Fritz Lang nascido em Viena, Paul Wegener e a utilização de temas de Praga). Acrescentemos evidentemente a psicanálise em Viena, a linguística em Praga¹. Qual é a situação particular dos judeus de Praga em relação às «quatro línguas»? Para os judeus provenientes de meios rurais, a língua vernácula é o checo, mas este tende a ser esquecido ou recalcado; quanto ao iídiche, é frequentemente desdenhado ou receado, *mete medo*, como diz Kafka. O alemão é a língua veicular das cidades, língua burocrática de Estado, língua de trocas comerciais (mas já o inglês começa a ser indispensável a esta função). O alemão, mas desta vez o alemão de Goethe, tem ainda uma função cultural e de referência (e o francês, em segundo lugar). O hebreu enquanto língua mítica, com o início do sionismo, encontra-se no estado oní-

¹ Sobre o círculo de Praga e o seu papel na linguística, Cf. *Change*, n.ºs 3 e 10. (É verdade que o círculo de Praga só se formou em 1926. No entanto, Jakobson foi para Praga em 1920, onde já existia uma escola checa animada por Mathesius e ligada a Anton Marty que havia leccionado na universidade alemã. Kafka em 1902-1905 seguia as aulas de Marty, discípulo de Brentano, e participava nas reuniões dos brentanistas.

rico activo. Para cada uma destas línguas, é necessário avaliar os coeficientes de territorialidade, de desterritorialização e de reterritorialização. Qual é a situação do próprio Kafka? É um dos raros escritores judeus de Praga a compreender e a falar checo (e esta língua vai ter uma grande importância nas suas relações com Milena). O alemão tem precisamente o duplo papel de língua veicular e cultural com Goethe no horizonte. (Kafka também sabe francês, italiano e, com certeza, um pouco de inglês). O hebreu, aprendê-lo-á mais tarde. O que é complicado é a relação de Kafka com o iídiche: considera-o mais um movimento de desterritorialização nómada que trabalha o alemão do que uma espécie de territorialidade linguística para os judeus. O que o fascina no iídiche é menos uma língua de comunidade religiosa do que de *teatro popular* (torna-se mecenas e empresário da trupe ambulante de Isak Löwy)¹. Numa reunião pública, a maneira como Kafka apresenta o iídiche a um público judeu burguês bastante hostil é totalmente notável: é uma língua que mete medo, muito mais do que o desdém que suscita, «um receio misturado com uma certa repugnância»; é uma língua sem gramática e que vive de vocábulos roubados, mobilizados, emigrados, que se tornaram nómadas interiorizando «relações de força»; é uma língua enxertada no médio alto alemão e que trabalha o alemão de tal maneira de dentro que não pode ser traduzido em alemão sem o abolir; só se pode compreender o iídiche «sentindo-o» com o coração. Em suma, língua intensiva ou uso intensivo do alemão, língua ou uso menores que devem arrastar-vos: «É então que poderão experimentar o que é a verdadeira unidade do iídiche e senti-lo-ão tão violentamente que terão medo; já não será do iídiche mas de vós mesmos. [...] Aproveitem como puderem!»².

¹ Sobre as relações de Kafka com Löwy e o teatro iídiche, cf. Max Brod, pp. 173-181, e Wagenbach, pp. 163-167. Nesse teatro-mimo havia, provavelmente, muitas cabeças inclinadas e levantadas.

² «Discours sur la langue yiddish», in *Carnets*, Œuvres complètes, «Cercle du livre précieux», t. VII, pp. 383-387.

Kafka não é norteado para uma reterritorialização através do checo. Nem para um uso hipercultural do alemão com exageros oníricos, simbólicos e míticos, ou até hebraizantes, como encontramos na escola de Praga. Nem para um iídiche oral e popular. No entanto, esta via que o iídiche revela, considera-a de maneira completamente distinta para a converter numa escrita única e solitária. Visto que o alemão de Praga está desterritorializado por várias razões, avançar-se-á sempre em intensidade, no sentido, porém, de uma nova sobriedade, de uma nova correcção inaudita, de uma rectificação implacável, levantar a cabeça. Delicadeza esquizo, embriaguez com água pura¹. Far-se-á desenvolver o alemão sobre uma linha de fuga; abusar-se-á do jejum; extirpar-se-á ao alemão de Praga todos os pontos de subdesenvolvimento que ele pretende esconder; gritar-se-á com um grito extremamente sóbrio e rigoroso. Extrair-se-á o ladrar do cão, a tosse do macaco e o zumbido do besouro. Far-se-á uma sintaxe do grito que desposará a sintaxe rígida deste alemão ressequido, e irá até uma desterritorialização que já não será compensada pela cultura ou pelo mito, que será uma desterritorialização absoluta, ainda que lenta, pegajosa, coagulada. Levar lenta e progressivamente a língua para o deserto. Servir-se da sintaxe para gritar, para dar uma sintaxe ao grito.

Só o menor é que é grande e revolucionário. Odiar qualquer literatura de mestres. Fascínio de Kafka pelos criados e empregados (caso idêntico em Proust, devido à linguagem, para com os criados). Mas, o que também é interessante, é a possibilidade de fazer da sua própria língua um uso menor, supondo que ela é única, que ela seja uma língua maior ou que o tenha sido. Estar *na* sua própria língua como um estrangeiro: é a situação do *Grande Nadador* de Kafka². Ainda que

¹ Um director de revista diz que a prosa de Kafka tem «um ar de asseio de criança que cuida da sua pessoa» (cf. Wagenbach, p. 82).

² O *Grande Nadador* é com certeza um dos textos mais «beckettianos» de Kafka: «Sou obrigado a constatar que estou aqui no meu país e que, apesar de todos os esforços, não compreendo peva da língua em que o senhor fala...» (Œuvres complètes, V, p. 221).

única, uma língua é sempre uma caldeirada, uma mistura esquizofrénica, um traje de Arlequim através do qual se exercem funções de linguagem muito diferentes e centros de poder distintos, ventilando o que pode ser e não ser dito: lança-se uma função contra a outra, faz-se funcionar os coeficientes de territorialidade e de desterritorialização relativos. Mesmo maior, uma língua é susceptível de um uso intensivo que a faz correr sobre linhas de fuga criativas e que, por mais lento ou precavido que o uso seja, forma, deste modo, uma desterritorialização absoluta. Embora tanta invenção, e não apenas lexical, o léxico conta pouco, mas conta, sim, uma sóbria invenção sintáctica, para escrever como um cão (Mas um cão não escreve. — Precisamente, precisamente); o que Artaud fez do francês, os gritos-sopros; o que Céline fez do francês, seguindo uma outra linha, o exclamativo ao mais alto grau. A evolução sintáctica de Céline: da Viagem (*Voyage au bout de la nuit*) até Morte a crédito (*Mort à crédit*), em seguida, de *Morte a crédito* até *Guignol's band I* (depois, Céline já não tinha nada para dizer, excepto as suas desgraças, isto é, já não tinha vontade de escrever, tinha apenas falta de dinheiro. E isso termina sempre assim, as linhas de fuga da linguagem: o silêncio, o interrompido, o interminável, ou ainda pior. Mas que criação doida, entretanto, que máquina de escrita! Pela *Viagem*, Céline era ainda felicitado, enquanto que ele já estava extremamente longe, na *Morte a crédito* e, depois, no prodigioso *Guignol's band*, em que a língua tinha apenas intensidades. Ele falava da «musiquinha». Kafka também, é a musiquinha, outra, mas sempre com sons desterritorializados, uma língua que corre de cabeça em riste, perdendo o equilíbrio). Estes são verdadeiros autores menores. Uma passagem para a linguagem, para a música, para a escrita. Aquilo a que se chama Pop — Música Pop, filosofia Pop, escrita Pop: Wörterflucht. Servir-se do polilinguismo na sua própria língua, fazer desta um uso menor ou intensivo, opor a característica oprimida desta língua à sua característica opressora, encontrar pontos de não-cultura e de subdesenvolvimento,

zonas linguísticas de terceiro mundo por onde uma língua se escapa, por onde um animal se enxerta, ou um agenciamento se conecta. Quantos estilos, géneros ou movimentos literários, mesmo pequenos, que só têm este sonho: preencher uma função maior da linguagem, fazer ofertas de serviço enquanto língua de Estado, língua oficial (hoje em dia, a psicanálise pretende ser dona do significante, da metáfora e do trocadilho). Ter o sonho contrário: saber criar um devir-menor. (Há alguma probabilidade para a filosofia, ela que constituiu durante bastante tempo um género oficial e de referência? Aproveitemos o momento em que a antifilosofia, hoje em dia, quer ser linguagem de poder).

CAPÍTULO 4

As componentes da expressão

Tínhamos partido de oposições formais simples: para a forma de conteúdo, cabeça inclinada / cabeça levantada; para a forma de expressão, fotografia / som. Eram estados ou figuras do desejo. Mas é evidente que o som não age como elemento formal. Determina, de preferência, uma desorganização activa da expressão e, por reacção, do próprio conteúdo. Deste modo, o som na sua maneira de «se pôr em fuga», prepara uma nova figura da cabeça levantada que se torna cabeça em riste. E em vez do animal estar apenas do lado da cabeça baixa (ou da boca alimentar), este mesmo som, esta mesma tonalidade induz um devir-animal e conjugam-no com a cabeça levantada. Não nos encontramos, pois, perante uma correspondência estrutural entre duas espécies de formas, formas de conteúdo e formas de expressão, mas diante de uma *máquina de expressão* capaz de desorganizar as suas próprias formas, de desorganizar as formas de conteúdo, a fim de libertar puros conteúdos que poderão confundir-se com as expressões numa mesma matéria intensa. Uma literatura maior ou estabelecida segue um vector que vai do conteúdo à expressão. Um conteúdo ao ser apresentado numa forma dada, é necessário encontrar, descobrir ou ver a forma de expressão que lhe convém. O que é bem concebido enuncia-se ... Mas a literatura menor ou revolucionária começa por enunciar, não vê, e só concebe depois («A palavra, não a vejo, invento-a»)¹. A expressão tem de quebrar as formas, tem de marcar as rupturas e as novas derivações. Uma forma quebrada tem de reconstruir o conteúdo que estará necessariamente em ruptura

¹ *Journal (Diário)*, p. 17.

com a ordem das coisas. Preparar, preceder a matéria. «A arte é um espelho que avança, às vezes, como um relógio»¹.

Em Kafka, quais são as componentes desta máquina literária, máquina de escrita ou de expressão?

1. *As cartas*: em que sentido fazem inteiramente parte da «obra». Com efeito, esta não se define por uma intenção de publicação. Kafka não imagina evidentemente publicar as suas cartas; é antes o contrário. O que ele vislumbra é destruir tudo o que escreve como se de cartas se tratasse. Se as cartas fazem plenamente parte da obra é porque são uma engrenagem indispensável, uma peça motriz da máquina literária tal como Kafka a concebe, mesmo se esta máquina é chamada a desaparecer ou a explodir como a da *Colónia Penal*. Impossível de conceber a máquina de Kafka sem fazer intervir o móbil epistolar. Talvez seja em função das cartas, das suas exigências, das suas potencialidades e insuficiências que as outras peças são montadas. Fascínio de Kafka pelas cartas dos seus antecessores (Flaubert, Kleist, Hebbel). Mas o que Kafka vive e experimenta às suas próprias expensas, é um uso perverso, diabólico, da carta. «Diabólico com toda a inocência», afirma Kafka. As cartas apresentam directa e inocentemente a força diabólica da máquina literária. Maquinar cartas: não é de todo uma questão de sinceridade ou não, mas de funcionamento. Cartas a tal ou tal mulher, cartas aos amigos, carta ao pai; no entanto, há sempre uma mulher no horizonte das cartas; ela é que é a verdadeira destinatária, aquela de que o pai é responsável de lhe ter escapado, aquela que os amigos desejavam que cortasse relações, etc.. Substituir o amor pela carta de amor(?). Desterritorializar o amor. Substituir o tão temido *contrato conjugal* por um *pacto diabólico*. As cartas são inseparáveis de um tal pacto, são esse próprio pacto. Como «associar as raparigas ao escrever-lhes»². Kafka acaba de conhecer a filha da porteira da casa Goethe em

¹ Gustave Janouch, p. 138 (e p. 143): «A forma não é a expressão do conteúdo, mas o seu estímulo».

² Carta a Brod, Julho de 1912, *Correspondance*, p. 122.

Weimar, tiram fotografias, escrevem bilhetes postais um ao outro. Kafka admira-se que a rapariga lhe escreva «como ele deseja» e, no entanto, não o leva a sério, trata-o de «verbo de encher». Já está lá tudo, mesmo se ainda não chegou à perfeição. A referência a Goethe: se Kafka admira tanto Goethe, é enquanto «mestre» ou enquanto autor do pacto diabólico de Fausto, que exalta o destino de Margarida? Os elementos da máquina literária já estão nas cartas, mesmo se estão insuficientemente dispostos e se mantêm inúteis: a fotografia estereotipada no bilhete postal, a escrita no verso, o som que corre e que é lido a meia voz, num só tom, a intensidade. No primeiro encontro com Felice, Kafka mostra-lhe essas fotografias, esses bilhetes postais de Weimar, como se servisse para encetar um novo circuito em que as coisas se vão tornar mais sérias.

As cartas são um rizoma, uma rede, uma teia de aranha. Há um vampirismo nas cartas, um vampirismo propriamente epistolar. Drácula, o vegetariano, o jejuador que suga o sangue dos humanos carnívoros, tem o castelo ali por perto. Há Drácula em Kafka, um Drácula por intermédio de cartas, cartas que correspondem a morcegos. Não dorme de noite, e de dia fecha-se no seu escritório-caixão. «A noite não é bastante nocturna...» Quando imagina um beijo é o de Gregório que sobe até ao pescoço nu da irmã, ou o de K. à Menina Bürstner, como se tratasse de um «animal sedento que se lança a golpes de língua sobre a fonte que acabou de descobrir». A Felice, Kafka descreve-se sem vergonha e sem graça, como extraordinariamente magro, com necessidade de sangue (o meu coração «está tão fraco que não consegue levar o sangue ao comprimento todo das pernas»). Kafka-Drácula tem a sua linha de fuga no quarto, na cama e a sua fonte de força longínqua naquilo que as cartas lhe vão trazer. Só receia duas coisas, a cruz da família e o alho da conjugalidade. As cartas têm de lhe trazer sangue, e o sangue dar-lhe a força de criar. Não procura absolutamente nada uma inspiração feminina, nem uma protecção materna, mas uma força física para escrever. Diz que a

criação literária é «um salário para o serviço do diabo». Kafka não vive com vergonha o seu corpo magro de anoréctido, finge. Vive-o como meio para passar limiares e devires na cama do seu quarto, sendo cada órgão «colocado sob observação especial»: na condição que lhe dêem um pouco de sangue. Um fluxo de cartas por um fluxo sanguíneo. Desde o primeiro encontro com Felice, Kafka vegetariano é atraído pelos seus braços musculosos, ricos em sangue, e assustado pelos grandes dentes carnívoros; Felice tem o sentimento do perigo, visto que ela afirma comer pouco. Porém, ao contemplá-la, Kafka extrai a decisão de escrever, de escrever muito a Felice¹. As Cartas a Milena são outra coisa. É um amor mais «cortês», com o marido no horizonte. Kafka aprendeu muito, experimentou muito. Há em Milena um Anjo da morte, como ele próprio sugere. É mais uma cúmplice do que uma destinatária. Kafka explica-lhe a tortura das cartas, a relação necessária com um fantasma que *de caminho bebe os beijos que lhe confiam*. «Desmembramento de almas». E Kafka distingue duas séries de invenções técnicas: as que tendem a restaurar «relações naturais» ao triunfar das distâncias e ao aproximar os homens (o comboio, o automóvel, o avião), e aquelas que representam a desforra vampírica do fantasma ou reintroduzem «o fantomático entre os homens» (o correio, o telégrafo, o telefone, a telegrafia sem fios)².

¹ Servimo-nos de um estudo inédito de Claire Parnet sobre *Le Vampire et les lettres* (O vampiro e as cartas), em que a relação Kafka-Drácula é precisamente analisada. Cf. todos os textos citados por Elias Canetti, *L'Autre Procès, lettres de Kafka à Felice* (O outro Processo, cartas de Kafka a Felice), trad. francesa Gallimard; no entanto, apesar desses textos, Canetti não parece aperceber-se desse procedimento vampírico e fala da vergonha que Kafka tem do corpo, da humilhação, da aflição e da necessidade de protecção.

² O texto admirável nas *Lettres à Milena* (Cartas a Milena), p. 260. — As máquinas de falar ou de escrever fascinaram Kafka de todas as maneiras, burocrática, comercial e eroticamente. Felice trabalhava numa empresa de «parlógrafos» em que chegou a directora. Kafka entra num estado de excitação de conselhos e de propostas, a fim de colocar os parlógrafos nos hotéis, nas estações de correio, nos comboios, nos barcos e nos zeppelins, e de combiná-los com as máquinas de escrever, com os «praxinoscópios», com o telefone... Kafka está manifestamente encantado, pensa consolar Felice desse modo, ela que tem vontade de chorar, «sacrifico as minhas noites aos teus negócios, responde-me em pormenor...» (*Lettres à Felice*, I, Gallimard, pp. 297-300. Com um grande arrebatamento comercial e técnico, Kafka quer introduzir a série das invenções diabólicas na boa série das invenções benéficas).

Mas como é que funcionam as cartas? Conservam a dualidade de dois sujeitos, em virtude, sem dúvida, do seu género. Pelo momento, distinguimos sucintamente um sujeito de enunciação como forma de expressão que escreve a carta, um sujeito de enunciado como forma de conteúdo de que a carta fala (mesmo se *eu* falo de *mim*...). É desta dualidade que Kafka vai fazer um uso perverso ou diabólico. Em vez de o sujeito de enunciação se servir da carta para anunciar a sua própria chegada, é o sujeito de enunciado que vai assumir inteiramente um movimento que se torna fictício ou aparente. É o envio da carta, o trajecto da carta, a volta e os gestos do carteiro, que substituem a vinda (donde a importância do carteiro e do mensageiro, que se duplica, como os dois mensageiros do *Castelo*, com fatos muito justos parecendo de papel). Exemplo de um amor verdadeiramente kafkiano: um homem apaixona-se por uma mulher que só viu uma vez; toneladas de cartas; ele nunca pode «vir»; não se separa das cartas, numa mala; e no dia a seguir à ruptura, da última carta, ao voltar para casa de noite no campo, esmaga o carteiro. A correspondência com Felice está cheia desta impossibilidade de vir. É o fluxo de cartas que substitui a visão, a vinda. Kafka não pára de escrever a Felice, tendo-a visto uma vez apenas. Ele quer impor-lhe um pacto com todas as suas forças: que ela lhe escreva duas vezes por dia. Isso é que é o pacto diabólico. O pacto faustiano diabólico é extraído de uma fonte de força longínqua, contra a proximidade do contrato conjugal. *Enunciar primeiro* e só rever depois ou em sonho. Kafka *vê* em sonho «as escadas inteiri-nhas, cobertas de cima até abaixo por uma espessa camada dessas páginas já lidas, [...] era um verdadeiro sonho de desejo»¹. Desejo demente de escrever e de arrancar cartas ao destinatário. Segundo uma primeira característica, o desejo de cartas consiste no seguinte: transfere o movimento para o sujeito do enunciado, atribui ao sujeito do

¹ *Lettres à Felice* (Cartas a Felice), I, p. 117.

enunciado um movimento aparente, um movimento de papel, que poupa ao sujeito da enunciação qualquer movimento real. Como nos *Preparativos*, aquele que pode ficar na cama, como um insecto, dado que envia o seu duplo bem vestido numa carta, com a carta. Esta troca ou esta inversão da dualidade dos dois sujeitos, o sujeito do enunciado assumindo o movimento real que recai normalmente no sujeito de enunciação, produz uma *duplicação*. E é essa duplicação que já é diabólico, o Diabo é essa duplicação, mesmo. Encontramos aqui uma das origens do duplo em Kafka: *O Desaparecido*, primeiro esboço da *América*, punha em cena dois irmãos, «em que um partia para a América enquanto que o outro ficava numa prisão europeia»¹. E o *Verdicto*, que gira completamente à volta do tema das cartas, põe em cena o sujeito da enunciação, que fica na loja paterna, e o amigo da Rússia, não só como destinatário mas como sujeito potencial do enunciado *que talvez não exista fora das cartas*.

A carta como género menor, as cartas como desejo, o desejo das cartas têm uma segunda característica. O que constitui a mais profunda aversão do sujeito de enunciação vai ser apresentado como um obstáculo exterior que o sujeito do enunciado, confiando na carta, se esforçará por vencer a todo o custo, ainda que tenha de desaparecer. Chama-se isso *Descrição de um combate*. Terror de Kafka por qualquer forma de conjugalidade. Operação prodigiosa pela qual traduz esta aversão numa *topografia de obstáculos* (onde ir? como vir? Praga, Viena, Berlim?). *O Agrimensor*. E também a outra operação pela qual enuncia uma *lista de condições* numeradas que o sujeito de enunciado supõe capazes ao fim e ao cabo de dissipar o terror, enquanto que é este mesmo terror no sujeito de enunciação que os inspira (Programa ou Plano de vida, à maneira de Kleist). É verdadeiramente retorcido, é o humor em pessoa. Dupla inversão exacta, do mapa do Meigo e da

¹ *Journal (Diário)*, pp. 32-33.

lista de casamento. Este método tem várias vantagens: permite apresentar a inocência do sujeito de enunciação, dado que este nada pode e nada fez; a inocência também do sujeito do enunciado, visto que fez o que pôde; e, depois, até a inocência de terceiros, da destinatária (até tu, Felice, estás inocente); e, por fim, este método torna as coisas ainda piores como se uma dessas instâncias, ou toda a gente, fosse culpada. É o método que triunfa na *Carta ao pai* — todos inocentes, era o pior. A *Carta ao pai* é a conjuração de Édipo e da família, através da máquina de escrever, como as *Cartas a Felice* a conjuração da conjugalidade. *Fazer um mapa de Tebas em vez de representar Sófocles, fazer uma topografia dos obstáculos em vez de lutar contra o destino* (substituir uma destinatária pelo destino). Já não é questão de saber se as cartas fazem ou não parte da obra, nem se elas são a origem de certos temas da obra; elas são parte integrante da máquina de escrever ou de expressão. É desta maneira que é preciso pensar as cartas em geral, como pertencendo plenamente à escrita, fora da obra ou não, e compreender também porque é que certos géneros tais como o romance se serviram naturalmente da forma epistolar.

Mas este uso ou esta função das cartas, terceira característica, não impede à primeira vista um retorno da culpabilidade. Um retorno familiar ou conjugal edipiano da culpabilidade: sou capaz de amar o meu pai? Sou capaz de me casar? Sou um monstro? «Inocentemente diabólico», pode-se ser inocente e, apesar de tudo, diabólico; é o tema do *Verdicto*, e é o sentimento constante de Kafka na sua relação com as mulheres que amou¹. Ele sabe-se Drácula, sabe-se vampiro, a aranha e a respectiva teia. No entanto, é necessário, mais do que nunca, distinguir as noções: a dualidade dos dois sujeitos, a sua troca ou a sua

¹ «Inocentemente diabólico»: cf. *Journal (Diário)*, p. 373. E no *Verdicto*, o pai diz: «No fundo, tu eras uma criança inocente, mais, mais profundamente ainda, um ente diabólico. E é por isso, ouve isto, condeno-te neste instante ao afogamento».

duplicação, *parecem* fundar um sentimento de culpabilidade. Mas, ainda aí, o culpado, quando muito, é o sujeito do enunciado. A própria culpabilidade é apenas o movimento aparente, ostensivo, que esconde um rir íntimo (quantas coisas deploráveis foram escritas sobre Kafka e a «culpabilidade», Kafka e a «lei», etc.). O judaísmo, invólucro de papel. Drácula não pode sentir-se culpado, Kafka não pode sentir-se culpado, Fausto não é culpado, por hipocrisia, mas porque a sua Questão deles está algures. Não se compreende nada do pacto diabólico, do pacto com o diabo, se se julga que pode inspirar culpabilidade àquele que assina, isto é, àquele que o instaura ou que escreve a carta. A culpabilidade é apenas o enunciado de um julgamento que vem de fora, e que só agarra ou inquieta uma alma fraca. A fraqueza, ó a minha fraqueza, a minha culpa, é apenas o movimento aparente de Kafka enquanto sujeito do enunciado. A sua força, pelo contrário, enquanto sujeito de enunciação no deserto. Mas isso não arranja coisa nenhuma; ninguém se salva com isso. Porque se a culpabilidade é somente o movimento aparente, é precisamente agitada como o índice de um perigo diferente — a outra questão. O pânico real é que a máquina de escrever as cartas volta-se contra o mecânico. Consulte-se a *Colônia Penal*. O perigo do pacto diabólico, da inocência diabólica, não é, de maneira nenhuma, a culpabilidade; é o logro, o impasse no rizoma, o bloqueio de todas as saídas, a toca obstruída por todo o lado. O *medo*. O próprio diabo foi apanhado no logro. Não é devido à culpabilidade que se é re-edipianizado, mas por cansaço, por falta de invenção, por imprudência do que foi desencadeado, por fotografia, pela polícia — as forças diabólicas do longínquo. Então, a inocência já não serve de nada. A fórmula do diabolismo inocente salva da culpabilidade, mas não salva da fotocópia do pacto e da condenação que daí resulta. O perigo não é o sentimento de culpabilidade enquanto neurose, enquanto estado, mas o juízo de culpabilidade como *Processo*. E é o resultado fatal das cartas: a carta ao pai é um processo que

se abate de novo sobre Kafka; as cartas a Felice transformam-se em *Processo no hotel*, com um tribunal, família, amigos, defesa, acusação. Kafka pressente-o desde o início, dado que escreve o *Veredicto* ao mesmo tempo que começa as cartas com Felice. Ora, o *Veredicto* significa o pavor enorme que uma máquina de cartas apanhe o autor na esparrela: o pai começa por negar a existência do amigo da Rússia, isto é, o destinatário; depois, reconhece-lhe a existência, mas para revelar que o amigo não parou de lhe escrever, a ele, pai, para denunciar a traição do filho (o fluxo de cartas muda de direcção, volta-se contra...). «As tuas cartinhas nojentas...», A «carta indecente» do funcionário Sortini, no *Castelo*... Para evitar o novo perigo, Kafka não pára de baralhar as pistas, remete mais uma carta, que recompõe ou desmente aquela que acabou de enviar, para que Felice tenha sempre uma resposta em atraso. Mas nada pode impedir a reviravolta do destino: da ruptura com Felice, Kafka não sai culpado mas rebentado. Ele, para quem as cartas eram uma peça indispensável, um estímulo positivo para escrever completamente, encontra-se sem vontade de escrever, com os membros desfeitos pela ratoeira à beira de se fechar. A fórmula «inocentemente diabólico» não foi suficiente.

[Estes três elementos intensivos mostram porque é que Kafka estava fascinado pelas cartas. É necessário uma sensibilidade especial. Nós queríamos apenas comparar com as cartas de um outro diabólico, Proust. Ele também celebrou com o diabo ou com o fantasma o pacto do longínquo através de cartas, a fim de quebrar a proximidade do contrato conjugal. Ele também opõe escrever a casar. Dois vampiros magros anoréctidos que só se alimentam de sangue ao remeter as suas cartas-morcegos. Os grandes princípios são os mesmos: qualquer carta é uma carta de amor, aparente ou real; as cartas de amor podem ser atraentes, repulsivas, de injúria, de compromisso, de proposta, sem que isso mude o que quer que seja à sua natureza; fazem parte de um pacto com o diabo, que exorciza o contrato com Deus, com a família

ou com o ente querido. Mas, mais precisamente, a primeira característica das cartas, troca ou duplicação dos dois sujeitos, manifesta-se totalmente em Proust, o sujeito do enunciado assumindo o movimento completo enquanto que o sujeito da enunciação se mantém deitado, no canto da sua teia como uma aranha (o devir-aranha em Proust). Em segundo lugar, as topografias de obstáculos e as listas de condições são erguidas muito alto por Proust, como funções da carta, ao ponto que o destinatário já não compreende se o autor deseja a sua vinda, se alguma vez a desejou, se o repele afim de o atrair ou o contrário: a carta escapa a qualquer reconhecimento, do tipo recordação, sonho ou fotografia, tornando-se um mapa austero dos caminhos a percorrer ou a evitar, um plano de vida estritamente condicionado (Proust também é um agrimensur retorcido de um caminho que cessa de aproximar-se sem, no entanto, se afastar, como no *Castelo*)¹. Por fim, a culpabilidade em Proust tal como em Kafka é apenas dissimulação e acompanha a demonstração ou o movimento aparente do sujeito do enunciado; todavia, sob esta culpabilidade para rir, um pânico mais profundo na Estátua jacente, medo de ter falado de mais, medo que a máquina das cartas se volte contra ele, que o lance naquilo que ela era suposta esconjurar, angústia que as pequenas mensagens multiplicadas ou as cartinhas imundas se fechem sobre ele — a incrível carta-chantagem para Albertine, que ele envia não sabendo que ela morreu, é-lhe devolvida sob a forma de um telegrama de Gilberte, que ele julga ser

¹ As cartas de Proust são, antes de mais, topografias de obstáculos, sociais, psíquicas e geográficas; e os obstáculos são tanto maiores quanto mais próximo estiver o correspondente. É evidente nas cartas para a Sr.^a Strauss, que tem precisamente o semblante Anjo da Morte, como Milena. Mas, mais ainda, nas cartas de Proust aos seus jovens, abundam os obstáculos topográficos relativos aos lugares, assim como às horas, os meios, os estados de alma, as condições, as mudanças. Por exemplo, a um jovem de que parece que Proust já não tenha vontade que ele vá a Cabourg: «Você é livre de decidir o que quiser, e se está para cá vir, não me escreva, mas telegrafe-me que chega de seguida, e se possível num comboio que chega perto das 6 da tarde, ou então por volta do fim da tarde, ou depois de jantar mas não muito tarde, e não antes das duas da tarde, porque eu gostaria de vê-lo antes de você ter visto alguém. Mas eu explico-lhe isso tudo no caso de cá vir...» etc..

Albertine, anunciando-lhe o casamento. Ele também acaba exausto. Mas, a vampirismo igual, ciúme igual, as diferenças são grandes entre Proust e Kafka, e não se prendem apenas ao estilo mundano-diplomático de um, jurídico-processual do outro. Trata-se para ambos de evitar, por carta, a proximidade específica que caracteriza a relação conjugal, e constitui a situação de ver e de ser visto (cf. o pavor de Kafka no momento em que Felice lhe diz que gostaria de estar perto dele enquanto ele trabalha). A este respeito, pouco importa que a «conjugabilidade» seja oficial ou não, que seja heterossexual ou homossexual. Mas, para esconjurar a proximidade, Kafka mantém e conserva a distância espacial, a posição longínqua do ente querido: também é ele que se admite como *prisioneiro* (prisioneiro do corpo, do quarto, da família, da obra), e multiplica os obstáculos que o impedem de ver ou de encontrar o ente querido¹. Em Proust, pelo contrário, o mesmo exorcismo é feito no sentido inverso: atingir-se-á o imperceptível, o invisível, ao exagerar a proximidade, convertendo-a em proximidade carceral. A solução de Proust é a mais estranha: ultrapassar as condições conjugais da presença e da visão... por aproximação excessiva. Quanto mais perto se estiver menos se verá. Proust é que é o *carcereiro*, enquanto que o ente querido está numa prisão contígua. O ideal das cartas de Proust consiste em bilhetinhos passados debaixo da porta.]

II. *As novelas*: são essencialmente animalistas, se bem que não haja animais em todas. É que, segundo Kafka, o animal coincide como objecto por excelência da novela, isto é, tenta encontrar uma saída, traça uma linha de fuga. As cartas não lhe bastavam, porque o diabo, o pacto com o diabo, não proporciona uma linha de fuga, e corre o risco, pelo contrário, de se lançar ou de lançar-nos na armadilha. A partir das novelas como o *Verdicto* ou a *Metamorfose*, Kafka escreve-as ao mesmo tempo que começa a correspondência com Felice, ora

¹ Sobre a prisão, cf. *Journal (Diário)*, p. 33.

por imaginar o perigo, ora para exorcizá-lo: é preferível novelas bem estanques e perigosas do que o fluxo infinito das cartas. As cartas talvez sejam a força motriz que, através do sangue que elas trazem, fazem disparar completamente a máquina. Trata-se, no entanto, de escrever outra coisa que as cartas, logo, de criar. Pelas cartas pressente-se outra coisa (natureza animal da vítima, ou seja, Felice; uso vampírico das próprias cartas). Porém, só se pode concretizar num elemento autónomo, mesmo se fica perpetuamente inacabado. O que Kafka realiza no quarto é devir animal, e é o objecto essencial da novela. A metamorfose é a primeira criação. Sobretudo que o olho de uma esposa não enxergue isso, nem mesmo um pai ou uma mãe. Nós pensamos que, para Kafka, a essência animal é a saída, a linha de fuga, no mesmo sítio ou na gaiola. *Uma saída, e não a liberdade. Uma linha de fuga viva e não um ataque.* Em *Chacais e Árabes*, os chacais dizem: «Não se trata de matá-los. [...] Só o aspecto do corpo deles em vida já nos faz fugir; quando o vemos, procuramos um ar mais puro, refugiamo-nos no deserto que se tornou por isso a nossa pátria.» Se Bachelard é bastante injusto em relação a Kafka quando o compara a Lautréamont, é porque sustém, principalmente, que a essência dinâmica animal é liberdade e agressão: os devires-animais de Maldoror são ataques, e tanto mais cruéis porque livres ou gratuitos. Com Kafka não se passa assim. É precisamente o contrário e não se pode pensar que a sua ideia seja mais justa do ponto de vista da própria Natureza. O postulado de Bachelard leva à oposição entre a velocidade de Lautréamont e a lentidão de Kafka¹. Recordemos, no entanto, um certo número de elementos das novelas animalistas: 1º) não há motivo para distinguir os casos em que um animal é considerado em si próprio e aqueles em que há metamorfose; no animal tudo é metamorfose, e esta é num mesmo

¹ Bachelard, *Lautréamont*, Éd. Corti: sobre a acção pura, a velocidade e o ataque como características do animal segundo Lautréamont, e sobre a lentidão de Kafka como esgotamento do «querer-viver», cf. o primeiro capítulo.

circuito devir-homem do animal e devir-animal do homem; 2º) é que a metamorfose é como a conjugação de duas desterritorializações, aquela que o homem impõe ao animal forçando-o a fugir ou subjugando-o, mas também aquela que o animal propõe ao homem, indicando-lhe saídas ou meios de fuga a que o homem nunca teria pensado sozinho (a fuga esquivo); cada uma das desterritorializações é imanente à outra, relança a outra e obriga-a a ultrapassar um limiar; 3º) então, o que conta não é, de modo nenhum, a lentidão relativa do devir-animal; porque, por mais lento que seja e quanto mais lento for, não deixa de constituir uma *desterritorialização absoluta* do homem, por oposição às desterritorializações relativas que o homem produz sobre si mesmo ao deslocar-se, ao viajar. O devir-animal é uma viagem imóvel e no mesmo sítio que só pode ser vivida ou compreendida em intensidade (ultrapassar limiares de intensidade)¹.

O devir-animal nada tem de metafórico. Nenhum simbolismo, nenhuma alegoria. Também não é o resultado de uma culpa ou de uma maldição, o efeito da culpabilidade. Como dizia Melville a propósito do devir-baleia do capitão Achab, é um «panorama» e não um «evangelho». É um mapa de intensidades. É um conjunto de estados, todos diferentes uns dos outros, implantados no homem no momento em que este procura uma saída. É uma linha de fuga criativa que só significa o que ela é. Diferentemente das cartas, o devir-animal nada deixa subsistir da dualidade de um sujeito de enunciação e de um sujeito de enunciado, mas constitui um único e mesmo processo, um único e mesmo processo que substitui a subjectividade. No entanto, se o devir-animal é o objecto por excelência da novela, é necessário, por sua vez,

¹ Kafka opõe frequentemente dois tipos de viagem, um extensivo e organizado; o outro, intenso e com destroços, naufrágio ou fragmentos. Esta segunda viagem pode ser feita no mesmo sítio, no «seu quarto», sendo muito mais intensa: «Pode-se estar deitado, ora contra esta parede, ora contra aquela, e é assim que a janela viaja à nossa volta. [...] Só tenho os meus passeios a dar e, diga-se que isso deve chegar; em contrapartida, não há lugar no mundo onde eu não os possa dar» (*Journal*, p. 13). América intensiva, mapa de intensidades.

questionar a insuficiência das novelas. Dir-se-ia que elas são incluídas numa alternativa que as condena de ambos os lados ao fracasso, do ponto de vista do projecto de Kafka, qualquer que seja o seu esplendor literário. Ou então, a novela é, efectivamente, perfeita e acabada, mas vai fechar-se sobre si própria. Ou então, abrir-se-á mas sobre outra coisa que só pode ser desenvolvida num romance, ele mesmo interminável. No caso da primeira hipótese, a novela defronta um perigo diferente do das cartas, mas de uma certa maneira análogo. As cartas podiam reear um refluxo dirigido contra o sujeito de enunciação; as novelas embatem com um beco da saída animal, um impasse da linha de fuga (é mesmo por essa razão que elas acabam quando tal acontece). O devir-animal não tem, certamente, nada a ver com um movimento somente aparente, como o das cartas. Por mais lenta que seja, a desterritorialização é totalmente absoluta; a linha de fuga é bem programada, a saída é bem construída. Mas apenas na qualidade de um pólo. Do mesmo modo que o ovo, na sua potencialidade, tem dois pólos reais, o devir-animal é uma potencialidade dotada de dois pólos igualmente reais; um, propriamente animal, e outro familiar. Vimos como o animal oscilava efectivamente entre o seu próprio devir inumano e uma familiarização demasiado humana: deste modo, o cão das *Pesquisas* é desterritorializado pelos cães músicos do início, mas é reterritorializado, re-edipianizado pelo cão cantor do fim, e continua a oscilar entre duas «ciências», reduzido a invocar o advento de uma terceira ciência que podia desenrascá-lo (mas, precisamente, esta terceira ciência deixaria de ser objecto de uma simples novela e iria exigir a totalidade de um romance...). Além disso, como é que a metamorfose de Gregório é a história de uma re-edipianização que o leva à morte, que faz do seu devir-animal um devir-morte? Não só o cão, mas todos os outros animais oscilam entre um Eros esquivo e um Tánatos edipiano. É só deste ponto de vista que a metáfora, com todo o seu cortejo antropocentrista, se arrisca a insinuar-se de novo. Em suma, as novelas animalistas são

uma peça da máquina de expressão, distinta das cartas, visto que já não produzem efeito no movimento aparente nem na distinção entre dois sujeitos, mas, ao atingir o real, sendo escritas no próprio real, não deixam de ser apanhadas na tensão de dois pólos ou de duas realidades opostas. O devir-animal mostra efectivamente uma saída, traça realmente uma linha de fuga, mas que é incapaz de seguir ou ele próprio tomar (por mais razão, o *Veredicto* é uma história edipiana que Kafka apresenta como tal, indo o filho para a morte sem mesmo devir animal e sem poder desenvolver a sua entrada na Rússia).

Assim sendo, é necessário considerar a outra hipótese: as novelas animalistas não só mostram uma saída que são incapazes de seguir, mas, o que, desde então, as tornava capazes de mostrar a saída era outra coisa que nelas agia. E essa coisa só pode ser realmente expressa nos romances, nas tentativas de romance, enquanto terceira componente da máquina de expressão. Porque Kafka começa romances (ou tenta desenvolver uma novela para romance) e, ao mesmo tempo, abandona os devires-animais para lhes substituir um agenciamento mais complexo. Seria, pois, necessário que as novelas e os seus devires-animais fossem como que inspirados por esse agenciamento subterrâneo, mas também sem que pudessem fazê-lo funcionar directamente e que nem sequer conseguissem trazê-lo à luz do dia. Como se o animal estivesse ainda demasiado perto, demasiado perceptível, visível, individualizado, territorializado, o devir-animal tende primeiro para um *devir-molecular*: o rato Josefina absorvido pelo seu povo e «a inúmera multidão de heróis do seu povo»; o cão perplexo diante da agitação em todos os sentidos dos sete cães músicos; o animal da *Toca*¹, indeciso perante os milhares de ruídos de animais, com certeza mais pequenos

¹ Apesar do título da novela ter sido, anteriormente, traduzido, por «O Covil», nós preferimos designá-la por «A Toca». O covil possui as características de um espaço amplo, não especializado, e utilizado, em geral, por animais de grande porte (feras); a toca é, na maior parte dos casos, um espaço construído, dividido em partes múltiplas, servindo a pequenos animais. (*N. do T.*)

do que ele, vindo de todo o lado; o herói de *Recordação do caminho-de-ferro de Kalda*, vindo caçar o urso, só terá de se haver com matilhas de ratos que mata à faca vendo-os agitar as mãozinhas (e em *A cavalo num balde de carvão*, «na neve espessa que não cede um milímetro, sigo no encalço de cãezinhos do Ártico, a minha cavalgada perdeu qualquer sentido»). Kafka fica fascinado por tudo o que é pequeno. Se ele não gosta de crianças, é porque já estão entregues a um devir-grande irreversível; pelo contrário, o reino animal diz respeito à insignificância e à imperceptibilidade. Mas, mais ainda, em Kafka, a multiplicidade molecular tende, ela própria, a integrar-se ou a dar lugar a uma máquina, ou antes a um *agenciamento maquínico* cujas partes são independentes umas das outras e que, apesar disso, funcionam. O complexo dos cães músicos já está inscrito como um tal agenciamento muito minucioso. A toca não é única mesmo quando o animal é único. A toca é uma multiplicidade e um agenciamento. A novela *Blumfeld* põe em cena um solteirão que se interroga, primeiro se tem de arranjar um cãozinho; porém, o substituto do cão é garantido por um estranho sistema molecular ou maquínico, «duas bolinhas de celulóide brancas com riscas azuis que sobem e descem lado o lado no soa-lho»; por fim, Blumfeld é perseguido por dois estagiários que agem como partes de uma máquina burocrática. Talvez em Kafka haja uma situação muito particular do cavalo, por este ser intermediário, isto é, estar entre o que é ainda um animal e o que já é um agenciamento. Em todo o caso, os animais, tal como são ou o que devem nas novelas, estão incluídos nesta alternativa: são reprimidos, fechados num impasse, e a novela acaba; ou abrem-se e multiplicam-se, escavando saídas por todos os lados, dando, contudo, lugar a multiplicidades moleculares e a agenciamentos maquínicos que já não são animais e que só podem ser tratados como tais nos romances.

III. *Os romances*: é um facto que os romances já não apresentam animais, excepto muito secundários, e nenhum devir-animal. É como

se o pólo negativo do animal tivesse sido neutralizado, e que o pólo positivo tivesse, por sua vez, emigrado algures, do lado da máquina e dos agenciamentos. Como se o devir-animal fosse insuficientemente rico em articulações e derivações. Suponhamos que Kafka tivesse escrito um romance sobre o mundo burocrático das formigas ou sobre o Castelo das térmitas, teria sido uma espécie de Capek (compatriota e contemporâneo de Kafka), teria produzido um romance de ficção científica; ou então um romance *noir*, um romance realista, um romance idealista, um romance cifrado, tal como havia de todos estes géneros na escola de Praga. Ele teria descrito o mundo moderno, a tristeza ou a rudeza deste mundo, os danos do maquinismo e da burocracia, mais ou menos directamente, mais ou menos simbolicamente. Nada disto pertence ao projecto de escrita de Kafka. Se ele tivesse escrito sobre a justiça das formigas ou o castelo das térmitas, o conjunto completo de metáforas, realista ou simbolista, aparecia. Ele nunca teria apreendido tão completamente a violência de um Eros burocrático, policial, judiciário, económico ou político.

Dir-se-ia, talvez, que o corte que estabelecemos entre as novelas e os romances não existe, visto que muitas das novelas são bancos de ensaio, peças separadas para romances eventuais abandonados, e os romances das novelas, por sua vez, intermináveis e inacabados. Mas a questão não é exactamente esta. É, sim, o que é que contribui para que Kafka projecte um romance?, e, ao renunciar, o abandone ou tente concluí-lo como uma novela?, ou então, pelo contrário, ele julgue que uma novela possa ser o início de um romance, com o risco de o abandonar, igualmente? Poderíamos propor uma espécie de lei (é verdade que ela só vale em certos casos, mas não sempre): 1º) quando um texto incide essencialmente sobre um devir-animal, não pode ser transformado em romance; 2º) um texto que incida sobre devires-animais só pode ser desenvolvido para romance se também compreender indícios maquínicos suficientes que ultrapassem o animal e sejam,

nessa qualidade, germes romanesco; 3º) um texto que possa ser germe de romance é abandonado se Kafka imaginar uma saída animal que lhe permita acabá-lo; 4º) ainda que não esteja acabado, precisamente e sobretudo se for interminável, um romance só devém romance se os índices maquínicos se organizarem num verdadeiro agenciamento consistente em si; 5º) em contrapartida, o texto que incluir uma máquina explícita só se desenvolve se conseguir conectar-se a certos agenciamentos concretos sócio-políticos (porque uma máquina autêntica é somente um esboço que não constitui uma novela nem um romance). — Kafka tem, pois, múltiplas razões para abandonar um texto, ou porque muda repentinamente, ou porque é interminável. Mas os critérios de Kafka são inteiramente novos e só valem para ele, com comunicações de um género de texto ao outro, com reinvestimentos, trocas, etc., de modo a constituir um rizoma, uma toca, um mapa de transformações. Cada um dos fracassos é uma obra-prima, um caule no rizoma.

O primeiro caso é o da *Metamorphose*. É por isso que muitos críticos dizem que é a obra mais acabada (?) de Kafka. Entregue ao seu devir-animal, Gregório encontra-se re-edipianizado pela família e levado à morte. A família até abafa as potencialidades de uma máquina burocrática (cf. os três inquilinos expulsos). A novela acaba, pois, em estado de perfeição mortuária. O segundo caso poderia dizer respeito às *Pesquisas de um cão*: Kafka via-as como o seu próprio *Bouvard e Pécuchet*¹. No entanto, a origem de desenvolvimento efectivamente presente é inseparável dos indícios maquínicos que ritmam o objecto das *Pesquisas*: os índices musicais no agenciamento dos sete cães, os índices científicos no agenciamento das três noções. Mas como esses índices se mantêm ainda contidos no devir-animal, falham. Aqui, Kafka não chega ao seu Bouvard e Pécuchet; é que os cães metem-se no

¹ *Journal (Diário)*, p. 427.

encalço de algo *que ele só vai conseguir apreender através de um outro material*. O terceiro caso é ilustrado pela *Colônia Penal*: aqui também um embrião de romance, e, desta vez, em função de uma máquina explícita. Porém, esta máquina, demasiado mecânica, relacionada ainda com coordenadas bastante edipianas (velho comandante — oficial = pai — filho) já não se desenvolve. E Kafka imagina uma conclusão animal a este texto que volta ao estado de novela. Numa versão da *Colônia* o viajante devém, por fim, um cão e põe-se a correr a quatro patas por todo o lado, dando saltos e, cheio de pressa, volta ao seu lugar (numa outra versão, intervém uma senhora-serpente)¹. É o inverso das *Pesquisas de um cão*: em vez de os índices maquínicos não chegarem a sair do devir-animal, a máquina move-se para um revir-animal. O quarto caso, o único verdadeiramente positivo, está relacionado com os três grandes romances, as três grandes obras intermináveis. Com efeito, a máquina já não é mecânica nem está reificada, mas é encarnada por agentes sociais muito complexos que, com um pessoal humano, com peças e engrenagens humanas, permitem alcançar efeitos de violência e de desejo inumanos infinitamente mais fortes do que aqueles que se conseguia graças aos animais ou a mecânicas isoladas. É por isso que é importante observar como a um momento dado (por exemplo no momento do *Processo*), Kafka continua a descrever devires-animais que não se desenvolvem em romance, e concebe um romance que não pára de desenvolver os seus agenciamentos. O quinto e último caso corresponde à contraprova. Há um «fracasso» de romance, não só quando o devir-animal continua a predominar, mas também quando a máquina não consegue encarnar-se nos agenciamentos sociais e políticos vivos que formam a matéria animada do romance. A máquina é, então, um esboço que já não consegue desenvolver-se, qualquer que seja a sua força ou beleza. Já era o caso na *Colônia Penal*, com uma máquina

¹ *Journal (Diário)*, pp. 492-493.

ainda demasiado transcendente, demasiado isolada e reificada, abstracta demais. É o caso do texto admirável de duas páginas, «Odradek», em que é descrita uma máquina insólita e sem qualquer uso: uma bobina lisa em forma de estrela, rodeada de pontas de fio extravagantes, atravessada por «um pequeno espigão transversal a que se junta também em ângulo recto um outro bico de madeira», para que a máquina fique direita. É o caso de *Blumfeld*, em que as duas bolas de pingue-pongue também formam uma máquina autêntica, os dois estagiários perversos e idiotas formam exactamente um agenciamento burocrático, mas estes temas continuam ainda separados, salta-se de um para o outro sem que eles se propaguem ou se combinem.

São estes os três elementos da máquina de escrita ou de expressão, definidos por critérios interiores e de modo nenhum por um projecto de publicação. As cartas e o pacto diabólico; as novelas e os devires-animais; os romances e os agenciamentos maquínicos. Nós sabemos que há constantemente comunicações transversais entre esses três elementos, num e noutro sentido. Felice, tal como ela aparece através das cartas, não é apenas animal, enquanto presa de escolha para o vampiro, pela sua natureza sanguínea, ela também o é porque há nela, precisamente, um devir-cadela que fascina Kafka. E o *Processo* como agenciamento maquínico moderno aponta ele próprio para origens arcaicas re-actualizadas — processo feito ao devir-animal, e que conduz à condenação de Gregório, processo feito ao vampiro pelo seu pacto diabólico, que Kafka realmente viveu aquando da ruptura com Felice, como processo ao hotel em que ele comparecia perante uma espécie de tribunal. Não é por isso que se julgará que haja uma única linha que vai da vivência das cartas à escrita das novelas e dos romances. O caminho inverso também existe e há tanto de escrita como de vivência de um lado e do outro. Por isso, é o processo como agenciamento social, político e jurídico que faz com que Kafka apreenda os devires-animais, por sua vez, como matéria a processo e as relações

epistolares com Felice como julgáveis num processo em ordem. Do mesmo modo, o caminho não vai apenas do pacto diabólico das cartas ao devir-animal das novelas e do devir-animal ao agenciamento maquínico dos romances. Também toma o sentido inverso. Os devires-animais só valem ainda pelos agenciamentos que os sugerem, em que os animais funcionam como peças de uma máquina musical, ou uma máquina de ciência, de burocracia, etc., e as cartas já faziam parte de um agenciamento maquínico em que os fluxos permutavam, e onde o carteiro tinha um papel erótico de uma engrenagem indispensável, de um nó burocrático sem o qual o pacto epistolar não poderia funcionar (quando o carteiro leva cartas a Felice, em sonho, «ele dava-mas com uma precisão prodigiosa de movimento que fazia saltar o braço como as bielas duma máquina a vapor»¹). Há continuamente comunicação das componentes de expressão. E cabe às três componentes serem interrompidas, cada uma à sua maneira, assim como de passar de uma para a outra. Cartas paradas porque uma devolução as bloqueia, um processo; novelas que param porque não podem desenvolver-se em romances, divididas nos dois sentidos que tapam a saída, outro processo; romances que o próprio Kafka pára porque são intermináveis e simplesmente sem limite, infinitos, terceiro processo. Nunca se fez uma obra tão completa com movimentos, todos gorados embora comunicando entre si. Por todo o lado uma única e igual paixão de escrever; mas não a mesma. De cada vez a escrita ultrapassa um limiar e não há limiar superior ou inferior. São limiares de intensidade, que só são mais altos ou mais baixos segundo o sentido em que são percorridos.

Por isso é que é tão deplorável, tão grotesco, de opor a vida à escrita em Kafka, de supor que ele se refugia na literatura por carência, por fraqueza ou impotência perante a vida. Um rizoma, uma toca, sim; mas,

¹ *Lettres à Felice*, I (*Cartas a Felice*, I), p. 116.

de maneira nenhuma um refúgio. A linha de fuga criativa arrasta consigo qualquer política, economia, burocracia ou jurisdição; suga-as, como o vampiro, para lhe extrair sons ainda incógnitos que pertencem ao futuro próximo — fascismo, estalinismo, americanismo, *as forças diabólicas que estão a bater à porta*. Porque a expressão precede o conteúdo e arrasta-o (na condição, claro, de não ser significante): viver e escrever, a arte e a vida, só se opõem do ponto de vista de uma literatura maior. Mesmo moribundo, Kafka é transido por um fluxo de vida invencível que lhe vem tanto das cartas, das novelas, dos romances como de seu inacabamento mútuo por razões diferentes, comunicantes e permutáveis. Condições de uma literatura menor. Há uma única coisa que causa pena a Kafka e o enfurece, o irrita: que o tratem por escritor intimista, encontrando refúgio na literatura, autor da solidão, da culpabilidade, da desgraça íntima. No entanto, a culpa é dele, porque ameaçou com isso tudo... para se antecipar ao logro e por humor. Há o riso de Kafka, rir extremamente alegre, tão mal compreendido pelas mesmas razões. Foi pelas mesmas estúpidas razões que se pretendeu ver um refúgio longe da vida na literatura de Kafka, e igualmente uma angústia, a marca de uma impotência e de uma culpabilidade, o indício de uma triste tragédia interior. Dois princípios suficientes para nos dedicarmos a Kafka: é um autor que ri, profundamente jovial, com uma alegria de viver, mau grado e juntamente às suas declarações de palhaço, que ele arma como uma ratoeira ou como um circo. É um autor político de uma ponta à outra, adivinho do mundo futuro, porque tem dois pólos que ele saberá unificar num agenciamento completamente novo: em vez de escritor retirado no quarto, o quarto serve-lhe para um duplo fluxo, o de um burocrata com grande futuro, ligado a agenciamentos reais a acontecer; e o de um nómada a fugir da maneira mais actual, que se liga ao socialismo, ao anarquismo, aos movimentos sociais¹.

¹ Fúria de Kafka quando tratado por escritor intimista: desde o começo das cartas para Felice, a sua reacção violenta contra os leitores ou os críticos que falavam, antes de mais, da vida interior. Em França,

A escrita em Kafka, o primado da escrita só significa uma coisa: de modo nenhum literatura, mas que a enunciação constitui com o desejo uma só coisa, acima das leis, dos Estados, e dos regimes. Enunciação, no entanto, ela própria, sempre histórica, política e social. Uma micro-política, uma política do desejo que põe em causa todas as instâncias. Nunca houve autor tão cómico e alegre do ponto de vista do desejo; nunca houve autor mais político e social do ponto de vista do enunciado. Tudo é riso, a começar pelo *Processo*. Tudo é político, a começar pelas cartas a Felice.

precisamente, o primeiro êxito de Kafka baseou-se no seguinte mal-entendido: Kafka intimista e simbolista, simultaneamente alegórico e absurdo. Refira-se o excelente texto de Marthe Robert sobre as condições da leitura de Kafka em França, «Citoyen de l'utopie» (reproduzido em *Les Critiques de notre temps et Kafka*, Garnier). Pode assinalar-se o início dos estudos sobre Kafka quando os críticos alemães e checos fizeram, simultaneamente, valer a sua pertença a uma burocracia forte (companhia de seguros, seguros sociais), e a sua atracção pelos movimentos socialistas e anarquistas de Praga (o que ele oculta frequentemente a Max Brod). Os dois livros de Wagenbach, traduzidos em francês (*Kafka pour lui-même*, Seuil, e *Franz Kafka, années de jeunesse*) são essenciais em todas estas questões.

O outro aspecto é o cómico e a alegria em Kafka. É, no entanto, o mesmo aspecto: a política do enunciado e a alegria do desejo, mesmo se Kafka está doente ou a morrer, mesmo se ele ameaça com a culpabilidade como circo pessoal para afugentar o que o aborrece. Não é por acaso que qualquer interpretação de tendência neurótica insista ao mesmo tempo sobre um lado trágico ou angustiado e uma vertente apolítica. A alegria de Kafka, ou daquilo que escreve, não é menos importante do que a sua realidade e o seu alcance políticos. A página mais linda do livro de Max Brod sobre Kafka situa-se quando Brod conta como os ouvintes riam durante a leitura do primeiro capítulo do *Processo*, «um rir irresistível» (p. 282). Do génio, só vemos estes dois critérios: a política que o atravessa e a alegria que comunica. Chamamos interpretação baixa ou neurótica, qualquer leitura que transforme o génio em angústia, em trágico, em «questão individual». Por exemplo, Nietzsche, Kafka, Beckett, qualquer deles: quem não os ler com imensas gargalhadas involuntárias e estremecimentos políticos, deforma tudo.

Nestas componentes da obra de Kafka — cartas, contos, romances — não considerámos dois elementos: por um lado, textos muito curtos, aforismos melancólicos e parábolas relativamente piedosas, por exemplo, na ruptura em 1918 com Felice, em que Kafka está realmente triste, cansado, logo, incapaz e sem vontade de escrever. Por outro lado, por razão inversa, não considerámos o *Diário*. É que o *Diário* atravessa tudo. O *Diário* é o próprio rizoma. Não é um elemento no sentido de um aspecto da obra, mas o elemento (no sentido de meio) do qual Kafka declara que, como um peixe, não queria sair. É por isso que este elemento comunica completamente com o *fora* (*dehors*), e distribui o desejo das cartas, das novelas e dos romances.

Imanência e desejo

A teologia negativa ou a ausência, a transcendência da lei, o *a priori* da culpabilidade são temas correntes em muitas interpretações de Kafka. Os textos célebres do *Processo* (e igualmente os da *Colônia Penal*, da *Muralha da China*) apresentam a lei como uma pura forma vazia e sem conteúdo, cujo objecto permanece inconhecível: a lei, por consequência, só pode ser enunciada numa sentença, e a sentença só pode ser conhecida através de um castigo. Ninguém conhece o âmago da lei. Ninguém sabe o que é a lei na *Colônia*; e as agulhas da máquina escrevem a sentença no corpo do condenado que não a conhecia, infligindo-lhe ao mesmo tempo o suplício. «O homem decifra a sentença com as chagas.» Na *Muralha da China*, «que suplício ser governado por leis que não conhecemos [...] e a natureza das Leis também precisa do segredo acerca do conteúdo.» Kant produziu a teoria racional da transposição, da concepção grega à concepção judeo-cristã da lei: a lei deixa de depender de um Bem preexistente que lhe fornece uma matéria, é pura forma de que depende o bem como tal. Nas condições formais em que ela se enuncia ela própria, está bem o que a lei enuncia. Dir-se-ia que Kafka se inscreve nessa transposição. Todavia, o humor que ele propõe é a prova de uma intenção completamente diferente. Para ele, trata-se muito menos de estabelecer uma imagem da lei transcendental e inconhecível do que *desmontar o mecanismo* de uma máquina de natureza compactamente diferente, que só necessita desta imagem da lei para afinar as suas engrenagens e fazê-las funcionar em conjunto «com um sincronismo perfeito» (do momento em que esta imagem-fotografia desaparece, as peças da máquina dispersam-se como na *Colônia*). O *Processo*

tem de ser considerado como uma investigação científica, uma resenha de experiências sobre o funcionamento de uma máquina em que a lei se arrisca a ter apenas o papel de armação exterior. É por isso que os textos do *Processo*, só com grande prudência, é que podem ser utilizados. O problema está relacionado com a sua importância respectiva, e, sobretudo, a sua distribuição no romance, tal como Max Brod a executou, de maneira a servir a sua tese de uma teologia negativa.

O problema diz respeito, antes de mais, ao breve capítulo final, sobre a execução de K., e o capítulo precedente, «Na Catedral», em que o padre discorre sobre a lei. Porque nada nos diz que o capítulo final tenha figurado no fim do *Processo*; é possível que tenha sido escrito no início da redacção, na altura em que Kafka estava ainda sob o efeito da ruptura com Felice. É um fim prematuro, relatado, falhado. Não se pode conjecturar acerca do ponto em que Kafka o teria colocado. Podia ser um sonho situado na correnteza do romance. Kafka publicou à parte, por exemplo, sob o título *Um sonho*, um outro fragmento previsto para o *Processo*. Max Brod estava muito mais inspirado quando assinalou a que ponto o *Processo* é um romance interminável, propriamente indefinido: «Segundo o que Kafka dizia, como o processo nunca devia conseguir chegar à instância suprema, o romance também se encontraria inacabado num certo sentido; podia prolongar-se indefinidamente.» Esta maneira de acabar pela execução de K. é contrariada pelo andamento do romance, e pelo estado de «adiamento ilimitado» que regula o *Processo*. Impor a execução de K. como capítulo final parece-nos ter um equivalente na história da literatura, os que colocaram a célebre descrição da peste no fim do livro de Lucrécio. Em ambos os casos, trata-se de mostrar que um epicurista só pode vergar sob a angústia no último momento, ou que um judeu de Praga só pode assumir a culpabilidade que o mina. Quanto ao outro capítulo, na *Catedral*, o lugar de honra que lhe é atribuído como se indicasse uma chave do romance, como se constituísse uma pré-conclusão de carácter religioso,

também é contrariada pelo seu próprio conteúdo: o conto do guardião da lei mantém-se muito ambíguo, e K. apercebe-se que o padre que o recita é membro do aparelho judicial, capelão das prisões, um elemento em toda uma série de outras e que não tem nenhum privilégio, não tendo a série nenhuma razão de acabar com ele. Podemos seguir Uyttersprot quando propõe deslocar este capítulo e de metê-lo antes do capítulo d'«o advogado, o industrial e o pintor»¹.

Do ponto de vista de uma transcendência suposta de lei, deve haver uma certa relação necessária da lei com a culpabilidade, com o inconhecível, com a sentença ou o enunciado. Com efeito, a culpabilidade deve ser um *a priori* que corresponde à transcendência, para todos ou para qualquer um, culpado ou inocente. Não tendo objecto e sendo pura forma, a lei não pode ser do domínio do conhecimento, mas exclusivamente da necessidade prática absoluta: o padre na catedral explica que «ninguém é obrigado a julgar como verdadeiro tudo o que diz o guardião, basta que se aceite como necessário». Em suma, como a lei não tem objecto de conhecimento, só é determinada ao ser enunciada, e só se enuncia no acto do castigo: enunciado no próprio real, no próprio corpo e na própria carne; enunciado prático que se opõe a qualquer proposta especulativa. Todos estes temas estão bastante presentes no *Processo*. Todavia, são eles, precisamente, que são objecto de uma *desmontagem* minuciosa, e até de uma demolição através da longa experimentação de K.. O primeiro aspecto desta desmontagem consiste em «eliminar *a priori* qualquer ideia de culpabilidade», fazendo esta parte da própria acusação: a culpabilidade é apenas e sempre o movimento aparente em que os juízes e até os advogados nos isolam para nos impedir de executar o movimento real, isto é, de nos ocupar da nossa própria questão². Em segundo lugar, K. aperceber-se-

¹ Cf. Herman Uyttersprot, *Eine neue Ordnung der Werke Kafkas?* Anvers, 1957.

² O *Processo*, Gallimard, p. 154: «Se ele quisesse chegar ao seu intento, era necessário, sobretudo, eliminar *a priori* qualquer ideia de culpabilidade. Não havia delito; o processo era apenas uma grande

-á que, se a lei se mantém inconhecível, não é porque ela se isolou na sua transcendência, mas simplesmente porque é completamente desprovida de interioridade: ela está sempre no escritório do lado, ou atrás da porta, infinitamente (já se via isso desde o primeiro capítulo do *Processo* em que tudo se passava no «quarto contíguo»). No fundo, não é a lei que é enunciada em virtude das exigências da sua transcendência dissimulada, é quase o contrário; é o enunciado, é a enunciação que faz a lei em nome de um poder imanente daquele que enuncia: a lei confunde-se com o que diz o guardião, e *os escritos precedem a lei*, em vez de serem, pelo contrário, a sua expressão necessária e derivada.

Os três temas mais desagradáveis em muitas das interpretações de Kafka são a transcendência da lei, a interioridade da culpabilidade e a subjectividade da enunciação. Estão ligados a toda a parvoíce que se escreveu sobre a alegoria, a metáfora e o simbolismo de Kafka. E também à ideia do trágico, do drama interior, do tribunal íntimo, etc.. Mas não há dúvida que Kafka dá uma mãozinha. Dá-a mesmo e, sobretudo, a propósito de Édipo. Não por complacência mas porque pretende utilizá-la de maneira muito especial, servindo o seu projecto «diabólico». É absolutamente inútil recensear um tema num escritor se não se questionar a sua importância precisa na obra, isto é, sem se saber *como é que funciona* exactamente (e não o seu «sentido»). Kafka teve efectivamente uma grande necessidade da lei, da culpabilidade, da interioridade, assim como do movimento aparente da sua obra. Movimento aparente não significa de maneira nenhuma uma máscara sob a qual estaria escondida outra coisa. O movimento aparente indica, de preferência, pontos de desenroscamento, de desmontagem que têm de orientar a experimentação a fim de mostrar os movimentos moleculares e os agenciamentos maquínicos de que o «aparente» resulta, em conclusão, globalmente. Pode-se dizer que lei, culpabilidade e interioridade

questão como as que tinha tratado favoravelmente para o banco, uma questão em que, como de regra, se apresentavam diversos perigos a que era preciso dar remédio.»

estão por todo o lado. Mas basta considerar uma peça precisa da máquina de escrita, nem que seja as três engrenagens principais, cartas-contos-romances, para ver que esses temas não se encontram em parte nenhuma e, simultaneamente, nem sequer funcionam. Cada uma das engrenagens tem claramente uma tonalidade afectiva principal. Contudo, nas cartas, é o medo e, de modo algum a culpabilidade; medo que a esparrela se feche por cima dele, medo de um retorno do fluxo, medo que transe o vampiro de ser surpreendido em pleno dia pelo sol, pela religião, pelo alho, pela estaca (Kafka tem um medo profundo das pessoas e do que vai acontecer nas suas cartas. É algo totalmente diferente da culpabilidade ou da humilhação). E nos contos de devir-animal é a fuga, porque ela também é uma tonalidade afectiva, igualmente sem qualquer relação com a culpabilidade e, por sua vez, distinta do medo (o devir-animal vive mais na fuga do que no medo: o animal da Toca, a bem-dizer, não tem medo, e os chacais também não; vivem antes numa «esperança estúpida»; e os cães músicos «já não podem ter medo, por se terem lançado num tal empreendimento»). Em suma, nos romances é curioso a que ponto K. não se sente culpado, assim como não tem medo nem foge. Ele até tem muita audácia, apresenta uma nova tonalidade, muito esquisita, um sentido simultaneamente jurídico e engenhoso da desmontagem, que é um verdadeiro sentimento, um *Gemüt*¹. Medo, fuga e desmontagem, é necessário pensá-los como três paixões, três intensidades, que correspondem ao pacto diabólico, ao devir-animal, aos agenciamentos maquínicos e colectivos.

Neste caso, será necessário defender as interpretações realistas e sociais de Kafka? Claro que sim, dado que estão muito mais próximas de uma não-interpretação. E vale mais falar dos problemas de uma literatura menor, da situação de um judeu de Praga, da América, da burocracia e dos grandes processos, do que de um Deus ausente. Objecta-se

¹ Em *Mille Plateaux* [Paris, Minuit, 1980, p. 328] os autores definem o *Gemüt* como «afecto não subjectivo.» (N. do T.)

por exemplo que a América é irreal, que a greve em Nova Iorque permanece indeterminada, que as condições de trabalho mais duras não suscitam nenhuma indignação, que a eleição do juiz desemboca no absurdo. Com todo o direito, observe-se que nunca há *crítica* em Kafka: até na *Muralha da China*, em que o partido minoritário pode supor que a lei é apenas o facto arbitrário da «nobreza», não proclama nenhum ódio, e «se esse partido que não acredita em nenhuma lei continuou bastante fraco e impotente foi porque aceitou a nobreza e reconheceu o seu direito à existência». No *Processo*, K. não se insurge contra a lei, e coloca-se voluntariamente do lado dos poderosos e dos carrascos: dá um murro a Franz que está a ser flagelado, aterroriza um acusado ao agarrá-lo pelo braço, faz troça de Block no gabinete do advogado. No *Castelo*, K., quando pode, gosta de ameaçar e de punir. Por não ser «crítico do seu tempo», pode-se concluir que Kafka dirige «a crítica contra si mesmo» e só tem um tribunal que é um «tribunal íntimo»? É grotesco, porque se faz da crítica uma dimensão da representação: se esta não é externa, por consequência, só pode ser interna. Trata-se, no entanto, de algo diferente: Kafka tenciona extrair das representações sociais os agenciamentos de enunciação e os agenciamentos maquínicos, e de desmontá-los. Nos contos animais, Kafka já traçava linhas de fuga mas não fugia para «fora do mundo»; era antes o mundo e a sua representação que ele *fazia fugir* (no sentido em que um tubo deixa (fug)ir) e que conduzia sobre essas linhas. Tratava-se de ver e de falar como um besouro ou como um escaravelho. Por mais razão, a desmontagem nos romances faz fugir a representação social de modo muito mais eficaz do que uma «crítica», e produz uma desterritorialização do mundo que é, ela própria, política e nada tem a ver com uma operação intimista¹.

¹ O intimismo pequeno-burguês e a ausência de qualquer crítica social serão, antes de mais, os temas principais da oposição dos comunistas acerca de Kafka. Lembrem-se do inquérito do semanário *Action* em 1946, «*Faut-il brûler* (É necessário queimar) *Kafka*?». Depois, a situação complicou-se, Kafka será cada vez mais denunciado como um anti-socialista activo, combatendo o proletariado através do retrato que faz da burocracia. Sartre intervém no congresso da Paz em Moscovo, em 1962, e reclama uma melhor análise das relações cultura-política e, em particular, no que diz respeito a Kafka. A seguir, há

A escrita tem uma dupla função: transcrever em agenciamentos, desmontar os agenciamentos. Os dois só fazem um. É por isso que através de toda a obra de Kafka tendemos a caracterizar instâncias, de certo modo, encaixadas uma nas outras. Primeiro, *os índices maquínicos*; depois, *as máquinas abstractas*; por último, *os agenciamentos de máquina*. Os índices maquínicos são os signos de um agenciamento que ainda não está solto nem desmontado em si mesmo, porque só são apreendidas as peças que o compõem, sem mesmo saber como elas o compõem. Na maior parte dos casos, estas peças são seres vivos, animais, mas só valem precisamente como partes ou configurações motrizes do agenciamento que as ultrapassa, e cujo mistério se mantém inteiro no próprio momento em que eles são os operadores ou os executantes. Deste modo, os cães músicos são realmente as peças do agenciamento musical e produzem a algazarra pela «sua maneira de levantar e de baixar as patas, certos movimentos de cabeça, as corridas e as paragens, as posições que têm uns em relação aos outros, as figuras que lembram as de uma dança que executam numa boa ordem», mas funcionam apenas como índices, visto que «não falam nem cantam e calam-se quase continuamente com uma obstinação impressionante». Estes índices maquínicos (que não são alegóricos nem simbólicos) desenvolvem-se em particular nos devires-animais e nos contos animalistas. A metamorfose constitui um agenciamento complexo

dois colóquios sobre Kafka, em Liblice, na Checoslováquia (1963 e 1965). Os iniciados vislumbram os sinais de uma profunda mudança; e, com efeito, houve as comunicações importantes de Goldstücker, de Fischer e de Karst. Mas não havia participantes russos, os colóquios tiveram pouco eco na imprensa literária. A R.D.A. foi a única a falar bastante com o fim de os denunciar. Esses colóquios e a influência de Kafka foram depois atacados como uma das causas da «primavera de Praga». Goldstücker afirmou: «Acusavam-nos, Ernst Fischer e eu próprio, de ter pretendido eliminar do espírito dos socialistas o Fausto de Goethe, símbolo da classe operária, com o fim de o substituir pelo triste herói de Kafka, Gregório Samsa, metamorfoseado em escaravelho.» Goldstücker teve de emigrar para Inglaterra, Karst para a América. Sobre todas estas questões, sobre a posição respectiva dos diferentes governos de Leste e sobre as declarações recentes de Karst e de Goldstücker, consulte-se o excelente artigo de Antonin Liehm, «Franz Kafka dix ans après», *Les Temps Modernes*, Julho de 1973, n.º 323 bis.

cujos índices-elementos são Gregório-animal, a irmã musical, os índices-objectos — a comida, o som, a fotografia, a maçã —, e os índices-configurações — o triângulo familiar, o triângulo burocrático. A cabeça inclinada que se ergue, o som que se plasma sobre a voz e que a faz descarrilar, também funcionam como esses índices, na maior parte dos contos. Há, então, índices maquínicos quando uma máquina está a ser montada e já funciona sem que se saiba como procedem então as partes díspares que a compõem e a fazem funcionar. Mas o caso inverso aparece igualmente nas novelas: surgem *máquinas abstractas* por si mesmas e sem índices, completamente montadas, contudo, desta vez, não têm ou já não têm funcionamento. São assim a máquina da *Colónia Penal*, que não sobrevive à sua desmontagem, ou a bobina chamada Odradek, em que «ter-se-ia tentado acreditar que ela teve outrora uma forma útil e que é agora uma coisa partida, mas que, sem qualquer dúvida, seria um erro [...], o conjunto parece vazio de sentido, ainda que completo no seu género», ou as bolas de pingue-pongue de Blumfeld. Ora, consta que a representação da lei transcendente, com o seu cortejo de culpabilidade e de incognoscibilidade, é uma máquina abstracta dessas. Se a máquina da *Colónia Penal*, enquanto representante da lei, aparece como arcaica e ultrapassada, não é, como se disse muitas vezes, porque houvesse uma lei mais moderna, mas porque a forma da lei em geral é inseparável de uma máquina abstracta autodestrutiva e que não se pode desenvolver concretamente. É por isso que os contos nos pareceram colidir com dois perigos e que os fizeram parar, ou que os fizeram ficar a meio, ou então que os impediram de se desenvolver em romances: ou eles dispõem apenas de índices maquínicos de montagem por mais vivos que sejam; ou põem em cena máquinas abstractas completamente montadas, mortas e que não conseguem ligar-se concretamente (sublinhemos que Kafka publica de bom grado os textos sobre a lei transcendente nos contos curtos que separa do conjunto).

Faltam, então, os agenciamentos maquínicos enquanto objectos de romance. Desta vez, os índices maquínicos deixam de ser animais; agrupam-se, dão origem a séries, põem-se a proliferar, atraem toda a espécie de figuras humanas ou de bocados de figuras. Por outro lado, a máquina abstracta transforma-se de maneira singular; deixa de estar reificada e separada, e de existir fora dos agenciamentos concretos, sócio-políticos, que a encarnam; propaga-se neles e mede-lhes apenas o teor maquínico. Por fim, o agenciamento não vale como uma máquina que está a ser montada, com um funcionamento misterioso, nem como uma máquina já montada, que não funciona ou que já não funciona: só vale pela *desmontagem* que faz da máquina e da representação, e ao funcionar actualmente, só funciona por e dentro da sua própria desmontagem. Nasce dessa desmontagem (Kafka nunca se interessou pela montagem da máquina). Este método de desmontagem activa não passa pela crítica que pertence ainda à representação. Consiste, antes, em prolongar, em acelerar exactamente um movimento que já atravessa o campo social. Opera num virtual, que já é real sem ser actual (as forças diabólicas do futuro que pelo momento só batem à porta). Não é numa crítica social ainda codificada e territorial que se descobre o agenciamento, mas numa descodificação, numa desterritorialização e numa aceleração romanescas dessa descodificação e dessa desterritorialização (tal como para a língua alemã, ir sempre mais longe nesse movimento que arrasta o campo social). É um procedimento muito mais intenso do que qualquer crítica. O próprio K. o diz: supõe-se querer transformar aquilo que ainda é um *procedimento* no campo social num *processo* enquanto virtual infinito, que produz, quando muito, o agenciamento maquínico do *processo* como real para vir e já existente¹. O conjunto da operação nomeia-se, pre-

¹ O *Processo*, p. 56: «Vocês podem, aliás, objectar-me que não se trata de um processo. Nesse caso, dou-vos mil vezes razão; o vosso procedimento só constitui um processo se eu o admitir.»

cisamente, um processo interminável: Marthe Robert sublinha esse elo do processo e do processamento, e, na verdade, não é processo mental, psíquico, interior.

As características novas do agenciamento maquínico romanesco, diferenciando-as dos índices e das máquinas abstractas, não impõem uma interpretação nem uma representação social de Kafka, mas uma experimentação, um protocolo social e político. A questão é a seguinte: como é que funciona o agenciamento dado que o faz realmente no real? Que função é que ele garante? (Questionar-se-á apenas em seguida em que consiste, quais os seus elementos e ligações). Devemos então seguir a vários níveis o conjunto dos trâmites do *Processo*, tendo em conta a incerteza objectiva sobre o pretenso último capítulo e a certeza que o antepenúltimo capítulo «Na Catedral» foi mais ou menos mal colocado por Brod. Numa primeira impressão, é tudo falso no *Processo*: até a lei, contrariamente à lei kantiana, faz passar a mentira por regra universal. Os advogados são falsos advogados, os juízes são falsos juízes, «advogados de-vão-de-escada», «empregados venais e desleais», ou, pelo menos, tão subalternos que escondem as verdadeiras instâncias e «os tribunais de justiça inacessíveis» já não se deixam representar. No entanto, se esta primeira impressão não é definitiva, é porque há uma força do falso e que não é bom considerar a justiça em termos de verdadeiro ou de falso. A segunda impressão é ainda muito mais importante: *onde se julgava que havia lei, há, de facto, desejo e apenas desejo*. A justiça é desejo, e não é lei. Com efeito, funcionário de justiça é toda a gente: não só os simples ouvintes, não só os próprios padre e pintor, mas as raparigas equívocas e as meninas perversas que ocupam tanto espaço no *Processo*. O livro de K., na catedral, não é um livro de orações, mas um álbum de curiosidades da cidade; o livro do juiz contém unicamente imagens obscenas. A lei é escrita num livro pornográfico. Aqui já não se trata de sugerir uma falsidade eventual da justiça, mas a sua característica

desejante: os acusados são, por princípio, os mais lindos, são reconhecidos pela sua estranha beleza. Os juízes comportam-se e raciocinam «como crianças». Acontece que uma simples gracinha despista a repressão. A justiça não é Necessidade, mas, pelo contrário, Acaso, e Titurelli alegoriza-a em pintura como cega ventura, desejo alado. K. diz: é curioso que a justiça não devia mexer-se para não agitar os pratos. Porém, o padre, noutro momento, explica: «A justiça não te quer nada, *apanha-te quando chegas e larga-te quando te vais embora.*» As raparigas não são equívocas porque escondem a qualidade de auxiliares de justiça; pelo contrário, revelam-se auxiliares porque dão gozo, do mesmo modo, a juízes, advogados e acusados, com um só e mesmo desejo polívoco. Todo o *Processo* é percorrido por uma polivocidade de desejo que lhe dá uma força erótica. A repressão não pertence à justiça sem que ela mesma seja desejo, tanto do lado daquele que reprime como do reprimido. E não são as autoridades de justiça que procuram os delitos mas «as que são atraídas, as que são colocadas em jogo pelo delito». Bisbilhotam, remexem, sondam: são cegas e não admitem nenhuma prova. Tomam, no entanto, em consideração os incidentes de corredor, os cochichos de sala, as confidências de oficina, os ruídos atrás da porta, os murmúrios de bastidor, todos os micro-acontecimentos que exprimem o desejo e os seus acasos.

Se a justiça não se deixa representar é porque ela é desejo. O desejo nunca está em cena, mas é lá que aparece, ora como um partido que se opõe a outro (o desejo contra a lei), ora presente nos dois lados sob o efeito de uma lei superior que regula a sua distribuição e a sua ligação. Pensemos a representação trágica segundo Hegel: Antígona e Creonte movem-se em cena como dois «partidos». E é assim que K. ainda imagina a justiça no momento do seu primeiro interrogatório. Há dois lados, dois partidos, um talvez mais favorável ao desejo, o outro à lei, e cuja distribuição, de qualquer maneira, aponta ela mesma para uma lei superior. Mas K. apercebe-se que não é assim; o impor-

tante não é o que se passa na tribuna nem os movimentos de conjunto dos dois partidos, mas a agitação molecular que põe em jogo os corredores, os bastidores, as portas de trás e as salas do lado. O teatro de *América* é só um imenso bastidor, um imenso corredor que aboliu qualquer espectáculo e representação. E é a mesma coisa em política (o próprio K. compara a cena do tribunal a uma «reunião política», e mais precisamente a um congresso socialista). Aí também não é importante o que se passa na tribuna, onde se debate apenas questões de ideologia. Precisamente, a lei é uma dessas questões. Por todo o lado em Kafka, no *Processo*, na *Muralha da China*, a lei é pensada em relação a diferentes «partidos» de comentadores. No entanto, politicamente, o importante passa-se sempre algures, nos corredores do congresso onde se defrontam os verdadeiros problemas imanes de desejo e de poder — o problema efectivo da «justiça».

Por conseguinte, é necessário renunciar mais do que nunca à ideia de uma transcendência da lei. Se as últimas instâncias são inacessíveis e não se deixam representar, não é em função de uma hierarquia infinita própria à teologia negativa, mas em função de uma *contiguidade do desejo* que faz que o que se passa é sempre no escritório ao lado. A contiguidade dos gabinetes e a segmentarização do poder substituem a hierarquia das instâncias e a eminência do soberano (já o castelo se revelava ser um amontoado de casebres segmentares e contíguos, à maneira da burocracia dos Habsburgos e do mosaico de nações do império austríaco). Se toda a gente pertence à justiça, se toda a gente é auxiliar, do padre às meninas, não é por causa da transcendência da lei mas da imanência do desejo. E é exactamente sobre esta descoberta que muito rapidamente confluem a investigação e a experimentação de K.. Enquanto que o tio o apressava a levar o processo a sério, logo, a ir falar com um advogado para passar por todos os desfiles da transcendência, K. apercebe-se que, também ele, não pode deixar-se representar, que não precisa de um representante, que ninguém deve interpor-

-se entre ele e o seu desejo. Ele só vai encontrar a justiça se se sublevar, indo de um quarto para o outro, seguindo o desejo. Encarregar-se-á da máquina de expressão: vai redigir o requerimento, escrever sem fim, pedir uma dispensa para se dedicar completamente a esse trabalho «quase interminável». *Um campo ilimitado da imanência em vez de uma transcendência infinita.* A transcendência da lei era uma imagem, uma fotografia das alturas; porém, a justiça é antes como o som (o enunciado) que não pára de correr. *A transcendência da lei era máquina abstracta, mas a lei só existe na imanência do agenciamento maquínico da justiça.* O *Processo* é o esquiteamento de qualquer justificação transcendental. Não há nada a julgar no desejo; o próprio juiz é inteiramente moldado pelo desejo. A justiça é apenas o processamento imanente do desejo. O processamento é um *continuum* feito de contiguidades. O contíguo não se opõe ao contínuo. Pelo contrário, é a construção local, indefinidamente prolongável e, igualmente, por consequência, a desmontagem — o gabinete do lado, a sala contígua, sempre. Barnabé «vai aos gabinetes, mas a uma única parte do conjunto dos gabinetes; depois destes há uma barreira, e atrás da barreira há ainda outros gabinetes. Precisamente, não lhe proibem de ir mais longe [...]. Não é necessário imaginar essa barreira como um limite preciso [...]. Há barreiras que ele passa e não parecem diferentes daquelas que ele ainda não transpôs.» A justiça é esse contínuo do desejo com limites movediços e continuamente deslocados.

Esse processamento, esse contínuo, esse campo de imanência é que o pintor Titorelli analisa sob a noção de adiamento ilimitado. Texto determinante do *Processo* e que faz de Titorelli uma personagem especial. Ele diferencia, em princípio, três casos: a absolvição definitiva, a absolvição aparente e o adiamento ilimitado. O primeiro caso, de facto, nunca se viu porque implicaria a morte ou a abolição do desejo tendo acabado o seu processamento. Em contrapartida, o segundo caso corresponde à máquina abstracta da lei. Define-se com efeito pela

oposição dos fluxos, a alternância dos pólos, a sucessão dos períodos: um contra-fluxo de lei por um fluxo de desejo, um pólo de fuga por um pólo de repressão, um período de crise por um período de compromisso. Dir-se-ia que a lei formal, ora se retira na sua transcendência deixando um campo provisoriamente livre ao desejo-matéria, ora faz emanar da sua transcendência as hipóstases hierarquizadas capazes de debelar e de reprimir o desejo (com efeito, há muitas leituras neoplatónicas de Kafka). De duas maneiras diferentes, este estado, ou antes, este ciclo da absolvição aparente corresponde à situação de Kafka nas cartas, ou nas novelas animalistas e nos devires-animais. A propósito de Felice, o processo no hotel é o contra-golpe da lei reagindo ao golpe das cartas, o processo feito ao vampiro que sabe muito bem que a sua absolvição só pode ser aparente. E o processo feito ao devir-animal, sucedendo ao pólo positivo da linha de fuga, é o pólo negativo da lei transcendente que torna a tapar a passagem e manda a hipóstase familiar apanhar o culpado — re-edipianização de Gregório, a maçã platónica que o pai lhe lança.

Mas a maçã é precisamente aquela que K. come no início do *Processo*, num encadeamento quebrado que se estabelece com a *Metamorfose*. Porque toda a história de K. é a maneira como ele mergulha progressivamente no adiamento ilimitado, violando as fórmulas da absolvição aparente. Deste modo, ele sai da máquina abstracta da lei, que opõe a lei ao desejo como o espírito ao corpo, como a forma à matéria, para entrar no agenciamento maquínico da justiça, isto é, na imanência mútua de uma lei descodificada e de um desejo desterritorializado. Mas o que é que significam, precisamente, esse termos, «adiamento» e «ilimitado»? Se K. recusa a absolvição aparente, não é na esperança de uma absolvição real, muito menos ainda no desespero íntimo de uma culpabilidade que quer alimentar-se dela própria. Porque a culpabilidade está inteiramente do lado da absolvição aparente. Pode dizer-se que a absolvição aparente é simultaneamente infinita e limitada, des-

contínua. É infinita porque circular, tomando a forma da «circulação das peças nos gabinetes» seguindo um largo círculo. Porém, é limitada e descontínua porque o ponto de acusação se afasta ou se aproxima segundo esta circulação, determinando «altos e baixos com oscilações mais ou menos amplas e com paragens mais ou menos grandes»: fluxos opostos, pólos opostos, períodos opostos de inocência e de culpabilidade, de liberdade e de nova detenção. Estando fora de questão a absolvição real, a questão da inocência «ou» da culpabilidade desaparece completamente sob a absolvição aparente que determina os dois períodos descontínuos e a transformação de uma na outra. Aliás, a inocência é uma hipótese ainda mais perversa do que a da culpabilidade. Inocente ou culpado, é a questão do infinito, não é, com certeza, a de Kafka. Nós dizemos, pelo contrário, que o adiamento é finito, ilimitado e contínuo. É finito porque não há transcendência e porque opera por segmentos: o acusado já não tem de fazer «penosas diligências», nem de reear uma modificação brusca (subsiste sem dúvida uma circulação mas «num pequeno círculo a que limitaram a sua acção», e mesmo esta pequena circulação é apenas uma «aparência», um resíduo da absolvição aparente). Aliás, o adiamento é ilimitado e contínuo porque não pára de juntar segmento após segmento, operando aos bocados para recuar continuamente o limite. A crise é contínua porque é sempre ao lado que isso se passa. O contacto com a justiça, a contiguidade, substituiu a hierarquia da lei. O adiamento é perfeitamente positivo e activo: ele faz corpo com a desmontagem da máquina, com a composição do agenciamento, uma peça sempre ao lado da outra. Ele é o próprio processo, o traçado do campo de imanência¹. E é ainda mais evidente no *Castelo*, a que ponto K. é unicamente desejo: um só problema, estabelecer ou guardar o «contacto» com o castelo, estabelecer ou manter a «ligação».

¹ Parece-nos completamente inexacto definir o adiamento ilimitado como um estado de «desordem», de «indecisão» e de «má consciência».

Proliferação das séries

O funcionamento do agenciamento só pode ser explicado se, ao desmontá-lo, considerarmos os elementos que o compõem e a natureza das suas ligações. As personagens do *Processo* aparecem numa grande série que prolifera continuamente. Com efeito, todas elas são ou funcionários ou auxiliares de justiça (e no *Castelo* estão todas relacionadas com o castelo), não só os juízes, os advogados, os oficiais de diligências, os polícias, até os acusados, mas também as mulheres, as rapariguinhas, o pintor Titorelli e o próprio K.. Em suma, a grande série subdivide-se em sub-séries. E cada uma dessas sub-séries tem por sua conta uma espécie de proliferação esquizofrénica ilimitada. Por exemplo, Block emprega seis advogados ao mesmo tempo e não é tudo; Titorelli faz aparecer uma série de quadros todos idênticos; K. cruza-se sempre com rapariguinhas estranhas, com um mesmo tipo global, a cada uma das suas diligências (Elsa, empregada de taberna, a namorada antes do *Processo*; a Menina Bürstner, «dactilografazinha que não lhe vai resistir muito tempo»; a lavadeira, amante do juiz e mulher do oficial de diligências; Leni, a enfermeira-criada-secretária do advogado; as meninas em casa de Titorelli). Ora, a primeira característica destas séries que proliferam é que elas vão desbloquear uma situação que, aliás, se fechava num impasse.

Os duplos e os trios sempre foram muito frequentes em Kafka. Não se confundem. A triangulação do sujeito, de origem familiar, consiste em fixar-lhes a *posição* em relação a dois outros termos representados (pai-mãe-criança). A duplicação do sujeito, em sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, diz respeito ao *movimento* do

sujeito num dos seus dois representantes ou nos dois juntos. Desta feita é muito mais fraternal, até no ódio, do que parental; e muito mais profissional, até na rivalidade, do que familiar. A maior parte dos duplos de Kafka são acerca do tema dos dois irmãos, ou dos dois burocratas, em que há um que se mexe e o outro que fica imóvel, ou que fazem ambos os mesmos movimentos¹. Em todo o caso, os duos ou os trios fundem-se. No caso em que um dos duplos se conserva imóvel e se limita a transferir o movimento para o outro, parece que esta inércia propriamente burocrática tenha a sua origem no triângulo familiar, no sentido em que mantém a criança imóvel e a condena à fantasia. Kafka diz nesse sentido que o espírito burocrático é a virtude social que decorre directamente da educação familiar². E no outro caso em que os duplos formam juntos o movimento, a actividade deles supõe em si mesma um terceiro termo, como um chefe de escritório de que eles dependem. É deste modo que Kafka apresenta constantemente trios, triangulações formalmente burocráticas. Os dois burocratas provêm necessariamente de um terceiro superior de que são a direita e a esquerda. Inversamente, logo, se o duplo burocrático aponta para o triângulo familiar, este, por sua vez, pode ser substituído por triângulos burocráticos. E todas estas figuras são muito complicadas em Kafka. Às vezes, dado o triângulo familiar, como na *Metamorfose*, vem juntar-se ou substituir-se um termo de uma outra natureza: o gerente sobrevém por detrás da porta de Gregório e insinua-se na família. Mas, por vezes, é também um trio de burocratas em

¹ Ambos os casos são frequentes em Kafka: os duplos que executam juntos o movimento; por exemplo, a aparição de Artur e Jeremias no primeiro capítulo do *Castelo*; o duplo imóvel que manda mover o seu duplo, vide o tema do *Desaparecido*, o *Verdicto*, e, no *Castelo*, Sortini e Sordini («Sordini aproveita da semelhança dos nomes para descartar-se dos deveres de representação e não ser incomodado durante o trabalho»). Parece que o primeiro caso é apenas uma preparação do segundo: até Artur e Jeremias se separam, Artur voltando ao Castelo enquanto que Jeremias se agita pela aldeia e perde a juventude. Sobre o carácter burocrático do duplo, vide uma das obras-primas de Dostoievski, *O Duplo*.

² *Journal (Diário)*, p. 475; *Cartas a Felice*, I I, p. 806.

bloco que, mesmo provisoriamente, se instala e ocupa os lugares da família. A entrada do gerente na *Metamorfose*, só serviu para preparar esse momento. Por vezes ainda, como no início do *Processo*, não há triângulo familiar preexistente (o pai morreu, a mãe está longe); assiste-se, no entanto, primeiro, à intrusão de um termo, depois, de um outro que funcionam como duplos polícias; em seguida, assiste-se à sua triangulação por um terceiro termo, o cabo de brigada. E constata-se as metamorfoses deste triângulo não familiar que se transforma, por sua vez, em triângulo burocrático dos empregados de banco, triângulo locativo dos vizinhos *voyeurs*, triângulo erótico da menina Bürstner e dos seus amigos numa fotografia.

Estas descrições bastante complicadas que fazemos, estes casos que diferenciamos, só têm uma finalidade: mostrar que, tanto do lado dos duplos como dos triângulos, e nos seus retornos e cruzamentos mútuos, algo fica bloqueado. Porquê dois ou três e não mais? Porque é que dois aponta para três e inversamente? Como impedir que, eventualmente, qualquer outro termo, tal como a irmã na *Metamorfose*, não se deixe, por sua vez, duplicar ou triangular? Fracasso das cartas a este respeito, apesar da tentativa de Kafka ao introduzir Grete Bloch e sair da relação dual. Fracasso dos contos animalistas neste aspecto, apesar de Gregório tentar sair da triangulação.

É um dos principais problemas resolvidos pelos romances infundáveis: os duplos e os triângulos que subsistem nos romances de Kafka só lá estão ao princípio; e são, desde o início, de tal maneira vacilantes, flexíveis e transformáveis que estão totalmente prontos a dar passagem a séries que lhes quebram a forma, à força de lhes fazer estilhaçar os termos. O contrário da *Metamorfose*, precisamente, em que a irmã como o irmão se encontravam bloqueados por um retorno triunfante da mais exclusiva triangulação familiar. A questão não é de saber se a *Metamorfose* é uma obra-prima. É evidente, mas é isso que não convém a Kafka, porque a obra conta do mesmo modo que o impede, julga ele, de fazer

um romance: ele não teria suportado fazer um romance familiarista ou conjugal, uma saga dos Kafka, nem umas Bodas no campo. Ora, já em *América* tinha pressentido a solução das séries prolíferas; no *Processo*, depois no *Castelo*, ele domina-a completamente. Por consequência, não há nenhuma razão para que o romance chegue ao fim. (A não ser que faça como Balzac, Flaubert ou Dickens: mas por mais que os admire, também não é isso que ele quer. Ele não quer uma genealogia, ainda que social, à Balzac, nem uma torre de marfim à Flaubert, nem «blocos» à Dickens, porque ele próprio tem uma outra concepção do bloco. O único que poderia aceitar como mestre é Kleist, e Kleist também detestava os mestres. No entanto, Kleist é ainda outra coisa, apesar da profunda influência que tem sobre Kafka. Seria necessário falar desta questão, algures e de outro modo. A questão de Kleist não é: «O que é uma literatura menor e, consequentemente, política e colectiva?» mas «o que é uma literatura de guerra?» Há uma certa relação com a de Kafka, mas não é a mesma.

Ao transformar os triângulos até ao intérimo, ao fazer proliferar os duplos até ao indefinido, Kafka inaugura um campo de imanência que vai funcionar como uma desmontagem, como uma análise, um prognóstico das forças e das correntes sociais, das forças que na sua época já começam a bater à porta (a literatura só tem sentido se a máquina de expressão preceder e arrastar os conteúdos). E, a um certo nível, já não há necessidade de passar por duplos ou por triângulos, mas põe-se a proliferar uma personagem de base: Klammm, por exemplo, ou, por mais razão, K.. Deste modo, os termos tendem a distribuir-se sobre uma linha de fuga, a correr sobre esta linha, e segundo segmentos contíguos. Segmento policial, segmento dos advogados, segmentos dos juizes, segmento eclesiástico. Ao mesmo tempo que perdem a forma dual ou triangular, estes termos já não se apresentam exactamente ou já não se apresentam apenas como *representantes hierarquizados* da lei, mas tornam-se *agentes, engrenagens conexas* de um

agenciamento de justiça, correspondendo cada uma das engrenagens a uma posição de desejo, comunicando todas as engrenagens e todas as posições por continuidades sucessivas. A este respeito é exemplar a cena do «primeiro interrogatório» em que o tribunal vai perder a forma triangular, com o juiz no cimo e os lados que fazem como que um lado direito e um lado esquerdo, para alinhar-se numa só linha contínua que não «reúne» apenas os dois *partidos*, mas que se prolonga, avizinhando «inspectores venais, cabos de brigada, juizes de instrução estúpidos, e até juizes de alta classe com o seu indispensável e numeroso séquito de lacaios, de copistas, de guardas e outros auxiliares, talvez mesmo de carrascos». E, após este primeiro interrogatório, a contiguidade dos gabinetes vai substituir, cada vez mais, a hierarquia dos triângulos. Os funcionários são todos «venais», uns «vendidos». Tudo é desejo, toda a linha é desejo, tanto naqueles que dispõem de um poder e reprimem, como nos acusados que sofrem o poder e a repressão (*vide* o acusado Block: «Não era um cliente, era o cão do advogado»). Não seria nada razoável compreender, neste caso, o desejo como desejo *de* poder, um desejo de reprimir ou mesmo de ser reprimido, um desejo sádico e um desejo masoquista. A ideia de Kafka não é essa. Não há um desejo de poder; o poder é que é desejo. Não é um desejo-carência, mas desejo como plenitude, exercício e funcionamento; mesmo nos oficiais mais subalternos. Por ser um agenciamento, o desejo está completamente unido às engrenagens e às peças da máquina, ao poder da máquina. E o desejo que alguém possa ter pelo poder é somente o fascínio perante as engrenagens, a vontade de pôr em movimento certas engrenagens, de ser uma dessas engrenagens — ou, por falta de melhor, de ser material tratado por essas engrenagens, material que é ainda, à sua maneira, uma engrenagem.

Se não sou o escritor à máquina, que seja, pelo menos, o papel em que bate a máquina. Se já não sou o mecânico da máquina, que seja, pelo menos, a matéria viva que ela agarra e trata: talvez um lugar

mais essencial, mais próximo ainda das engrenagens do que o do mecânico (como o oficial subalterno da *Colônia* ou os acusados do *Processo*). A questão é, então, muito mais complicada do que a de dois desejos abstractos, desejo de reprimir e de ser reprimido, que se colocariam abstractamente, um como sádico, outro como masoquista. A repressão, tanto do lado do repressor como do reprimido, decorre deste ou daquele agenciamento do poder-desejo, de um certo estado de máquina — visto que necessários são tanto os mecânicos como as matérias, numa estranha harmonia, mais numa *conexão* do que numa hierarquia. A repressão depende da máquina e não o contrário. Não há, pois, «o» poder como uma transcendência infinita em relação aos escravos ou aos acusados. O poder não é piramidal, como a Lei gostaria de nos fazer crer; é segmentar e linear; procede por contiguidade e não por altura e à distância (donde a importância dos subalternos)¹. Cada segmento é poder, *um* poder ao mesmo tempo que uma figura do desejo. Cada segmento é uma máquina ou uma peça de máquina. Todavia, a máquina não se desmonta sem que cada uma das peças contíguas se comporte como máquina, ocupando, por sua vez, cada vez mais espaço. Seja o exemplo da burocracia, dado que fascina Kafka, porque o próprio Kafka, nos Seguros, é um burocrata com futuro (e Felice ocupa-se de máquinas de falar, encontro segmentar entre duas peças). Não há um desejo *de* burocracia, para reprimir ou ser reprimido. Há um segmento burocrático, com o seu poder, o seu pessoal, os seus clientes, as suas máquinas. Ou, antes, todas as espécies de segmentos, de gabinetes contíguos, como na experiência de Barnabé. Em realidade, há só engrenagens, iguais apesar das aparências, e

¹ Michel Foucault fez uma análise do poder que renova actualmente todos os problemas económicos e políticos. Com meios totalmente diferentes, esta análise tem uma certa ressonância kafkiana. Foucault insiste na segmentaridade do poder, na sua contiguidade, na sua imanência no campo social (o que não significa interioridade numa alma ou num sujeito à maneira de um superego). Demonstra que o poder nunca procede por alternativa clássica, violência ou ideologia, persuasão ou constrangimento. Cf. *Vigiar e punir*: o campo de imanência e de multiplicidade do poder nas sociedades «disciplinares».

que constituem a burocracia como desejo, isto é, como exercício do próprio agenciamento. A distribuição dos opressores e dos oprimidos, dos repressores e reprimidos, decorre de cada uma das posições da máquina e não o inverso. É uma consequência secundária. O segredo do processo é que o próprio K. também é advogado, e, igualmente, juiz. A burocracia é desejo; não um desejo abstracto, mas desejo determinado por um certo segmento, por uma certa posição da máquina, a um certo momento (por exemplo, a monarquia segmentar dos Habsburgos). A burocracia como desejo faz corpo com o funcionamento de um certo número de poderes que, em função da composição do campo social em que têm influência, determinam os seus mecânicos como os seus mecanizados.

Milena dizia de Kafka: «Para ele a vida é uma coisa absolutamente diferente daquilo que representa para os outros. O dinheiro, a Bolsa, as divisas, *uma máquina de escrever*, são coisas místicas para ele, [...] são enigmas apaixonantes que ele admira com uma emocionante ingenuidade porque é comercial¹. Ingenuidade? Kafka não tem nenhuma admiração por uma simples máquina técnica, mas sabe precisamente que as máquinas técnicas são apenas indícios para uma agenciamento mais complexo que, num mesmo conjunto colectivo, faz coexistir maquinistas, peças, matérias e pessoal maquinado, carrascos e vítimas, poderosos e inaptos, — ó Desejo, fluindo de si próprio e, no entanto, sempre perfeitamente determinado. Neste sentido, há precisamente um eros burocrático que é um segmento de poder e uma posição de desejo. E um eros capitalista, também. E, também, um eros fascista. Os segmentos comunicam todos segundo contiguidades variáveis. América capitalista, Rússia burocrática, Alemanha nazi — na verdade, todas «as forças diabólicas do futuro», as que batem à porta na época de Kafka, com golpes segmentares e contíguos. Desejo, das máquinas

¹ Citado por Wagenbach, *Franz Kafka, Années de jeunesse*, p. 169.

que se desmontam em engrenagens, das engrenagens que, por sua vez, se comportam como máquina. Flexibilidade dos segmentos, deslocação das barreiras. O desejo é fundamentalmente polívoco e a sua polivocidade produz um só e mesmo desejo que impregna tudo. As mulheres equívocas do *Processo*, com o mesmo gozo, não páram de dar prazer a juízes, advogados e acusados. E o grito de Franz, o polícia punido por roubo, o grito que K. intercepta num cubículo contíguo ao corredor do seu gabinete, no banco, parece mesmo «vir de uma máquina de sofrer», mas também um grito de prazer, absolutamente nada no sentido masoquista, mas porque a máquina de sofrer é uma peça da máquina burocrática que não pára de fruir de si própria.

Também não há um desejo revolucionário que se opõe ao poder, às máquinas de poder. Constatámos a ausência deliberada de crítica social em Kafka. Em *América*, as mais duras condições de trabalho não suscitam a crítica de K. mas tornam ainda mais forte o medo que ele tem de ser excluído do hotel. Familiarizado com os movimentos socialistas e anarquistas checos, Kafka não utiliza essa via. Ao cruzar um cortejo de operários, Kafka manifesta a mesma indiferença que K. em *América*: «Essa gente é dona do mundo e, no entanto, enganam-se. Atrás deles já aí vêm os secretários, os burocratas, os políticos profissionais, todos esses sultões modernos a quem preparam o acesso ao poder.» É que a revolução russa parece mais a Kafka a produção de um novo segmento do que subversão e renascimento. A expansão da revolução russa é um avanço, um ímpeto segmentar, crescimento que se faz com um fumo violento. «O fumo evapora-se; só fica, então, o lodo de uma nova burocracia; as correntes da humanidade torturada são de papel de ministérios.» Da burocracia dos Habsburgos à nova burocracia soviética, não se trata de negar a mudança, é uma nova engrenagem para a máquina, ou, antes, é uma engrenagem que faz, por sua vez, nova máquina. «Os Seguros sociais nasceram do movimento operário, o espírito luminoso do progresso tinha forçosamente de viver neles.

Ora, o que é que nós lá vemos? Esta instituição é apenas um ninho sombrio de burocratas, por entre os quais eu funciono na qualidade de judeu único e representativo»¹. Kafka não se julga evidentemente um partido. Ele nem se pretende sequer revolucionário, quaisquer que sejam as suas amizades socialistas. Ele sabe que todos os elos o ligam a uma máquina literária de expressão de que ele é, simultaneamente, as engrenagens, o mecânico, o funcionário e a vítima. Então, como é que ele procede, nesta máquina celibatária que não passa e não pode passar pela crítica social? Como é que ele faz revolução? Ele vai fazer como para a língua alemã, tal como ela é na Checoslováquia: como, por várias razões, é uma língua desterritorializada, vai-se ainda mais longe na desterritorialização, não à força de sobrecargas, de reviravoltas, de espessamentos, mas à força de uma sobriedade que faz correr a linguagem numa linha recta, antecipando e precipitando-lhe as segmentações. A expressão arrebatava-lhe o conteúdo, sendo necessário fazer o mesmo para o conteúdo. A proliferação das séries tal como aparece no *Processo* tem esse papel. Já que a história do mundo está feita, e de modo nenhum a de um eterno retorno, do impulso de segmentos continuamente novos e cada vez mais duros, esta velocidade de segmentaridade, esta velocidade de produção segmentar será acelerada, as séries segmentarizadas avançarão, serão acrescentadas. Visto que as máquinas colectivas e sociais produzem uma desterritorialização maciça do homem, iremos mais longe ainda nesta via, até uma desterritorialização molecular absoluta. A crítica é completamente inútil. É muito mais importante de consagrar-se ao movimento virtual, que já é real sem ser actual (os conformistas, os burocratas estão sempre a parar o movimento neste ou naquele ponto). Não se trata nada de uma política do pior, menos ainda de uma caricatura literária, ou de uma ficção científica.

¹ Gustave Janouch, p. 165. E, para as citações precedentes, p. 108. (Janouch conta como Kafka um dia, no átrio dos Seguros sociais, baixou a cabeça, fingiu tremer e «benzeu-se com um grande sinal da cruz católica», p. 90).

Este método de aceleração ou de proliferação segmentar conjuga o finito, o contíguo, o contínuo e o ilimitado. Tem várias vantagens. A América está a endurecer e a precipitar o seu capitalismo, a decomposição do império austríaco e a ascensão da Alemanha preparam o fascismo, a revolução russa produz a grande velocidade uma grande burocracia inaudita, novo processo no processamento, «o anti-semitismo atinge a classe operária», etc.. Desejo capitalista, desejo fascista, desejo burocrático, Tánatos também, está lá tudo o que bate à porta. Dado que não se pode contar com a revolução oficial para quebrar o encadeamento precipitado dos segmentos, conta-se com uma máquina literária que antecipa a precipitação destes, que ultrapassa as «forças diabólicas» antes que elas não estejam completamente constituídas, Americanismo, Fascismo, Burocracia. Como dizia Kafka, ser menos um espelho do que *um relógio que avança*¹. Já que não se pode fazer a partilha exacta entre os opressores e os oprimidos, nem mesmo entre espécies de desejo, é necessário empurrá-los todos para um futuro demasiado possível, esperando que este impulso liberte também linhas de fuga ou de aparato, mesmo modestas, mesmo assustadas, mesmo e sobretudo a-significantes. Um pouco como o animal que só pode ajustar-se ao movimento que o magoa, é levá-lo ainda mais longe, para melhor voltar atrás, contra nós e encontrar uma saída.

Mas, precisamente, nós passámos para um elemento muito diferente do devir-animal. É verdade que o devir-animal já explorava uma saída, mas era ainda incapaz de lá mergulhar. É verdade que já produzia uma desterritorialização absoluta; mas, por lentidão extrema e apenas num dos seus pólos. Deixava-se apanhar, reterritorializar, retrangular. O devir-animal mantinha-se uma questão de família. Com a impulsão das séries ou dos segmentos, assistimos a uma coisa diferente, ainda muito mais estranha. O movimento de desterritorialização do

¹ Gustave Janouch, p. 138.

homem, próprio às grandes máquinas, e que tanto atravessa o socialismo como o capitalismo, vai fazer-se a grande velocidade ao longo das séries. Consequentemente, o desejo vai estar nos dois estados coexistentes. Por um lado, vai ser apanhado num dado segmento, gabinete, máquina, estado de máquina; vai ser ligado a tal forma de conteúdo, cristalizado em tal forma de expressão (desejo capitalista, desejo fascista, desejo burocrático, etc.). *Por outro lado e ao mesmo tempo*, vai correr sobre toda a linha, levado por uma expressão liberta, arrastando conteúdos deformados, atingindo o ilimitado do campo de imanência ou de justiça, encontrando uma saída, uma saída precisamente, na descoberta que as máquinas eram somente concreções de desejo historicamente determinadas, e o desejo não pára de desfazê-las, de levantar a cabeça inclinada (luta contra o capitalismo, o fascismo, a burocracia, luta muito mais intensa do que se Kafka se lançasse numa «crítica»). Estes dois estados coexistentes do desejo são os dois estados da lei. Por um lado *a Lei transcendente paranóica* que não cessa de brandir um segmento finito, de fazer um objecto completo, de cristalizar aqui ou acolá; por outro lado, *a lei-esquize imanente*, que funciona como uma justiça, uma anti-lei, um «procedimento» que vai demonstrar a Lei paranóica em todos os seus agenciamentos. Porque, uma vez mais, é a mesma coisa, a descoberta dos agenciamentos de imanência e a sua desmontagem. Demonstrar um agenciamento maquínico é criar e apanhar efectivamente uma linha de fuga que o devir-animal não podia nem agarrar nem mesmo criar: é uma linha completamente diferente. Ou uma desterritorialização totalmente diferente. E não se diga que esta linha está unicamente presente em espírito. Como se escrever não fosse também uma máquina, como se ela não fosse um acto, ainda que independente da sua publicação. Como se a máquina de escrita não fosse também uma máquina (tão super-estrutura ou ideologia como qualquer outra), ora enredada nas máquinas capitalistas, burocráticas ou fascistas, ora traçando uma linha revolucionária

modesta. Com efeito, lembremos a ideia constante em Kafka: mesmo com um mecânico solitário, a máquina literária de expressão é capaz de antecipar e de precipitar os conteúdos nas condições que, a bem ou a mal, pertencem a uma colectividade inteira. Anti-lirismo: «Agarrar o mundo para o fazer fugir, em vez de fugir dele, ou de o acarinhar¹».

Nós podemos encontrá-los a vários níveis menores, esses dois estados do desejo ou da lei. É necessário insistir nesses dois estados coexistentes. Porque, precisamente, não se pode dizer de antemão que aqui temos um mau desejo e, ali, um bom. O desejo é uma destas sopas, uma tal papa segmentar, que os bocados burocráticos, fascistas, etc., ainda ou já estão numa agitação revolucionária. Só no movimento é que se pode distinguir o «diabolismo» do desejo e a sua «inocência», porque está um nas profundezas do outro. Nada preexiste. É pela força da sua não-crítica que Kafka é tão perigoso. Pode-se apenas dizer que há dois movimentos coexistentes, apanhados um no outro, um que capta o desejo em grandes agenciamentos diabólicos, arrastando quase do mesmo passo os criados e as vítimas, os chefes e os subalternos, produzindo apenas uma desterritorialização maciça do homem ao reterritorializá-lo também, nem que seja num gabinete, numa prisão, num cemitério (a lei paranóica). O outro movimento que faz fugir o desejo através de todos os agenciamentos, roça todos os segmentos sem se deixar agarrar por nenhum deles, e leva sempre mais longe a inocência de uma força de desterritorialização que faz corpo com a saída (a lei-esquize). É por isso que os «heróis» de Kafka têm uma posição tão curiosa em relação às grandes máquinas e aos agenciamentos, posição que os distingue das outras personagens. Enquanto que o oficial da Colónia estava na máquina, na qualidade de mecânico, e, em seguida, de vítima, enquanto que tantas personagens de romance

¹ Gustave Janouch, p. 37: «Fala muito mais das impressões que as coisas despertam em si do que dos acontecimentos e dos próprios objectos. Isso é que é lirismo. Acaricia o mundo em vez de o agarrar.»

pertencem a um certo estado da máquina, fora do qual perdem existência, contrariamente, parece que K., e um certo número de outras personagens que o duplicam, estão sempre numa espécie de adjacência à máquina, sempre em contacto com este ou aquele segmento, mas que, também, são sempre repelidos, mantidos sempre de fora, demasiado rápidos, num certo sentido, para ser «apanhados». K., por exemplo, no *Castelo*: o seu desejo desvairado do castelo segmentar, se é verdade que o desejo não tem um critério preexistente, não impede a sua posição extrínseca que o faz correr numa linha de adjacência. A adjacência é a lei-esquize. Do mesmo modo, Barnabé, o mensageiro, um dos duplos de K. no *Castelo*, só é mensageiro a título pessoal, e não deve ser particularmente rápido para obter uma mensagem, ao mesmo tempo que esta mesma rapidez o exclui do serviço oficial e da lentidão segmentar. Igualmente, o Estudante, um dos duplos de K. no *Processo*, não pára de ultrapassar o oficial de diligências e leva-lhe a mulher enquanto este leva uma mensagem («Volto a toda a velocidade, mas o estudante voltou ainda mais depressa do que eu»). Esta coexistência de dois estados de movimento, dois estados de desejo, dois estados de lei, não significa nenhuma hesitação, mas, antes, a experimentação iminente que vai decantar os elementos polívocos do desejo, na ausência de qualquer critério transcendente. O «contacto», o «contíguo», é ele próprio uma linha de fuga activa e contínua.

Esta coexistência de estados aparece nitidamente no fragmento do *Processo* publicado com o título de «Um sonho»: por um lado, um movimento rápido e alegre de deslize ou de desterritorialização que agarra tudo em adjacência e acaba numa emissão de figuras livres, no preciso momento em que o sonhador cai, no entanto, num abismo («Havia alamedas cruzadas que serpenteavam de maneira bem incómoda, mas ele deslizava sobre uma delas como uma corrente rápida, com um equilíbrio perfeito»); por outro lado, essas alamedas, esses segmentos rápidos também produziam, todavia, reterritorializações

mortuárias do sonhador, umas atrás das outras (o montículo ao longe — de repente muito perto — os coveiros — de repente o artista — a escrita do artista na campa — o sonhador que cava o buraco na terra — a queda). Este texto esclarece, sem dúvida, o falso fim do *Processo*, esta reterritorialização mortuária de K. num segmento duro, uma «pedra arrancada».

Estes dois estados do movimento, do desejo ou da lei encontram-se também no caso em que tínhamos começado: as fotografias e as cabeças inclinadas. Porque a fotografia como forma de expressão, na verdade, funcionava na qualidade de realidade edipiana, lembrança da infância ou promessa de conjugalidade; capturava o desejo num agenciamento que o neutralizava, que o reterritorializava e o cortava de todas as suas ligações. Marcava o fracasso da metamorfose. Do mesmo modo, a forma de conteúdo que lhe correspondia era a cabeça inclinada como índice de submissão, gesto daquele que é julgado ou mesmo daquele que julga. Mas, no *Processo* assiste-se a uma força de proliferação da fotografia, do retrato, da imagem. A proliferação começa desde o início, com as fotografias no quarto da Menina Bürstner, que têm elas mesmas o poder de metamorfosear aqueles que para elas olham (no *Castelo*, é mais aqueles que estão na fotografia ou no retrato que têm o poder de se metamorfosear). Das fotografias da Menina Bürstner passamos às imagens obscenas no livro do juiz, depois às fotografias de Elsa que K. mostra a Leni (como Kafka fez com as fotografias de Weimar no seu primeiro encontro com Felice); em seguida, à série ilimitada dos quadros de Titorelli, de que se poderia dizer, à maneira de Borges, que eles englobam imensas diferenças porque são absolutamente idênticos¹. Em suma, o retrato ou a fotografia que marcava uma espécie de territorialidade artificial do desejo torna-se

¹ De igual modo, no *Castelo*, Barnabé, ao comparar «os diferentes retratos feitos de Klamim» e as suas supostas aparições, via diferenças extremamente desconcertantes porque absolutamente mínimas e indetermináveis.

agora um centro de comoção das situações e das pessoas, um conector que precipita o movimento de desterritorialização. Expressão liberta da sua forma submissa, que induz uma libertação semelhante dos conteúdos; com efeito, a submissão da cabeça inclinada conjuga-se com o movimento da cabeça que se ergue ou que parte a correr — desde os próprios juízes cujo dorso curvado contra o tecto tende a mandar a Lei para a pilha, até ao artista de *Um sonho* que «não se baixa, mas que se inclina para a frente» para não pôr o pé no *montículo*. A proliferação das fotografias e das cabeças abrem novas séries e prospectam domínios até então inexplorados que se estendem tanto como o campo de imanência ilimitado.

Os conectores

Algumas séries compõem-se de termos especiais. Esses mesmos termos são distribuídos por séries normais, no fim de uma e no princípio de outra, e marcam assim a maneira como elas se encadeiam, se transformam ou proliferam, a maneira como um segmento se junta a outro ou nasce de um outro. Essas séries especiais são, pois, feitas de termos notáveis que têm o papel de conectores, porque fazem sempre aumentar as conexões do desejo no campo de imanência. Daí, o tipo de mulher que obceca Kafka, e que K. tanto encontra no *Castelo* como no *Processo*. Parece que essas raparigas estão ligadas a este ou aquele segmento: Elsa, a namorada de K. antes da detenção, está tão ligada ao segmento bancário que ela não sabe nada do processo e que K., indo ao seu encontro, ele próprio já não pensa nesse processo e só pensa no banco; a lavadeira está ligada ao segmento dos funcionários subalternos, do oficial de diligências ao juiz de instrução; Leni, ao segmento dos advogados. No *Castelo*, Frieda, ao segmento dos secretários e funcionários, Olga, ao dos criados. Todavia, o papel notável que essas raparigas têm, cada uma na sua série respectiva, contribui para que elas constituam todas juntas uma série extraordinária, proliferando por sua conta, e que atravessa e colide com todos os segmentos. Não só cada uma delas está na articulação de vários segmentos (Leni, por exemplo, que acaricia ao mesmo tempo o advogado, o acusado de Block e K.), mas há mais: cada uma delas, do seu ponto de vista neste ou naquele segmento, está em «contacto», em «ligação», em «contiguidade» com o essencial, isto é, com o *Castelo*, com o *Processo* como forças ilimitadas do contínuo. (Olga diz: «Não é só pelos criados que

eu estou em ligação com o castelo, mas também pelos meus próprios esforços. [...] Se se vir as coisas deste ângulo, serei provavelmente perdoada por aceitar dinheiro dos lacaios e de utilizá-lo para a nossa família»). Cada uma destas mulheres pode, pois, propor ajuda a K.. No desejo que as animam, como no desejo que suscitam, *elas demonstram profundamente a identidade da Justiça, do Desejo e da mulher ou da rapariga*. A rapariga é semelhante à justiça, sem princípios, Acaso, ela «agarrate quando chegas e deixa-te quando te vais embora». E um provérbio curto na aldeia do *Castelo*: «As decisões da administração são tímidas como raparigas». K. dirá a Jeremias que corre para o edifício dos funcionários: «É o desejo de Frieda que te agarra tão de repente, eu não o sinto menos do que tu, assim, vamos com o mesmo passo.» K. pode ser denunciado, ora como lúbrico, ora como cúvido ou interessado, e é a identidade da Justiça em si própria. Não se pode afirmar melhor que os investimentos sociais são eles mesmos eróticos, e inversamente, que o desejo mais erótico produz um investimento político e social, pretende um campo social. E o papel da rapariga ou da mulher culmina quando o segmento se quebra, quando o faz correr, faz fugir o campo social a que participa, fá-lo fugir sobre uma linha ilimitada, na direcção ilimitada do desejo. Pela porta do tribunal onde o estudante está a violá-la, a lavadeira faz fugir tudo, K., o juiz, os ouvintes, toda a assembleia. Leni faz fugir K. do compartimento onde o tio, o advogado e o chefe de escritório falavam, mas só foge levando ainda mais o seu processo. É quase sempre uma mulher que encontra a porta de serviço, isto é, que revela a contiguidade do que se julgava longínquo, e restaura ou instaura a força do contínuo. O padre do *Processo* faz a repreensão a K.: «Tu procuras de mais a ajuda dos outros, e sobretudo a das mulheres.»

Então, qual é esse tipo de mulher, de olhos negros e tristes? Elas têm o pescoço nu, livre. Elas chamam-vos, estreitam-se nos vossos braços, sentam-se nos vossos joelhos, pegam-vos pela mão, acariciam

e recebem carícias, beijam-vos e marcam-vos os dentes, ou inversamente deixam-se marcar, violam-vos e deixam-se violar, às vezes sufocam e até vos batem, são tirânicas, mas elas deixam-vos ir embora ou fazem-vos até partir, expulsam-vos, mandando-vos sempre algures. Leni tem os dedos palmados como um resto de devir-animal. Mas elas apresentam uma mistura mais específica; são em parte irmãs, em parte criadas, em parte prostitutas. Elas são anti-conjugais e anti-familiares. Já nas novelas havia a irmã da *Metamorfose*, que se tornou empregada de comércio, foi criada de Gregório-insecto, impede o pai e a mãe de ir ao quarto e só se volta contra Gregório quando este evidencia apego de mais pelo retrato da dama em casaco de peles (só nesse momento é que ela se deixa reaver pela família, ao mesmo tempo que decide da morte de Gregório). Em *Descrição de um combate*, é com uma criada que tudo começa. Em um *Médico da aldeia*, o palafrenero lança-se para cima de Rosa, a criada, como o estudante do *Processo* sobre a lavadeira, e estampa-lhe na bochecha as suas «duas filas de dentes» — enquanto que uma irmã descobre uma chaga mortal na ilharga do irmão. Mas, nos romances, assiste-se ao desenvolvimento dessas mulheres. Em *América*, é uma criada que viola K. e que provoca o seu exílio como primeira desterritorialização (há uma cena de asfixia bastante análoga à sufocação do narrador em Proust ao beijar Albertine). Depois, é uma espécie de irmã elegante, ambígua e tirânica, que aplica golpes de judo a K. e que se encontra no centro da ruptura com o tio, segunda desterritorialização do herói (no *Castelo*, é a própria Frieda que provocará directamente a ruptura, ao invocar uma infidelidade importante de K., não por simples ciúme, mas por decisão da lei, porque K. preferiu fiar-se nos «contactos» de Olga, ou de seguir o segmento de Olga). O *Processo* e o *Castelo* multiplicam estas mulheres que reúnem por razões diversas as qualidades de irmã, de criada e de prostituta. Olga, a prostituta dos criados do castelo, etc.. Qualidades menores de personagens menores, no projecto de

uma literatura que se pretende deliberadamente menor, e que daí extrai a sua força de subversão.

As três qualidades correspondem a três componentes de linhas de fuga, assim como a três graus de liberdade: liberdade de movimento, liberdade de enunciado, liberdade de desejo. 1º) *As irmãs*: são aquelas que, ao pertencer à família, têm o máximo de veleidades em fazer fugir a máquina familiar. «Aconteceu-me muitas vezes com as minhas irmãs, ser um homem absolutamente diferente do que sou em presença de outras pessoas. Era assim, sobretudo, no passado. Era intrépido, claro, poderoso, surpreendente, enternecido como só o sou habitualmente na criação literária»¹. (Kafka definiu sempre a criação literária como a de um mundo desértico, cuja população são as irmãs e onde ele goza de uma infinda liberdade de movimento). 2º) *As criadas, as empregadas*, etc.: são as que, já enredadas numa máquina burocrática, têm o máximo de veleidades em fazê-la fugir. A linguagem das criadas não é nem significante nem musical; é esse som nascido do silêncio, que Kafka procura por todo o lado, e onde o enunciado já faz parte de um agenciamento colectivo, de um queixa colectiva, sem sujeito de enunciação que se esconda ou que deforme. Pura matéria móvel de expressão. Onde, a sua qualidade de personagens menores, tanto mais dóceis à criação literária: «Essas personagens silenciosas e subordinadas fazem tudo aquilo que se supõe que elas vão fazer. [...] Se eu imagino que me observa com um olhar insolente, pois bem, é realmente isso que faz»². 3º) *As prostitutas*: para Kafka, talvez elas estejam no cruzamento de todas as máquinas, familiar, conjugal, burocrática, e que elas, tanto mais por isso, fazem fugir. A sufocação ou asma erótica que elas provocam não vem apenas das compressões ou do peso delas, em que nunca insistem muito tempo,

¹ *Journal (Didrio)*, p. 281.

² *Journal (Didrio)*, p. 379.

mas daquilo que se abate com elas numa linha de desterritorialização, «no estrangeiro, num país em que até o ar já não tivesse nada dos elementos do ar natal, onde se devia sufocar de exílio e onde já não se pudesse fazer nada, no meio de seduções insensatas, continuar apenas a andar, continuar somente a perder-se»¹. — Porém, nenhum desses elementos vale por si, é necessário os três ao mesmo tempo, na mesma pessoa se possível, a fim de formar a estranha combinatória de que Kafka sonha. Julgar que ela é uma criada, mas também uma irmã ou uma prostituta².

Esta fórmula combinada, que só vale no seu conjunto, é a do incesto-esquize. A psicanálise, porque não compreende nada, confundiu sempre duas formas de incesto; a irmã está presente como um substituto da mãe, a criada como um derivado, a prostituta como uma formação reactiva. O grupo «irmã-criada-prostituta», quando muito, será interpretado como uma viragem masoquista, mas como a psicanálise também não compreende nada do masoquismo, não estejamos em cuidados.

[Abra-se primeiro um parêntesis sobre o masoquismo. Kafka não tem nada a ver com o masoquismo tal como é descrito nos livros de psicanálise. As considerações de psiquiatria no século XIX e no início do século XX traçam um quadro clínico mais exacto do masoquismo. Kafka tem talvez algo de comum com a cartografia real do masoquismo, e com o próprio Sacher-Masoch, cujos temas se encontram em muitos masoquistas, se bem que estes temas tenham sido apagados nas interpretações modernas. Citemos ao acaso: o pacto com o diabo,

¹ *O Castelo*, p. 47 (Cena com Frieda).

² Ao nível das criadas e dos empregados, a luta de classes já atravessava a família e a loja Kafka. É um dos temas principais da *Carta ao pai*. Uma das irmãs de Kafka era censurada pelo seu gosto pelas criadas e pela vida de aldeia. A primeira vez que Kafka viu Felice, ela tinha «o pescoço nu», «o rosto insignificante», «nariz quase quebrado», «dentes grandes»: ele pensa que é uma criada (*Diário*, p. 254). Mas também uma irmã e uma prostituta. Ela não é isso. Como o próprio Kafka, ela já é uma burocrata importante e acabará directora. Kafka não deixará de daí extrair alguns secretos prazeres, num ajustamento de engrenagens ou de segmentos burocráticos.

«contrato» masoquista que esconjura e se opõe ao contrato conjugal, o gosto e a necessidade de cartas vampíricas (ora cartas controladas por Masoch, ora pequenos anúncios colocados nos jornais, Masoch-Drácula), o devir-animal (por exemplo, o devir-urso ou o casaco de peles em Masoch, que nada tem verdadeiramente a ver com o pai ou com a mãe), o gosto pelas criadas e pelas prostitutas, a realidade angustiante da prisão (que não se explica apenas porque o pai de Masoch era director de prisão, mas porque Masoch em criança via e frequentava prisioneiros: tornar-se ele próprio prisioneiro a fim de adquirir o máximo de longínquo ou o excesso de contiguidade), o investimento histórico (Masoch queria escrever os ciclos e os segmentos de uma história do mundo, retomando ou concentrando sobre o seu próprio modo a longa história das opressões), a intenção política decisiva: Masoch, de origem cigana, também está ligado às minorias do império austríaco como Kafka, judeu checo. Fascínio de Masoch pela situação dos judeus, na Polónia, na Hungria. As criadas e as prostitutas passam por essas minorias, essas lutas de classes, se for preciso no interior da família e da conjugalidade. Masoch também criou uma literatura menor que é a sua própria vida, uma literatura política das minorias. Poder-se-á dizer que um masoquista não é forçosamente do império dos Habsburgos no momento da grande decomposição. Mas é claro que está sempre na situação de fazer uma literatura menor e, por isso, ainda mais política, na sua própria língua; encontra meios de expressão seguindo o seu próprio génio, numa utilização arcaica simbolista e estereotipada da linguagem, ou então, pelo contrário, numa sobriedade que arranca à língua uma queixa pura e uma provocação. É certo que o masoquismo não é o único meio. Até é um meio fraco. É muito mais interessante comparar os masoquistas e os kafkianos, tendo em conta a diferença entre eles e a utilização desigual da denominação, mas tendo também em conta as coincidências do seu respectivo projecto.]

O que é o incesto-esquizo na fórmula combinada? Opõe-se de muitas maneiras ao incesto edipiano neurótico. Este produz-se, imagina produzir-se, ou é interpretado como produzindo-se com a mãe, que é uma territorialidade, uma reterritorialização. O incesto-esquizo produz-se com a irmã, que não é um substituto da mãe, mas do outro lado da luta de classes, do lado das criadas e das prostitutas, incesto de desterritorialização. O incesto edipiano defronta a lei paranóica transcendente que o interdita, e ele próprio transgride esta lei, directamente se lhe der prazer, ou simbolicamente por falta de melhor: pai demente (Cronos, o pai mais honesto, dizia Kafka); mãe abusiva; filho neurótico, antes de se tornar, por sua vez, paranóico, e tudo recomeça no ciclo familiar/conjugal — porque a transgressão, realmente, não é nada, um simples meio de reprodução. O incesto-esquizo responde, pelo contrário, à lei-esquize imanente e forma uma linha de fuga em vez de uma reprodução circular, uma progressão em vez de uma transgressão (os problemas com a irmã, apesar de tudo, são um pouco melhor do que os problemas com a mãe; os esquizofrénicos sabem disso). O incesto edipiano está ligado às fotografias, aos retratos, às recordações da infância, falsa infância que nunca existiu, mas que apanha o desejo na rede da representação, corta-lhe todas as ligações, rebate-o sobre a mãe com o fim de o tornar ainda mais pueril ou tonto, por persuasão, para sobre ele fazer pesar todos os interditos com mais força ainda, e impedi-lo de se reconhecer no campo social e político. O incesto-esquizo está, pelo contrário, ligado ao som, à maneira como o som corre e cujos blocos de infância sem recordações se introduzem bem vivos no presente para o activar, para o precipitar, multiplicando-lhe as conexões. Incesto-esquizo com o máximo de ligações, extensão polívoca, por intermédio das criadas e das prostitutas, com os lugares que elas ocupam nas séries sociais — em oposição com o incesto neurótico, definido pela supressão de ligações, o seu signifi-
ficante único, o seu rebatimento sobre a família, a sua neutralização

de todo o campo social político. A oposição aparece completamente na *Metamorfose*, entre a dama de pescoço recoberto tal como ela aparece na fotografia como objecto de incesto edipiano e a irmã de pescoço nu e de violino, como objecto de incesto-esquizo (encostar à fotografia ou subir para cima da irmã?).

Compreende-se precisamente a função conectora destas mulheres desde o início do *Processo* em que «uma rapariga de olhos negros a lavar a roupa de criança num alguidar» aponta «com a mão cheia de sabão a porta aberta do quarto ao lado» (o mesmo tipo de encadeamento no primeiro capítulo do *Castelo*). É uma função múltipla, porque elas definem o princípio de uma série ou o começo de um segmento a que pertencem; assim como estipulam o fim, seja porque K. as deixa ou é deixado por elas, porque ele, mesmo sem saber, foi para outro sítio. Elas funcionam como um sinal a que se pode chegar ou de que se pode desviar. Mas, sobretudo, precipitaram todas a sua série, o seu segmento de castelo ou de processo, ao erotizá-lo; e o segmento seguinte só começa, só acaba ou se precipita sob a acção de uma outra rapariga. Forças de desterritorialização a que não falta um território fora do qual elas não nos persigam. Contudo, em relação a elas, é necessário evitar duas falsas interpretações: uma, à Max Brod, segundo a qual a sua natureza erótica seria apenas a marca aparente de um paradoxo da fé do género do sacrifício de Abraão; a outra, prosseguida por Wagenbach, que reconhece a natureza efectivamente erótica, para, no entanto, considerá-la como um factor que atrasa K. ou que o desvia da sua tarefa¹. Se há uma atitude semelhante à de Abraão, é, tudo bem ponderado, a do tio da *América* produzindo o súbito sacrifício de K.. E esta atitude torna-se, sem dúvida, mais clara no *Castelo* em que é Frieda que realiza directamente o mesmo sacrifício, ao acusar K. da sua «infidelidade». Mas esta infidelidade consiste no seguinte: K. já passou

¹ Cf. Max Brod, *Postface au Château*; Wagenbach, *Kafka par lui-même*, pp. 102-103.

para outro segmento, aquele que foi marcado por Olga e de que Frieda precipita a vinda ao mesmo tempo que precipita a conclusão do seu. As mulheres eróticas não têm de modo nenhum um papel de desvio ou de retardamento no processo e no castelo. Elas precipitam a desterritorialização de K., contribuindo, simultaneamente, para a sucessão rápida dos territórios que cada uma delas *marca* à sua maneira («cheiro a pimenta» de Leni, cheiro da casa de Olga: os restos de devires-animais).

Mas o incesto-esquizo não é compreensível sem um outro elemento ainda, uma espécie de efusão homossexual. E aí também, por oposição a uma homossexualidade edipiana, é uma homossexualidade de duplos, de irmãos ou de burocratas. O indício desta homossexualidade encontra-se nos célebres fatos justos prezados por Kafka. Artur e Jeremias, os duplos do *Castelo* que rodeiam os amores de K. e de Frieda, avançam velozes «vestindo fatos justos»; os criados subalternos não usam libré mas «roupa sempre muito justa que um campônês ou um operário não poderiam vestir»; a vontade de Barnabé passa por esse desejo intenso de uns calções justos, e a Olga, sua irmã, faz-lhe uns. Os dois polícias do início do *Processo*, que estão à volta das fotografias da Menina Bürstner, têm «um fato preto e justo, com um cinto e toda a espécie de pregas, de bolsos, de fivelas e de botões que lhes dá um ar particularmente prático sem que, no entanto, se perceba exactamente a que tudo aquilo possa servir». E esses dois polícias hão-de ser chicoteados por um carrasco, «vestido de uma espécie de fato-macaco de couro escuro *muito decotado* que lhe deixa os braços completamente nus». É, ainda hoje, a indumentária dos S.M. americanos, de couro ou de borracha, com pregas, fivelas, tubos, etc.. Todavia, parece que os próprios duplos burocráticos ou fraternais só funcionam como indícios homossexuais. A efusão homossexual tem uma finalidade diferente que é somente preparada por esses indícios. Em *Recordação do caminho-de-ferro de Kalda*, o narrador encontra-

-se numa relação de homossexualidade manifesta com o inspector («Estendíamos-nos juntos numa cama de campismo, ficando, por vezes, abraçados durante dez horas de seguida»). Mas esta relação só encontra a verdadeira finalidade no momento em que o inspector é substituído pelo artista. Há excertos do *Processo* sobre Titorelli que serão riscados por Kafka, devido à clareza que têm: «K. estava de joelhos diante dele [...], acariciava-lhe o rosto», e Titorelli arrebatava K. no ar, leve «como barquinho na vaga», no segredo do tribunal; a luz muda de direcção e vem de frente, «como uma catarata deslumbrante»¹. Em *Um sonho*, igualmente, o artista separa-se de dois duplos burocráticos funerários, surge de uma moita, «descrevendo figuras no ar», entrando numa relação de efusão tácita com K..

O artista também funciona como um termo notável. A relação homossexual com o artista está ligada à relação incestuosa com as raparigas ou as irmãs mais novas (como na série das meninas perversas e *voyeuses* que observam ou ouvem tudo na casa de Titorelli e que se põem a gritar quando K. tira o casaco: «Ele já despiu o casaco!»). Mas não é nada a mesma relação. É até necessário fazer a diferença entre três elementos activos: 1º) as séries normais em que cada uma delas corresponde a um segmento determinado da máquina e cujos termos são constituídos por duplos burocráticos prolíferos com índices homossexuais (por exemplo a série dos porteiros, a série dos criados, a série dos funcionários; cf. a proliferação dos duplos de Klammer no *Castelo*); 2º) a série notável das mulheres em que cada uma delas corresponde a um ponto também notável numa série normal, seja no início de um segmento, seja no fim, seja numa fractura interna, continuamente

¹ Um dos modelos do artista, ou de Titorelli, pode ser Oscar Pollak, um dos mais misteriosos amigos de infância de Kafka. Kafka teve, com certeza, um grande amor por ele; no entanto, Pollak depressa se desligou e morreu jovem em 1915. Ele não era pintor mas especialista do barroco italiano. Tinha uma notável competência em inúmeros domínios que notabilizaram Kafka: a arquitectura, a cartografia das cidades, os livros administrativos e comerciais antigos; cf. Max Brod, *Franz Kafka*, pp. 94-103.

com aumento de valência e de conexão, passagem que se precipita a outro segmento (é a função de erotização ou de incesto-esquízo); 3º) a série singular do artista, com homossexualidade manifesta e força do contínuo que ultrapassa todos os segmentos e arrasta todas as conexões: enquanto que as mulheres garantiam ou «ajudavam» a desterritorialização de K. ao fazê-lo correr de segmento em segmento, a luz local vinda sempre de trás, de uma vela ou de um castiçal, o artista garante a linha de fuga solta ou contínua em que a luz vem de frente como uma catarata. Enquanto as mulheres estiverem nos principais pontos de conexão das peças da máquina, o artista reúne todos esses pontos, apresenta-os na sua máquina específica que encobre o campo de imanência e até o precede.

Os pontos de ligação entre séries ou segmentos, os pontos notáveis e os pontos singulares, em certos aspectos, parecem ser *impressões estéticas*; muitas vezes, são qualidades sensíveis, odores, luzes, sons, contactos, ou figuras livres da imaginação, elementos de sonho ou de pesadelo. Estão ligados ao Acaso. Por exemplo, no fragmento o *Substituto*, intervêm três pontos de ligação, o retrato do rei, o pedaço de frase que teria proferido o anarquista («Hé! Tu, lá em cima, canalha!»), a canção popular («Enquanto estiver a luz acesa...»). Intervêm como tais visto que determinam os entroncamentos, fazem proliferar séries e que o substituto observa que podem entrar em inúmeras combinatórias polívocas, formam segmentos mais ou menos próximos, mais ou menos distantes¹. Todavia, seria um erro enorme de restituir os pontos de ligação às impressões estéticas que neles subsistem. *O esforço todo de Kafka até funciona no sentido contrário*, e é a fórmula do seu anti-lirismo, do seu anti-estetismo: «Agarrar o mundo» em vez de lhe extrair impressões, trabalhar nos objectos, nas

¹ O *Substituto*: «Sobre a maneira como a exclamação e a canção estavam ligadas, quase todas as testemunhas tinham uma opinião diferente; o delator até pretendia que não era o acusado que tinha cantado mas outra pessoa» («Carnets», Œuvres complètes, «Cercle du livre précieux», t. VII, p. 330.)

pessoas e nos acontecimentos, no próprio real e não nas impressões. Matar a metáfora. As impressões estéticas, sensações ou imaginações, ainda existem por si nos primeiros ensaios de Kafka em que se exerce uma certa influência da escola de Praga. Mas toda a evolução de Kafka consiste em apagá-los em benefício de uma sobriedade, de um hiper-realismo, de um maquinismo que já não é promovido por elas. É por isso que as impressões subjectivas são sistematicamente substituídas por pontos de ligação que funcionam objectivamente como se fossem sinais numa segmentação ou pontos notáveis ou singulares numa constituição de séries. Falar assim de uma projecção de fantasmas equivale a duplicar o contra-senso. Esses pontos coincidem com personagens femininas ou personagens artistas, mas todas estas personagens só existem como peças e engrenagens objectivamente determinadas de uma máquina de justiça. O substituto sabe muito bem que os três elementos só conseguem encontrar a ligação e realizar a ambiguidade da sua ligação, a multivalência da sua ligação, num processo em que continue a instrução perversa. Ele é que é o verdadeiro artista. Um processo, ou, como dizia Kleist, um programa de vida, uma disciplina, um auto judicial, e, de modo nenhum, um fantasma. O próprio Titorelli, na singularidade da sua posição, também faz parte do campo da justiça¹. O artista nada tem a ver com um esteta e a máquina artista, a máquina de expressão, nada tem a ver com impressões estéticas. Mais ainda, na medida em que essas impressões subsistem ainda nas ligações femininas ou artistas, o próprio artista... é apenas um sonho. A fórmula da máquina artista ou da máquina de expressão tem de ser definida de outra maneira, não só independentemente de qualquer intenção estética, mas até para além das personagens femininas e das personagens artistas que intervêm objectivamente nas séries ou no seu limite.

¹ Titorelli «substitui amplamente o advogado em matéria de preocupações».

Com efeito, essas personagens conectoras, com as suas conotações de desejo, de incesto ou de homossexualidade, recolhem o seu estatuto objectivo da máquina de expressão e não contrariamente; são conteúdos carregados pela máquina de expressão e não o contrário. Ninguém melhor do que Kafka soube definir a arte ou a expressão sem qualquer referência ao que quer que seja de estético. Se procurarmos resumir a natureza desta máquina artista segundo Kafka, temos de dizer: é uma máquina celibatária, logo, precisamente, ligada a um campo social com conexões múltiplas¹. O celibatário é um estado do desejo mais vasto e mais intenso do que o desejo incestuoso e o desejo homossexual. Tem, sem dúvida, os seus inconvenientes, as suas fraquezas, assim como as suas baixas intensidades, a mediocridade burocrática, a maneira de andar às voltas, o medo, a tentação edipiana de sair da vida de eremita («Ele só consegue viver como eremita ou como parasita», tentação-Felice) e, pior ainda o desejo suicidário de abolição («A natureza dele releva do suicídio, só tem dentes para a sua própria carne e carne para os seus próprios dentes»). Mas, mesmo através destas quedas, ele é produção de intensidades («O celibatário só tem o instante»). Ele é o Desterritorializado, aquele que não tem «centro» nem «grande complexo de posse»: «Do chão só tem aquele que lhe é necessário debaixo dos pés, de ponto de apoio aquele que as suas mãos podem cobrir, logo, muito menos do que o trapezista do café-concerto para quem estenderam uma rede por baixo». As viagens dele não são como as de um burguês num navio, «todo rodeado de grandes efeitos», do género cruzeiro Paquet, mas a viagem-esquizeiro «sobre alguns bocados de madeira que se entrechocam uns nos outros e se

¹ Michel Carrouges utiliza a expressão *Machines célibataires* (Máquinas celibatárias) para designar um certo número de máquinas fantásticas descritas na literatura, dentre elas, a da *Colônia Penal*. Nós não podemos, no entanto, segui-lo na sua interpretação das máquinas de Kafka (sobretudo a respeito da «lei»). — As citações adiante mencionadas foram retiradas de um projecto de conto de Kafka sobre o tema do Celibatário; cf. *Journal (Didrio)*, pp. 8-14.

afundam reciprocamente». A viagem dele é uma linha de fuga como a de um «catavento na montanha». E esta fuga é, de certeza, no mesmo sítio, de pura intensidade («Ele deitou-se como as crianças que, no inverno, se deitam aqui e acolá na neve, para morrer de frio»). Mas, a fuga, no mesmo sítio, não consiste em fugir do mundo, refugiando-se numa torre, no fantasma ou na impressão. Só a fuga é que pode «mantê-lo no bico dos pés, e só o bico dos pés é que (pode) mantê-lo no mundo». Nada de menos esteta do que o celibatário na sua mediocridade, mas nada de mais artista. Ele não foge do mundo, agarra-o, e fá-lo fugir, numa linha artista e contínua: «Os meus passeios é só o que tenho para fazer e está dito que isso já chega; em contrapartida, ainda não há um lugar no mundo onde eu não possa dar os meus passeios». Sem família e sem conjugalidade, o celibatário é tanto mais social, social-perigoso, social-traidor, e colectivo ele sozinho («Nós estamos fora da lei, ninguém o sabe e, no entanto, todos nos tratam em consequência»). É aqui que está o segredo do celibatário: a sua produção de quantidades intensivas, as mais baixas como as das «carinhas nojentas» e as mais altas como as da obra interminável, esta produção de quantidades intensivas, ele produ-la directamente no corpo social, no próprio corpo social. Um único e mesmo processo. O mais alto desejo deseja simultaneamente a solidão e ser conectado a todas as máquinas de desejo. Uma máquina tanto mais social e colectiva quanto mais celibatária e solitária for, e que, ao traçar a linha de fuga, por si só, vale necessariamente uma comunidade cujas condições ainda não estão dadas nesse momento. Esta é que é a definição da máquina de expressão que aponta, como vimos, para o estado real de uma literatura menor em que já não há «questão individual». Não há outra definição, produção de quantidades intensivas no corpo social, proliferação e precipitação de séries, conexões polivalentes e colectivas induzidas pelo agente celibatário.

Blocos, séries, intensidades

Tudo o que dissemos sobre o contíguo e o contínuo em Kafka parece contradito, em todo o caso atenuado pelo papel e importância dos blocos descontínuos. O tema dos blocos é constante em Kafka e parece afectado por uma descontinuidade inultrapassável. Falou-se muito da escrita fragmentada de Kafka, do seu modo de expressão por fragmentos. A *Muralha da China* é precisamente a forma de conteúdo que corresponde a esta expressão: apenas terminaram um bloco que os operários são mandados para mais longe fazer outro, deixando brechas por todo o lado que talvez nunca cheguem a ser preenchidas. Pode dizer-se que esta descontinuidade é o próprio das novelas? Há uma razão mais profunda. A descontinuidade impõe-se muito mais a Kafka por haver representação de uma máquina transcendente, abstracta e reificada. É nesse sentido que o infinito, o limitado e o descontínuo estão do mesmo lado. Cada vez que o poder se apresenta como uma autoridade transcendente, lei paranóica do déspota, impõe uma distribuição descontínua dos períodos, com paragens entre os dois, uma repartição descontínua dos blocos, também com vazios entre os dois. Com efeito, a lei transcendente só pode reger bocados que rodam à sua volta à distância, e à distância uns dos outros. É uma construção astronómica. É a fórmula de absolvição aparente do *Processo*. E é o que a *Muralha da China* claramente explica: o modo fragmentário da muralha foi exigido pelo Conselho de chefes, e os fragmentos apontam de tal modo para a transcendência imperial de uma unidade oculta que alguns pensam

que a muralha descontínua encontra a sua única finalidade numa *Torre* («Primeiro a muralha, depois a torre»).

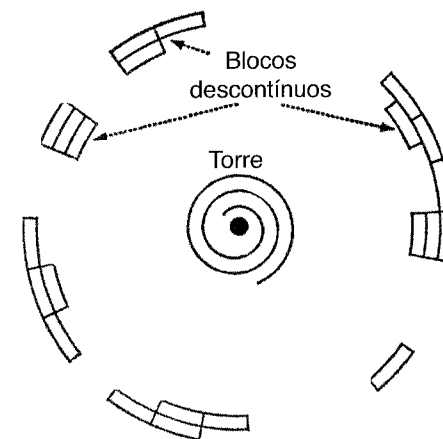
Kafka não renunciará a esse princípio dos blocos descontínuos ou dos fragmentos distantes, girando à volta de uma lei transcendente desconhecida. Porque é que ele renunciaria a isso, visto que é um estado do mundo, mesmo aparente (e o que é a astronomia?), e visto que esse estado funciona realmente na sua obra. Mas nós devíamos acrescentar-lhe construções de uma outra natureza, que respondam às descobertas dos romances, no momento em que K. se apercebe cada vez melhor que a lei transcendente imperial aponta, de facto, para uma justiça imanente, para um agenciamento imanente de justiça. A lei paranóica dá lugar a uma lei-esquize; a absolvição aparente dá lugar a um adiamento intérmino, a transcendência do dever sobre o campo social dá lugar a uma imanência do desejo nómada através de todo esse campo. Está claramente dito na *Muralha da China*, sem ser desenvolvido. Há nómadas que afirmam uma outra lei, um outro agenciamento e que varrem tudo na sua passagem, da fronteira até à capital, sendo o imperador e a sua guarda acantonados atrás da janela ou atrás das grades. Kafka, nesse momento, já não procede por infinito-limitado-descontínuo, mas por finito-contíguo-contínuo-intérmino. (A continuidade parecer-lhe-á sempre a condição de escrever, não só de escrever romances, mas até novelas, o *Verdicto*, por exemplo. O inacabado já não é fragmentário, mas intérmino)¹.

Do ponto de vista do contínuo, o que é que se passa? Kafka não abandona os blocos. Mas dir-se-ia primeiro que esses blocos, em vez de se distribuírem sobre um círculo em que apenas são traçados alguns arcos descontínuos, alinham-se numa coxia ou num corredor: cada

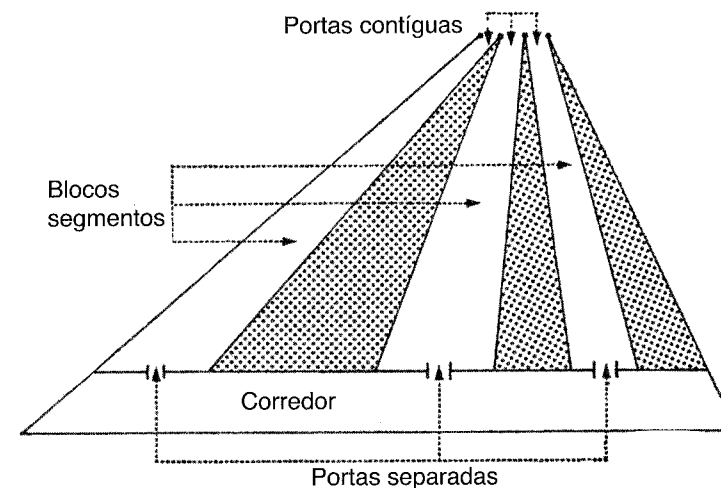
¹ Maurice Blanchot que fez uma bela análise da escrita fragmentária, (ainda que interprete de maneira negativa e sob o tema da «carência»), é tanto mais capaz de definir a força do contínuo em Kafka: cf. *L'Amitié*, Gallimard, pp. 316-319.

um forma, então, um segmento mais ou menos longínquo sobre essa linha recta ilimitada. Mas isso não constitui ainda uma mudança suficiente. Dado que os próprios blocos persistem, é necessário que eles mudem de forma, pelo menos, ao passar de um ponto de vista para outro. E, com efeito, se é verdade que cada bloco-segmento tem uma abertura ou uma porta sobre a linha do corredor, em geral bastante longe da porta ou da abertura do bloco seguinte, todos os blocos têm portas de trás que são contíguas. É a topografia mais surpreendente em Kafka, e que não é apenas uma topografia «mental»: dois pontos diametralmente opostos revelam-se caprichosamente em contacto. Esta situação encontra-se constantemente no *Processo*, em que K., ao abrir a porta de um cubículo muito perto do seu gabinete no banco, encontra-se num local de justiça onde são punidos dois inspectores; ao visitar Titorelli «num subúrbio diametralmente oposto ao do tribunal», apercebe-se que a porta do fundo no quarto do pintor dá precisamente para os mesmos locais de justiça. Passa-se o mesmo em *América* e no *Castelo*. Dois blocos sobre uma linha contínua ilimitada, tendo portas muito afastadas uma da outra, têm, mesmo assim, portas de trás contíguas, que as torna a elas mesmas contíguas. E, ainda assim, estamos a simplificar: o corredor pode ter meandros, a porta pequena pode ser rebatida sobre a linha de corredor, de tal maneira que as coisas podem ser ainda mais surpreendentes. E, depois, a linha de corredor, a linha recta ilimitada dissimula outras surpresas, porque ela pode conjugar-se numa certa medida com o princípio do círculo descontínuo e da torre (tal como a vivenda de *América*, ou então o *Castelo* que compreende uma torre e um conjunto de pequenas casas contíguas).

ESTADO I



ESTADO 2



Tentemos representar, sumariamente, estas duas fases de arquitectura:

Estado 1

Estado 2

Visto de cima ou de baixo	Visto de frente, do corredor
Escadas	Tecto Baixo
Picados e contra-picados	Grande angular e profundidade de campo
Descontinuidade dos blocos-arcos	Ilimitado do corredor imanente
Modelo astronómico	Modelo terrestre ou subterrâneo
Distante e próximo	Longínquo e contínuo

OBSERVAÇÃO I: Temos de insistir, simultaneamente, na distinção real dos dois estados de arquitectura e sobre a sua interpenetração possível. São distintos porque correspondem a duas burocracias diferentes, a velha e a nova, a velha burocracia chinesa imperial despótica, a nova burocracia capitalista ou socialista. Interpenetram-se porque a nova burocracia não manifesta facilmente as suas formas. Há muita gente que «acredita» não só na velha burocracia (a noção de crença em Kafka), mas esta não constitui um disfarce para a nova. A burocracia moderna aparece naturalmente nas formas arcaicas que ela reactiva e muda ao fornecer-lhes uma função perfeitamente actual. É por isso que os dois estados de arquitectura têm uma coexistência essencial, que Kafka descreve na maior parte dos textos; os dois estados funcionam um no outro, e no mundo moderno. Escalonamento da hierarquia celeste e contiguidade dos gabinetes quase subterrâneos. Kafka, pessoalmente, está na articulação das duas burocracias. A companhia de seguros, em seguida os Seguros sociais onde ele trabalha ocupam-se de negócios de um capitalismo avançado, mas têm uma estrutura arcaica e já ultrapassada de velho capitalismo e de burocracia antiga.

Mais em geral ainda, é difícil de pensar que Kafka, extremamente atento à revolução de 17, não tenha ouvido falar, para o fim da sua vida, dos projectos de vanguarda e dos construtivistas russos. O projecto de Tatlin para a Terceira Internacional é de 1920 — torre em espiral com quatro compartimentos rotativos, girando a ritmos diferentes segundo um modelo astronómico (o legislativo, o executivo, etc.). O projecto de Moholy-Nagy, húngaro, é de 1922 — as pessoas tornam-se «uma parte da função da torre» que compreende um caminho exterior com balaustrada, uma espiral interior sem protecção, chamada «caminho dos atletas», um elevador e uma vassoura grande. Vanguarda paranóica. Parece que o mais moderno funcionalismo tenha mais ou menos voluntariamente reactivado as formas mais arcaicas ou lendárias. Aí também há interpenetração das duas burocracias, a do passado e a do futuro (hoje ainda estamos aí). Tendo em conta essa mistura, pode-se apenas distinguir como dois pólos os *arcaísmos de função actual* e as *neo-formações*. Parece-nos que Kafka foi um dos primeiros a tomar consciência desse problema histórico, pelo menos tanto como alguns dos seus contemporâneos mais «engagés» tais como os construtivistas e os futuristas. Por exemplo, Khlebnikov inventa duas linguagens, a propósito das quais tentámos saber em que medida é que elas se encontram, em que medida se diferenciam: a «língua estelar», astronómica, algorítmica, de lógica pura e de alto formalismo; e a «zaoum», subterrânea, procedendo por pura matéria a-significante, intensidade, sonoridade, contiguidade. É como se houvesse dois estilos estranhos de burocracia, cada um deles levado ao extremo, isto é, seguindo a sua linha de fuga. Com meios totalmente diferentes, o problema de Kafka é o mesmo, relativo, também para ele, à linguagem, à arquitectura, à burocracia, às linhas de fuga.

OBSERVAÇÃO II: Para demonstrar até que ponto é que os dois estados estão misturados é necessário seguir o exemplo do *Castelo* em por-

menor. Porque o próprio castelo possui muitas estruturas correspondendo ao primeiro estado (a altura, a torre, a hierarquia). Mas essas estruturas são constantemente corrigidas ou se esbatem em benefício do segundo estado (encadeamento e contiguidade dos gabinetes nas fronteiras movediças). E, sobretudo, o Albergue dos Senhores contribui para o triunfo do segundo estado, com o seu longo corredor, os quartos contíguos e sujos onde os funcionários trabalham na cama.

OBSERVAÇÃO III: Tudo isso poderia explicar o encontro de Orson Welles com Kafka. O cinema tem uma relação mais profunda com a arquitectura do que com o teatro (Fritz Lang arquitecto). Ora, Welles fez sempre coexistir dois modelos arquitecturais de que se servia muito conscientemente. O modelo 1 é o dos esplendores e decadências, em arcaísmos, mas com função perfeitamente actual, subidas e descidas seguindo escadas sem fim, picados e contra-picados. O modelo 2 é o das grandes angulares e profundidades de campo, corredores sem fim, transversais contíguas. *Citizen Kane* (*O mundo a seus pés*) ou *O Esplendor dos Ambersons* (*O quarto mandamento*) privilegiam o primeiro modelo, *A Dama de Xangai* o segundo. *O Terceiro Homem*, apesar de não ser assinado por Welles, associa os dois numa união admirável de que falávamos: as escadas arcaicas, a roda enorme vertical no céu; os esgotos-rizoma ligeiramente subterrâneos, com a contiguidade dos becos. Sempre a espiral paranóica infinita e a linha esquizóide intérmina. O filme sobre *o Processo* combina ainda melhor os dois movimentos; e uma cena como a de Titorelli, a das meninas, ao longo do corredor de madeira, a dos longínquos e das contiguidades súbitas, a das linhas de fuga, revelam a afinidade do génio de Welles com Kafka.

OBSERVAÇÃO IV: Porque é que colocámos no mesmo lado *o longínquo e o contíguo* (estado 2) e do outro lado *o distante e o próximo* (estado 1)? Não é uma questão de palavras, poder-se-ia escolher

outras; é uma questão de experiência e de noção. Na figura arquitectural da muralha e da torre, é verdade que os blocos que fazem arcos de círculo estão próximos uns dos outros, são reunidos aos pares. Também é verdade que eles estão e se mantêm distantes porque há brechas que nunca serão preenchidas entre os pares. E, depois, a lei transcendente, a torre infinita está infinitamente distante de cada bloco; e, ao mesmo tempo, ela está sempre próxima enviando continuamente o seu mensageiro a cada um deles, aproximando-se de um quando se afasta do outro, e inversamente. A lei infinitamente distante emite hipóstases, envia emanações cada vez mais próximas. Ora distante, ora próxima, é a fórmula dos períodos ou das fases sucessivas da absolvição aparente. Distante e próxima ao mesmo tempo é a fórmula da lei que regula esses períodos e essas fases (o grande paranóico não está sempre sobre as nossas costas, e isolado, no entanto, numa distância infinita?). O texto da *Muralha da China*, «Uma Mensagem Imperial», resume exactamente esta situação: o imperador está próximo de cada um de nós, e envia-nos a sua emanação; porém, ele também é o Todo-distante, porque o mensageiro nunca há-de chegar, meios em demasia a atravessar, coisas demais a fazer obstáculo, elas mesmas distantes umas das outras. Todavia, do outro lado, há *longínquo e contíguo*. Longínquo opõe-se a próximo, contíguo a distante. Mas, do mesmo modo, no agrupamento das experiências ou das noções, longínquo opõe-se a distante, contíguo a próximo. Com efeito, os gabinetes estão muito longe uns dos outros, pelo comprimento do corredor que os separa (eles não estão próximos), mas eles são contíguos pelas portas de trás que os agrupa, ainda sobre esta mesma linha (eles não estão distantes). O texto essencial de Kafka a este respeito é o aforismo curto em que Kafka diz que a aldeia contígua está ao mesmo tempo tão longe que é necessário uma vida para lá chegar. Problema kafkiano: é preciso «acreditar» que este texto diz a mesma coisa que o da Mensagem Imperial? Não é, antes, necessário acreditar que diz exacta-

mente o contrário? Porque próximo e distante fazem parte da mesma dimensão, a altura, percorrida pelo eixo de um movimento que traça a figura de um círculo em que um ponto se afasta e se aproxima. Mas contíguo e longínquo fazem parte de uma outra dimensão, o comprimento, a linha recta, rectilínea, transversal à trajectória do movimento, que torna contíguos os segmentos mais longínquos. Para ser mais concreto, dir-se-á que o pai e a mãe, por exemplo na *Metamorfose*, estão próximos e distantes, são emanções da Lei. Mas a irmã não está próxima; é contígua, contígua e distante. Ou então o burocrata, «o outro» burocrata, é sempre contíguo, contíguo e longínquo.

Os dois grupos arquitecturais que funcionam, repartem-se deste modo: por um lado, o infinito-limitado-descontínuo-próximo e distante; por outro, o ilimitado-contínuo-finito-longínquo e contíguo. Ora, de um lado e do outro, Kafka procede por *blocos*. «Blocos», a coisa e a palavra aparecem constantemente no *Diário*, ora para designar unidades de expressão, ora unidades de conteúdo, além de salientar, ora um defeito, ora uma virtude. A virtude é «fazer um bloco com todas as (suas) forças»¹. No entanto, o defeito é que também há blocos de artifício ou de estereotipia. É assim que Kafka qualifica o processo de composição de Dickens, que ele muito admira, e de que se serve como modelo para *América*. Admiração matizada por alguma hesitação, a respeito da constituição dos blocos em Dickens: «Grosseiras descrições de temperamentos, verdadeiros blocos que são provocados artificialmente para todas as personagens e sem os quais Dickens não estaria nem sequer uma só vez na possibilidade de subir rapidamente até ao cimo da sua história»². E, através da própria obra de Kafka, julgamos que os blocos mudam de natureza e de função, tendendo para uma utilização cada vez mais sóbria e elegante. Num primeiro sentido, há blocos que correspondem à

¹ Cf. Max Brod, *Franz Kafka*, p. 238 (Brod reproduz um «programa de vida» de Kafka).

² *Journal (Diário)*, p. 503.

construção fragmentária da *Muralha da China*: blocos separados distribuídos em arcos de círculo descontínuos (*blocos-arcos*). Num segundo sentido, os blocos são segmentos bem determinados já alinhados numa recta intermínima mas com intervalos variáveis. A composição da *América* é assim, tanto do ponto de vista da expressão como dos conteúdos, a moradia, o hotel, o teatro (*blocos-segmentos*). No entanto, o *Processo* dá ao método uma nova perfeição: a contingência dos gabinetes. Os segmentos sobre a linha recta intermínima tornam-se contíguos por mais afastados que estejam uns dos outros; por isso, perdem a precisão dos seus limites, em benefício de barreiras movediças que se deslocam e se precipitam com eles na segmentação contínua (*blocos-séries*). E esta perfeição topográfica é, de certeza, levada a um grau ainda mais alto no *Processo* do que no *Castelo*. Mas, de modo inverso, se o *Castelo* produz por sua conta um progresso diferente, é porque destrói aquilo que era demasiado espacial no *Processo*, para trazer à luz do dia o que já lá estava, recoberto, no entanto, pelas figuras do espaço: as séries tornam-se intensivas, a viagem revela-se em intensidade, o mapa é um mapa de intensidades, e as barreiras movediças são elas próprias «Limiares» (*blocos de intensidades*). Deste modo, o primeiro capítulo completo do *Castelo* funciona de antemão dessa maneira, de limiar em limiar, de intensidades baixas e inversamente, numa cartografia que não é seguramente interior ou subjectiva, mas que deixou, antes de mais, de ser espacial. Intensidade baixa da cabeça inclinada, intensidade alta da cabeça que se ergue e do som que se escapa, passagem de uma cena para a outra por intermédio de limiares: a linguagem que se tornou intensiva faz fugir os conteúdos seguindo este novo mapa.

O que implica um certo meio, simultaneamente como processo (*procédure*) de expressão e procedimento (*procédé*) de conteúdo. Este meio já estava presente em *América* e no *Processo*. Mas revela-se agora com uma força particular e dá aos blocos o seu quinto e último sentido, enquanto *blocos de infância*. A memória de Kafka nunca foi boa;

tanto melhor porque a lembrança de infância é incuravelmente edipiana, impede e bloqueia o desejo na fotografia, rebate a cabeça do desejo e corta-o de todas as conexões («Lembranças, não é? digo-lhe eu. A lembrança em si é triste, e o seu objecto também!»)¹. A recordação produz uma reterritorialização da infância. Mas o bloco de infância funciona de modo diferente, é a única verdadeira vida da criança, é desterritorializante, desloca-se no tempo, com o tempo, a fim de reactivar o desejo e fazer-lhe proliferar as conexões; é intensivo e, mesmo nas intensidades mais baixas, relança-lhe uma alta. O incesto com a irmã, a homossexualidade com o artista são esses blocos de infância (como já se verifica com o bloco das meninas em Titorelli). O primeiro capítulo do *Castelo* faz funcionar um bloco de infância de uma maneira exemplar, quando K., num momento de baixa intensidade (decepção diante do *Castelo*), relança ou reactiva o conjunto ao injectar na torre do castelo o campanário desterritorializado da sua terra natal. As crianças não vivem, de certeza, como as recordações de adultos nos fazem crer, nem mesmo como o julgam segundo as suas próprias recordações quase contemporâneas daquilo que fazem. A recordação diz «pai! mãe!», mas o bloco de infância está algures, em intensidades mais altas que a criança compõe com as suas irmãs, com os camaradas, com os trabalhos e os jogos, e todas as personagens não parentais sobre as quais, cada vez que pode, desterritorializa os pais. De certeza que não é Freud que dá uma boa ideia da sexualidade infantil. Na verdade, a criança não pára de se desterritorializar sobre os pais (a fotografia); é que ela precisa de baixas intensidades. Mas, nessas actividades como nas paixões, ela é simultaneamente o mais desterritorializado e o mais desterritorializante, o Órfão². É por isso que forma um bloco de desterritorialização, que se desloca com o tempo, numa linha recta do

¹ Descrição de um combate.

² Kafka escreveu uma carta à sua irmã Elly, que é a contrapartida da *Carta ao pai* (cf. Brod, pp. 341-350). Ao reclamar-se de Swift, Kafka opõe o animal familiar ao animal humano. A criança, como animal

tempo, reanimando o adulto como se reanima um fantoche, reinjectando-lhe conexões com vida.

Os blocos de infância, não só como realidades mas como método e disciplina não páram de se deslocar no tempo, injectando criança no adulto ou suposto adulto na verdadeira criança. Ora, esta transmissão produz em Kafka e na obra um *maneirismo* muito curioso. Não é de modo nenhum o maneirismo por símbolos e por alegorias da escola de Praga. É um maneirismo de sobriedade, sem recordação, em que o adulto é apanhado num bloco de infância, sem deixar de ser adulto, como a criança pode ser apanhada num bloco de adulto sem deixar de ser criança. Não é uma troca artificial de «papéis», é novamente a estrita contiguidade de dois segmentos longínquos. Um pouco como vimos para o devir-animal: um devir-criança do adulto apanhado no adulto, um devir-adulto da criança apanhado na criança, os dois contíguos. O *Castelo* apresenta eminentemente estas cenas intensivas maneiristas: no primeiro capítulo, os homens que tomam banho e se voltam no alguidar enquanto que as crianças olham e ficam salpicadas; e, inversamente, mais tarde, o menino Hans, o filho da dama vestida de preto, «guiado por uma multidão de ideias infantis, infantis como o era a gravidade em que todos os seus actos eram de imitação», adulto como uma criança pode sê-lo (encontra-se então a referência à cena do alguidar). Mas já no *Processo* há uma grande cena maneirista: quando os polícias são castigados, todo esse excerto é tratado como bloco de infância,

familiar, é enredada num sistema de poder em que os pais «se arrogam o direito exclusivo de representar a família». Todo esse sistema da família consiste em dois pólos coexistentes: Baixar e obrigar a baixar a cabeça («escravatura e tirania»). A vida espontânea da criança como animal humano está completamente algures, numa certa desterritorialização. Por consequência, tem de abandonar o meio familiar bem depressa, como Kafka o deseja para o seu sobrinho Félix. A não ser que a criança pertença a uma família pobre, porque, então, «a vida e o trabalho entram seguramente na cabana» (deixa de haver rebatimento numa *questão individual*, a criança está imediatamente ligada a um corpo social extraparental). Mas se não se trata de um pobrezinho, o ideal é que a criança parta, com o risco de «voltar à terra natal, como estrangeiro, esquecido por todos, excepto pela mãe que acaba por reconhecê-lo, e isto é que é o verdadeiro milagre do amor materno». O bloco de infância funcionou com a mãe.

O que é um agenciamento?

todas as linhas mostram que são as crianças que gritam e são chicoteadas, parcialmente a sério, apenas. A este respeito, parece que as crianças, segundo Kafka, vão mais longe do que as mulheres: formam um bloco de transmissão e de desterritorialização mais intenso do que a série feminina, são apanhadas num maneirismo mais forte ou num agenciamento mais maquínico (tal como as meninas na casa de Titorelli e na Tentação na aldeia, a relação com a dama e a relação com as crianças estão numa posição respectiva complexa). Porém, será necessário falar doutro maneirismo em Kafka, uma espécie de maneirismo mundano: «A terrível gentileza» dos dois senhores do *Processo* que vão executar K., a que este responde enfiando uma luva nova, assim como a maneira como fazem deslizar a faca de talhante por cima do corpo de K.. Os dois maneirismos têm funções complementares opostas: o maneirismo de gentileza tende a afastar o contíguo (Põe-te à distância! Um salama-leque, uma saudação demasiado exuberante, uma submissão excessivamente insistente, é uma maneira de mandar à merda). O maneirismo de infância actua, sobretudo, de maneira inversa. Mas, em si, as duas maneiras, os dois pólos do maneirismo constituem a palhaçada esquizo de Kafka. Os esquizofrénicos bem conhecem tanto uma como a outra, que é a sua maneira de desterritorializar as coordenadas sociais. É provável que Kafka se servisse admiravelmente dela, tanto na vida como na obra: a arte maquínica do fantoche (Kafka fala frequentemente dos seus maneirismos pessoais, ranger dos dentes e contracturas que vão quase até à catatonía)¹.

¹ É necessário, uma vez mais, comparar com Proust que também se serve admiravelmente dos dois pólos do maneirismo mundano como uma arte do longínquo, dilatação do obstáculo-fantasma, e o maneirismo infantil como arte do contíguo (não só as célebres recordações involuntárias são verdadeiros blocos de infância mas também a incerteza sobre a idade do narrador neste ou naquele momento). Outras situações semelhantes, as duas maneiras funcionam do mesmo modo em Hölderlin ou em Klesit.

Um agenciamento, objecto por excelência do romance, tem dois lados: é agenciamento colectivo de enunciação, é agenciamento maquínico de desejo. Kafka é o primeiro não só a demonstrar esses dois aspectos mas o arranjo que deles apresenta é como uma assinatura que os leitores necessariamente reconhecem. Por exemplo, o primeiro capítulo de *América*, publicado separadamente com o título *O Fogueiro*¹. Trata-se precisamente da casa da caldeira como máquina: K. invoca constantemente a intenção de vir a ser engenheiro, ou, pelo menos, mecânico. Se a caldeira não é, apesar de tudo, descrita (aliás, o barco está parado), é porque uma máquina não é simplesmente técnica. Pelo contrário, ela só é técnica enquanto máquina social, apanhando homens e mulheres nas suas engrenagens, ou melhor, tendo homens e mulheres nas suas engrenagens, mas tendo também coisas, estruturas, metais, matérias. Mais ainda, Kafka não pensa só nas condições do trabalho alienado, mecanizado, etc.; ele conhece isso tudo de perto mas o seu génio está em considerar que homens e mulheres fazem parte da máquina, não só no trabalho, mas mais ainda nas suas actividades adjacentes, no repouso, nos amores, nos protestos, nas indignações, etc.. O mecânico é uma parte da máquina, não só enquanto mecânico, mas no momento em que o deixa de ser. O fogueiro faz parte da própria «sala das máquinas» e sobretudo quando persegue Line vinda da cozinha. A máquina não é social antes de se revelar em todos os seus elementos conexos que, por sua vez, fazem máquina. A máquina

¹ Franz Kafka, *O Fogueiro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2002 (tradução de Álvaro Gonçalves) (*N. do T.*)

de justiça não é metaforicamente que é considerada máquina: ela é que fixa o sentido primeiro, não apenas com as peças, os gabinetes, os livros, os símbolos, a topografia, mas também com o pessoal (juízes, advogados, oficiais de diligência), as mulheres contíguas dos livros pornográficos da lei, os acusados que fornecem uma matéria indeterminada. Uma máquina de escrever só existe num gabinete, o gabinete só existe com secretárias, subchefes e patrões, com uma distribuição administrativa, política e social, mas erótica também, sem a qual não haveria e nunca teria havido «técnica». É que a máquina é desejo, não porque o desejo seja desejo *da* máquina, mas porque o desejo não pára de fazer máquina na máquina e de constituir uma nova engrenagem ao lado da engrenagem precedente, indefinidamente, mesmo se essas engrenagens têm ar de se opor ou de funcionar de maneira discordante. Falando com propriedade, o que faz máquina são as ligações, todas as conexões que levam à desmontagem.

Que a máquina técnica não seja senão uma peça num agenciamento social que ela supõe, e que mereça unicamente ser chamado «maquínico», isso prepara-nos o outro aspecto: o agenciamento maquínico de desejo também é um agenciamento colectivo de enunciação. É por isso que o primeiro capítulo de *América* é atravessado pelo protesto do fogueiro alemão que se queixa do seu superior imediato romeno e da opressão que os alemães sofrem no barco. O enunciado faz parte da máquina, seja ele de submissão, de protesto, de revolta, etc.. O enunciado é sempre jurídico, isto é, é feito a partir de regras, porque constitui precisamente a verdadeira posologia da máquina. Não no sentido em que a diferença dos enunciados contasse pouco; importa mais, pelo contrário, saber se é uma revolta ou um pedido (Kafka até dirá que se admira da docilidade dos operários acidentados: «Em vez de assaltar a casa e de pôr tudo a saque, vêm solicitar-nos»¹. Mas,

¹ Cf. Brod, p. 133.

pedido, revolta ou submissão, o enunciado desmonta sempre um agenciamento de que a máquina é uma parte; ele próprio é uma parte da máquina que vai fazer máquina por sua vez, a fim de possibilitar o funcionamento do conjunto, ou para o modificar, ou para o fazer ir pelos ares. No *Processo*, uma mulher pergunta a K.: São reformas que tu queres introduzir? No *Castelo*, K. situa-se imediatamente numa relação de «combate» com o castelo (e, numa das variantes, a intenção combativa aparece ainda mais nitidamente). Mas, de toda a maneira, há regras que são regras de desmontagem, em que já não se sabe muito bem se a submissão não esconde a maior das revoltas, e se o combate não implica a pior das adesões. Nos três romances, K. é reconhecido através dessa miscelânea admirável: é engenheiro ou mecânico segundo as engrenagens da máquina; é jurista e processualista segundo os enunciados do agenciamento (basta que K. se ponha a falar para que o seu tio, que, no entanto, nunca o viu, o reconheça: «Tu és o meu caro sobrinho! Há já um bom bocado que eu começava a ter essa impressão...») Não há agenciamento maquínico que não seja agenciamento social de desejo; não há agenciamento social de desejo que não seja agenciamento colectivo de enunciação.

Kafka pessoalmente está na fronteira. Ele não está apenas na articulação das duas burocracias, a velha e a nova. Está na articulação da máquina técnica e do enunciado jurídico, e tem a experiência da reunião de ambos num mesmo agenciamento. Ele ocupava-se de acidentes de trabalho nos Seguros Sociais, dos coeficientes de segurança dos tipos de máquinas, dos conflitos entre patrões e operários e dos enunciados correspondentes¹. Mas, na verdade, na obra de Kafka, não se trata da máquina técnica em si mesma; no entanto, a máquina técnica fornece o modelo de uma forma de conteúdo variável para todo o campo social, e o enunciado jurídico, o modelo de uma forma de

¹ Wagenbach, *Kafka par lui-même*, pp. 82-85 (W. cita um relatório pormenorizado de Kafka sobre os eixos cilíndricos nas máquinas de desbaste).

expressão válido para qualquer enunciado. O essencial em Kafka é que a máquina, o enunciado e o desejo façam parte de um único e mesmo enunciado, que atribui ao romance o motor e o objecto ilimitados. É escandaloso ver Kafka restituído à literatura do passado por certos críticos, ainda que lhe atribuam a ideia de constituir uma Soma ou uma Bibliografia universal, uma Obra total à força de fragmentos. É uma noção demasiado francesa. Tal como Dom Quixote, Kafka não se passa nos livros. A sua biblioteca ideal só incluiria livros de engenheiros ou de maquinistas, e de juristas enunciadores (mais alguns autores de que ele gosta pelo génio, mas também por razões secretas). A sua literatura não é uma viagem através do passado, é a do nosso futuro. Há dois problemas que cativaram Kafka: *quando é que se pode dizer que um enunciado é novo?* para o pior ou para o melhor — *quando é que se pode dizer que se esboça um novo agenciamento?* diabólico ou inocente, ou até ambos simultaneamente. Exemplo do primeiro problema: quando o mendigo da *Muralha da China* traz um manifesto escrito pelos revolucionários da província ao lado, os signos utilizados «têm para nós um carácter arcaico» que nos fazem dizer: «Velhas histórias conhecidas há muito e desde há muito esquecidas». Exemplo do segundo: *as forças diabólicas do futuro que já batem à porta*, capitalismo, estalinismo, fascismo. É isso tudo que Kafka escuta, e não o barulho dos livros, mas o som de um futuro contíguo, o rumor de novos agenciamentos que são desejos, máquinas e enunciados, e que se inserem nos velhos agenciamentos ou que cortam com eles.

E, primeiro, em que sentido é que o enunciado é sempre colectivo, mesmo quando parece emitido por uma singularidade solitária como a do artista? É que o enunciado nunca aponta para um sujeito. Também não aponta para um duplo, isto é, para dois sujeitos em que um deles poderia agir como causa ou sujeito da enunciação, e o outro como função ou sujeito do enunciado. Não há um sujeito que emita o enunciado, nem um sujeito cujo enunciado seria emitido. É verdade

que os linguistas que se servem desta complementaridade definem-na de uma maneira mais complexa e consideram «a marca do processo de enunciação no enunciado» (cf. os termos do tipo *eu, tu, aqui, agora*). Mas qualquer que seja a concepção dessa relação, nós não julgamos que o enunciado possa ser relacionado com um sujeito, duplicado ou não, clivado ou não, reflectido ou não. Voltemos, pois, ao problema da produção de novos enunciados, assim como ao problema da literatura dita menor, dado que esta, já o vimos, se encontra na situação exemplar de produzir enunciados novos. Ora, quando um enunciado é produzido por um Celibatário ou uma singularidade artista, só o é em função de uma comunidade nacional, política e social, mesmo que as condições objectivas dessa comunidade ainda não estejam concedidas no momento fora da enunciação literária. Daí as duas teses principais de Kafka: a literatura como relógio que adianta, e como questão do povo. A enunciação literária mais individual é um caso particular de enunciação colectiva. Até é uma definição: um enunciado é literário quando é «assumido» por um Celibatário que antecipa as condições colectivas de enunciação. O que não quer dizer que essa colectividade, ainda não concedida (para o melhor ou para o pior), seja por sua vez o verdadeiro sujeito de enunciação, nem mesmo o sujeito de que se fala no enunciado: num ou noutro destes casos, cai-se numa espécie de ficção científica. Tal como o Celibatário, a colectividade não é um sujeito, nem de enunciação, nem de enunciado. No entanto, o celibatário actual e a comunidade virtual — ambos reais — são peças de um agenciamento colectivo. E não basta dizer que o agenciamento produz o enunciado como o faria um sujeito; ele é em si próprio agenciamento de enunciação num processo que não deixa espaço a um sujeito qualquer determinável, mas que permite tanto mais definir a natureza e a função dos enunciados, visto que estes só existem como engrenagens de um tal agenciamento (não como efeitos nem como produtos).

É por isso que é inútil tentar saber quem é K.. Ele é o mesmo nos três romances? É diferente dele mesmo em cada um dos romances? Pode-se dizer, quando muito, que, nas cartas, Kafka se serve completamente do Duplo, ou da aparência dos dois sujeitos, de enunciação e de enunciado: mas ele só se serve disso para um jogo e um empreendimento esquisito, colocando a máxima ambiguidade na sua distinção, tendo como única preocupação baralhar as pistas e fazer com que eles troquem o seu respectivo papel. Nos contos, já é um agenciamento que ocupa o lugar de qualquer sujeito. Mas, ou é uma máquina transcendente e reificada, que mantém a forma de um sujeito transcendental; ou é um devir-animal que já suprime o problema do sujeito, mas que representa apenas o papel de indício do agenciamento; ou é o devir-colectivo molecular que o animal indicava precisamente, mas que tem ainda ar de funcionar como sujeito colectivo (o povo dos ratos, o povo dos cães). Kafka, na sua paixão de escrever, concebe explicitamente os contos como uma contrapartida das cartas, como um meio de exorcizar as cartas e a armadilha persistente da subjectividade. Todavia, os contos, a este respeito, ficam imperfeitos, simples patamares ou trégua de uma noite. É com os projectos de romances que Kafka atinge a solução final, realmente interminável: K. não será um sujeito, mas *uma função geral que prolifera sobre ela própria*, e que não pára de se segmentar e de correr sobre todos os segmentos. No entanto, é necessário determinar cada uma destas noções. Por um lado, «geral» não se opõe a indivíduo; «geral» designa uma função, o indivíduo mais solitário tem uma função tanto mais geral que se conecta a todos os termos das séries pelas quais passa. No *Processo*, K. é banqueiro e, sobre este segmento, em conexão com toda uma série de funcionários, de clientes, e a sua namorada Elsa. Mas ele também é preso em conexão com inspectores, testemunhas, e com a Menina Bürstner; é acusado, em ligação com oficiais de diligências, juizes, e com a lavadeira; é processualista em ligação com advogados e com

Leni; é artista, em ligação com Titorelli e as meninas... Não se consegue dizer melhor que a função geral é indissolivelmente social e erótica: o funcional é simultaneamente o funcionário e o desejo. Por outro lado, é verdade que os duplos continuam a ter um grande papel em cada uma das séries da função geral, mas como pontos de partida ou como uma última homenagem ao problema dos dois sujeitos, o que não deixa de estar ultrapassado, e K. prolifera sobre si próprio, sem ter necessidade de se duplicar nem de passar para os duplos. Por fim, trata-se menos de K. como função geral assumida por um indivíduo do que como funcionamento de um agenciamento polívoco de que o indivíduo solitário é uma parte, a colectividade que se aproxima de uma outra parte, uma outra engrenagem: fascista? revolucionária? socialista? capitalista? ou até as duas ao mesmo tempo, ligadas da maneira mais repugnante ou a mais diabólica? Não se sabe, mas tem-se necessariamente algumas ideias sobre todos esses pontos e Kafka ensinou-nos a enxergá-los.

Consequentemente, porque é que no agenciamento de desejo, o aspecto «jurídico» de enunciação domina sobre o aspecto «máquina» do enunciado ou da própria coisa? Ou, em todo o caso, se não o ultrapassa, antecipa-o. O respeito das formas em Kafka, o extraordinário respeito pelos três K. para os grandes conjuntos de *América*, para o aparelho já estalinista da justiça, para a máquina já fascista do *Castelo*, não manifesta nenhuma submissão, mas exigências e necessidades de uma enunciação em ordem. É nisso que o direito serve para Kafka. A enunciação precede o enunciado, não em função de um sujeito que poderá produzir este último, mas em função de um agenciamento que faz daquele a sua primeira engrenagem, com as outras engrenagens que vêm a seguir e que ao mesmo tempo se posicionam. Em cada série do *Castelo* ou do *Processo* pode-se encontrar uma enunciação, mesmo rápida ou alusiva, sobretudo a-significante, imanente, no entanto a toda a série: no primeiro capítulo do *Castelo*, tal frase ou

tal gesto de um camponês, do professor primário, etc., não formam enunciados, mas enunciações que têm o papel de conectores. Esse primado da enunciação também aponta para as condições da literatura menor: é a expressão que antecipa ou adianta, é ela que precede os conteúdos, seja para prefigurar as formas rígidas em que os conteúdos se vão fundir, seja para correr sobre uma linha de fuga ou de transformação. Contudo, esse primado não implica nenhum «idealismo», porque as expressões ou as enunciações não menos estritamente determinadas pelo agenciamento do que os próprios conteúdos. E é um único e mesmo desejo, um único e mesmo agenciamento que se apresenta como agenciamento maquínico de conteúdo e agenciamento colectivo de enunciação.

O agenciamento não tem só duas vertentes. Por um lado, é segmentário, estendendo-se ele próprio sobre vários segmentos contíguos, ou dividindo-se em segmentos que são, por sua vez, agenciamentos. Esta segmentaridade pode ser mais ou menos dura ou flexível, porém, esta flexibilidade também é incómoda e mais sufocante do que a dureza, como no *Castelo* em que os gabinetes contíguos parecem ter apenas barreiras móveis que tornam a ambição de Barnabé ainda mais insensata; há sempre outro gabinete depois daquele em que entrámos, há sempre um outro Klammm atrás daquele que vimos. Os segmentos são, simultaneamente, poderes e territórios: eles também captam o desejo, territorializando-o, fixando-o, fotografando-o, colando-o numa fotografia ou na roupa justa, dando-lhe uma missão, extraindo-lhe uma imagem de transcendência a que ele se prende, ao ponto de opor a si mesmo essa imagem. Nesse sentido vimos como cada bloco-segmento era uma concreção de poder, de desejo e de territorialidade ou de reterritorialização, regida pela abstracção duma lei transcendente. Contudo, por outro lado, tem de se dizer igualmente que um agenciamento possui *pontas de desterritorialização*; ou, o que dá no mesmo, que tem sempre uma *linha de fuga*, pela qual foge de si mesmo e faz fugir

as suas enunciações ou as suas expressões que se desarticulam, assim como os seus conteúdos que se deformam ou se metamorfoseiam; ou ainda, o que dá no mesmo, que o agenciamento se estende ou penetra num *campo de imanência ilimitado* que faz fundir os segmentos, que liberta o desejo de todas as suas concreções e abstracções, ou, pelo menos, luta activamente contra elas para as dissolver. Estas três coisas são exactamente a mesma: o campo de justiça contra a lei transcendente; a linha contínua de fuga contra a segmentaridade dos blocos; as duas grandes pontas de desterritorialização, uma arrastando primeiro as expressões num som que se escapa ou numa linguagem de intensidades (contra as fotografias), a outra arrastando os conteúdos «a cabeça em riste às cambalhotas» (contra a cabeça baixa do desejo). Que a justiça imanente, a linha contínua, as pontas ou singularidades sejam muito activas e criativas, compreende-se através da maneira como elas se agenciam e, por sua vez, fazem máquina. É sempre nas condições colectivas, mas de menoridade, nas condições de literatura e de política «menores», mesmo se cada um de nós teve de descobrir em si próprio a sua menoridade íntima, o seu deserto íntimo (tendo em conta os perigos de luta minoritária: reterritorializar-se, refazer fotografias, refazer poder e lei, refazer também a «grande literatura»).

Até agora opúnhamos a máquina abstracta aos agenciamentos maquínicos concretos: a máquina abstracta era a da *Colónia*, ou então Odradek, ou as bolas de pingue-pongue de Blumfeld. Transcendente e reificada, entregue às exegeses simbólicas ou alegóricas, ela opunha-se aos agenciamentos reais que já só valiam por eles mesmos e se traçavam num campo de imanência ilimitado — campo de justiça contra a construção da lei. Mas, a partir de outro ponto de vista, seria necessário inverter essa relação. Num outro sentido de «abstracto» (não figurativo, não significativo, não segmentário), é a máquina abstracta que passa para o lado do campo de imanência ilimitado e confunde-se agora com ele no processo ou no movimento do desejo: então, os

agenciamentos concretos já não são o que atribui uma existência real à máquina abstracta, destituindo-a da sua dissimulação transcendente; é o contrário, é a máquina abstracta que mede em teor o modo de existência e de realidade dos agenciamentos através da capacidade que eles comprovam ao anular os seus próprios segmentos, ao impelir as suas pontas de desterritorialização, ao correr sobre a linha de fuga, ao encher o campo de imanência. A máquina abstracta é o campo social ilimitado, mas também é o corpo do desejo, e também é a obra contínua de Kafka, sobre os quais as intensidades são produzidas e onde se inscrevem todas as conexões e polivocidades. Citemos ao acaso alguns dos agenciamentos de Kafka (não se pretende traçar uma lista exaustiva visto que uns podem já agrupar outros, ou ser eles mesmos partes de outros): o agenciamento das cartas, a máquina de fazer cartas; o agenciamento do devir-animal, as máquinas animalistas; o agenciamento do devir-feminino, ou do devir-infantil, os «maneirismos» dos blocos de mulher ou de infância; os grandes agenciamentos do tipo máquinas comerciais, máquinas hoteleiras, bancárias, judiciais, burocráticas, funcionárias, etc.; o agenciamento celibatário ou a máquina artística de menoridade, etc.. É evidente que dispomos de vários critérios para julgar o seu teor e o seu modo, mesmo nos pequenos pormenores:

1º) Em que medida este ou aquele agenciamento pode prescindir do mecanismo «lei transcendente»? Quanto menos pode prescindir, menos agenciamento real ele é; quanto mais máquina abstracta for no primeiro sentido da palavra, mais despótico ele será. Por exemplo, o agenciamento familiar pode prescindir de uma triangulação, o agenciamento conjugal pode dispensar uma duplicação que constitui hipóstaes legais em vez de agenciamentos funcionais?

2º) Qual é a natureza da segmentaridade própria a cada agenciamento? Mais ou menos dura ou flexível na delimitação dos segmentos, mais ou menos rápida ou lenta na sua proliferação? Quanto mais

os segmentos forem duros ou lentos, menos o agenciamento será capaz de fugir seguindo realmente a sua própria linha contínua ou as suas pontas de desterritorialização, ainda que essa linha seja forte e intensa as pontas. Nesse caso, o agenciamento funciona apenas como indício em vez de agenciamento real-concreto: ele não consegue efectuar-se, isto é, não consegue atingir o campo de imanência. E quaisquer que sejam as saídas que ele indique, está condenado ao fracasso e é repescado pelo mecanismo precedente. Exemplo: o fracasso do devir-animal particularmente na *Metamorfose* (reconstituição do bloco familiar). O devir-feminino já parece muito mais rico em flexibilidade e proliferação; mas, mais ainda, o devir-criança, as meninas de Titorelli. Os blocos de infância ou os maneirismos infantis em Kafka parecem ter uma função de fuga e de desterritorialização mais intensa do que a da série feminina.

3º) Tendo em conta a natureza da sua segmentaridade e a velocidade das suas segmentações, qual é a aptidão de um agenciamento para transbordar dos seus próprios segmentos, isto é, a sumir-se na linha de fuga e a propagar-se no campo de imanência. Um agenciamento pode ter uma segmentaridade flexível e proliferante e ser, no entanto, tanto mais opressivo, e exercer um poder tanto maior que deixe de ser despótico, mas realmente maquínico. Em vez de desembocar num campo de imanência, por seu turno, segmentariza-se. O falso fim do *Processo* até produz uma retriangulação típica. Mas, independentemente deste fim, qual é a vocação do agenciamento *Processo*, do agenciamento *Castelo*, para abrir-se num campo de imanência intermínimo que parasita todos os gabinetes segmentários e que não acontece como um fim, mas que já lá está em todos os termos e todos os momentos? Nestas condições unicamente, já não é a máquina abstracta (no primeiro sentido transcendente) que se realiza apenas no agenciamento; o agenciamento é que tende para a máquina abstracta (no segundo sentido imanente).

4º) Qual é a vocação de uma máquina literária, de um agenciamento de enunciação ou de expressão, para ele mesmo formar esta máquina abstracta enquanto campo de desejo? São condições de uma literatura menor? Quantificar a obra de Kafka consistiria em fazer actuar estes quatro critérios, de quantidades intensivas, produzir todas as intensidades correspondentes, das mais baixas às mais altas: a função K.. Mas foi precisamente o que ele fez, foi precisamente a sua obra contínua.

ÍNDICE

Prefácio. A ESCRITA (DO) IMPOSSÍVEL, <i>Rafael Godinho</i>	7
Capítulo 1. CONTEÚDO E EXPRESSÃO	
<i>Cabeça inclinada, cabeça levantada. — Fotografia, som</i> . .	19
Capítulo 2. UM ÉDIPO EXAGERADO	
<i>Dupla ultrapassagem: os triângulos sociais,</i> <i>os devires-animais</i>	28
Capítulo 3. O QUE É UMA LITERATURA MENOR?	
<i>A linguagem. — O político. — O colectivo</i>	38
Capítulo 4. AS COMPONENTES DA EXPRESSÃO	
<i>As cartas de amor e o pacto diabólico. — Os contos e os</i> <i>devires-animais</i> <i>Os romances e os agenciamentos maquínicos</i>	57
Capítulo 5. IMANÊNCIA E DESEJO	
<i>Contra a lei, a culpabilidade, etc.. Processo: o contíguo,</i> <i>o contínuo e o intérmino</i>	80
Capítulo 6. PROLIFERAÇÃO DAS SÉRIES	
<i>Problema do poder. — Desejo, segmento e linha</i>	95

Capítulo 7. OS CONECTORES

Mulheres e artistas. — Anti-estetismo da arte 110

Capítulo 8. BLOCOS, SÉRIES, INTENSIDADES

*Os dois estados da arquitectura segundo Kafka. Os blocos,
as suas diferentes formas e as composições de romances.
O maneirismo* 124

Capítulo 9. O QUE É UM AGENCIAMENTO?

O enunciado e o desejo, a expressão e o conteúdo 137

SBD / FFLCH / USP	
Bib. Florestan Fernandes	Tombo: 310885
Aquisição: DOAÇÃO / FAPESP	
Proc. 06/60308-5 /	
N.F.:	/ R\$ 59,16 13/8/2009

COLECÇÃO TESTEMUNHOS

AS MÃOS NA ÁGUA, A CABEÇA NO MAR, Mário Cesariny

A INTERVENÇÃO SURREALISTA, Mário Cesariny

FIM DO TORMENTO, H.D., O LIVRO DE HILDA, Ezra Pound

tradução de Filipe Jarro

O FAZER DA POESIA, Ted Hugues

tradução de Helder Moura Pereira

BORGES VERBAL, Pilar Bravo e Mario Paoletti

tradução de José Bento

OLHANDO PARA TRÁS VEJO PASCOAES,

Maria da Glória Teixeira de Vasconcellos

introdução de António Cândido Franco

CARTAS A TEIXEIRA DE PASCOES, Albert Vigoleis Thelen

introdução de António Cândido Franco

LIVRO DOS AMIGOS, Hugo von Hofmannsthal

tradução e prefácio de José A. Palma Caetano

TRÊS CARTAS A MILENA JESENSKÁ, Franz Kafka

tradução e apresentação de Álvaro Gonçalves

KAFKA — PARA UMA LITERATURA MENOR,

Gilles Deleuze e Felix Guattari

tradução e prefácio de Rafael Godinho

O COMEÇO DE UM LIVRO É PRECIOSO, Maria Gabriela Llansol

desenhos de Ilda David'