

WALTER BENJAMIN

OBRAS ESCOLHIDAS

MAGIA E TÉCNICA,

ARTE E POLÍTICA

editora brasiliense

Copyright © by Suhrkamp Verlag.
 Título original: *Auswahl in Drei Bänden*
 Copyright © da tradução brasileira:
 Editora Brasileira S.A.

Nenhuma parte desta publicação pode ser gravada,
 armazenada em sistemas eletrônicos, fotocopiada,
 reproduzida por meios mecânicos ou outros quaisquer
 sem autorização prévia do editor.

ISBN: 85-11-12030-0
 Primeira edição, 1985

10ª reimpressão, 1996

Revisão: Marcia Copola e Elvira da Rocha
 Capa: Ettore Bottini

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
 (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Benjamin, Walter, 1892-1940
 Magia e técnica, arte e política : ensaios sobre literatura e
 história da cultura / Walter Benjamin ; tradução Sérgio Paulo
 Rouanet ; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. — 7. ed. — São
 Paulo : Brasileira, 1994. — (Obras escolhidas ; v.1)

ISBN 85-11-12030-0

I. Arte-Filosofia 2. Cultura - História 3. Filosofia alemã 4.
 História - Filosofia 5. Literatura - História e crítica I. Título.
 II. Série.

94-3074

CDD-193

Índices para catálogo sistemático:
 1. Benjamin : Filosofia alemã 193

editora brasileira s.a.
 Rua Anicuri, 318 - Tatuapé
 Cep 03411-000 - São Paulo - SP
 Fone / Fax: (011) 6942-0545
 Vendas / Depósito: Rua Mariano de Souza, 664 - Tatuapé
 Cep 03411-090 - São Paulo - SP
 Fone / Fax: (011) 6191-5199
 E-mail: brasilise@uol.com.br

Índice

Prefácio — Walter Benjamin ou a história aberta — <i>Jean- ne Marie Gagnebin</i>	7
O surrealismo. O último instantâneo da inteligência eu- ropéia	21
A imagem de Proust	36
Robert Walser	50
A crise do romance. Sobre <i>Alexanderplatz</i> , de Döblin ..	54
Teorias do fascismo alemão. Sobre a coletânea <i>Guerra e Guerreiros</i> , editada por Ernst Jünger	61
Melancolia de esquerda. A propósito do novo livro de poemas de Erich Kästner	73
Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht	78
Pequena história da fotografia	91
A doutrina das semelhanças	108
Experiência e pobreza	114
O autor como produtor. Conferência pronunciada no Ins- tituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934	120
Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte	137
A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica ..	165
O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Les- kov	197
Sobre o conceito da História	222

forma da educação, um meio de produção que o torna solidário com essa classe e, mais ainda, que torna essa classe solidária com ele devido ao privilégio educacional. Por isso, Aragon tem razão quando afirma, em outro contexto: "o intelectual revolucionário aparece antes de mais nada como um traidor à sua classe de origem". No escritor, essa traição consiste num comportamento que o transforma de provedor do aparelho de produção intelectual em engenheiro que vê sua tarefa na adaptação desse aparelho aos fins da revolução proletária. Sua ação é assim de caráter mediador, mas ela libera o intelectual daquela tarefa puramente destrutiva a que Maublanc e muitos dos seus companheiros acham necessário confiná-lo. Consegue promover a socialização dos meios de produção intelectual? Vismbra caminhos para organizar os trabalhadores no próprio processo produtivo? Tem propostas para a racionalização do romance, do drama, da poesia? Quanto mais completamente o intelectual orientar sua atividade em funções dessas tarefas, mais correta será a tendência, e mais elevada, necessariamente, será a qualidade técnica do seu trabalho. Por outro lado, quanto mais exatamente conhecer sua posição no processo produtivo, menos se sentirá tentado a apresentar-se como intelectual puro (*Geistiger*). A inteligência que fala em nome do fascismo *deve* desaparecer. A inteligência que o enfrenta, confiante em suas próprias forças miraculosas, *há* de desaparecer. Porque a luta revolucionária não se trava entre o capitalismo e a inteligência, mas entre o capitalismo e o proletariado.

1934

Franz Kafka

A propósito do décimo aniversário de sua morte

Potemkin

Conta-se que Potemkin sofria de graves depressões, que se repetiam mais ou menos regularmente, e durante essas crises ninguém podia aproximar-se dele, sendo o acesso a seu quarto rigorosamente proibido. Esse fato não era mencionado na corte, pois se sabia que a menor alusão a respeito acarretava o desagrado da imperatriz Catarina. Uma dessas depressões do chanceler teve uma duração excepcional, o que ocasionou sérios embaraços. Os papéis se acumulavam, e os assuntos, cuja solução era reclamada pela czarina, não podiam ser resolvidos sem a assinatura de Potemkin. Os altos funcionários estavam perplexos. Por acaso, entrou na antecâmara da Chancelaria um amanuense subalterno, Chuvalkin, que viu os conselheiros reunidos, queixando-se como de hábito. "O que se passa, Excelências? Em que posso servir Vossas Excelências?" perguntou o zeloso funcionário. Explicaram-lhe o caso, lamentando que não pudessem fazer uso dos seus serviços. "Se é só isso, meus senhores", respondeu Chuvalkin, "dêem-me os papéis, por favor." Os conselheiros, que não tinham nada a perder, concordaram, e Chuvalkin, carregando pilhas de documentos, atravessou galerias e corredores em direção ao quarto de Potemkin. Sem bater, girou imediatamente a maçaneta. O quarto não estava fechado. Potemkin estava em seu leito na penumbra, roendo as unhas, num velho roupão. Chuvalkin foi até a escrivaninha, mergulhou a pena

na tinta e sem uma palavra colocou-a na mão de Potemkin, pondo o primeiro documento nos joelhos do chanceler. Depois de um olhar ausente sobre o intruso, Potemkin assinou como um sonâmbulo o primeiro papel, depois o segundo, e finalmente todos. Depois que o último papel estava assinado, Chuvalkin deixou o quarto com a mesma sem-cerimônia com que entrara, os maços debaixo do braço. Brandindo-os no ar, entrou triunfante na antecâmara. Os conselheiros se precipitaram sobre ele, arrancando-lhe os papéis das mãos. Com a respiração suspensa, inclinaram-se sobre os documentos. Ningüém disse uma palavra; o grupo estava petrificado. Mais uma vez Chuvalkin acorreu, indagando por que os conselheiros estavam tão estupefatos. Nesse momento, leu as assinaturas. Todos os papéis estavam assinados: Chuvalkin, Chuvalkin, Chuvalkin...

Com dois séculos de antecipação, essa anedota anuncia a obra de Kafka. O enigma que ela contém é o de Kafka. O mundo das chancelarias e dos arquivos, das salas mofadas, escuras, decadentes, é o mundo de Kafka. O zeloso Chuvalkin, para quem tudo parece tão fácil e que acaba voltando de mãos vazias é K., de Kafka. Potemkin, semi-adormecido e abandonado num quarto distante cujo acesso é proibido, vegetando na penumbra, é um antepassado daqueles seres todopoderosos, que Kafka instala em sótãos, na qualidade de juizes, ou em castelos, na qualidade de secretários, e que por mais elevada que seja sua posição, têm sempre as características de quem afundou, ou está afundando, mas que ao mesmo tempo podem surgir, em toda a plenitude do seu poder, nas pessoas mais subalternas e degradadas — os porteiros e os empregados decrépitos. Em que pensam, mergulhados na semi-escureidão? São talvez os descendentes de Atlas, que sustentam o globo sobre seus ombros? E por isso, talvez, que sua cabeça "está tão inclinada no peito, que seus olhos mal podem ser vistos", como o castelão em seu retrato, ou Klammm, quando está sozinho? Não, não é o globo terrestre que eles sustentam, pois o cotidiano já é suficientemente pesado: "Seu cansaço é o do gladiador depois do combate, seu trabalho consistia em pintar o canto de uma sala de funcionário". Georg Lukács disse uma vez: para construir hoje uma mesa decente, é preciso dispor do gênio arquitetônico de um Miguel Ângelo. Lukács pensa em períodos históricos, Kafka em períodos có-

micos. Caia um pedaço de parede, o homem precisa pôr em movimento períodos cósmicos. E isso nos gestos mais in-significantes. De muitas maneiras, e às vezes nas ocasiões mais estranhas, os personagens batem suas mãos. Kafka disse uma vez, casualmente, que essas mãos eram "verdadeiros pilões a vapor".

Travamos conhecimento com esses poderosos, em seu movimento contínuo e lento, ascendente ou descendente. Mas eles não são nunca mais terríveis que quando se levantam da mais profunda degradação, como pais. O filho tranquiliza o velho pai, senil, depois de o ter posto na cama, com toda ternura: "— Fica tranqüilo, estás bem coberto. — Não, gritou o pai (afastando o lençol com tanta força, que ele se desdobrou no ar por um instante), e ergueu-se no leito, tocando o teto de leve com uma das mãos. Tu querias me cobrir, bem o sei, mas ainda não estou coberto. Essa é a última força que me resta, mas ela é suficiente para ti, excessiva para ti... Felizmente um pai não precisa aprender a desmascarar seu filho... Ele ficou de pé, perfeitamente livre, movendo as pernas. Seu rosto irradiava inteligência... — Sabes agora o que te dizia fora de ti, ao passo que até hoje sabias apenas o que te dizia respeito! É verdade que eras uma criança inocente, mas a verdade mais profunda é que eras um ser diabólico!". Ao repelir o fardo das cobertas, o pai repele com elas o fardo do mundo. Precisa pôr em movimento períodos cósmicos inteiros, para tornar viva e rica de consequências a imemorial relação entre pai e filho. Mas que consequências! Ele condena o filho a morrer por afogamento. O pai é a figura que pune. A culpa o atrai, como atrai os funcionários da Justiça. Há muitos indivíduos de que o mundo dos funcionários e o mundo dos pais são idênticos para Kafka. Essa semelhança não os honra. Ela é feita de estupidez, degradação e imundície. O uniforme do pai é cheio de nódoas, sua roupa de baixo é suja. A imundície é o elemento vital do funcionário. "Ela não compreendia por que as partes se movimentavam tanto. Para sujar a escada, respondeu um funcionário, talvez por raiva, mas a resposta foi para ela esclarecedora." A imundície é de tal modo um atributo dos funcionários que eles podem ser vistos como gigantescos parasitas. Isso não se refere, naturalmente, às relações econômicas, mas às forças da razão e da humanidade, que permitem a esses indivíduos sobreviver. Do mesmo modo, nas

estranhas famílias de Kafka, o pai sobrevive às custas do filho, sugando-o como um imenso parasita. Não consome apenas suas forças, consome também seu direito de existir. O pai é quem pune, mas também quem acusa. O pecado do qual ele acusa o filho parece ser uma espécie de pecado original. A definição kafkiana do pecado original é particularmente aplicável ao filho: "O pecado original, o velho delito cometido pelo homem, consiste na sua queixa incessante de que ele é vítima de uma injustiça, de que foi contra ele que o pecado original foi cometido". Mas quem é acusado desse pecado original, hereditário — o pecado de haver engendrado um herdeiro — senão o pai, pelo filho? Assim, o pecador seria o filho. Porém não se pode concluir da frase de Kafka que a acusação é pecaminosa, porque falsa. Em nenhum lugar Kafka diz que essa acusação é injusta. Trata-se de um processo sempre pendente, e nenhuma causa é mais suspeita que aquela para a qual o pai pretende obter a solidariedade desses funcionários e empregados da Justiça. O pior, neles, não é sua infinita corruptibilidade. Pois em seu íntimo são feitos de tal maneira que sua venalidade é a única esperança que a humanidade possa alimentar a seu respeito. É certo que os tribunais dispõem de códigos. Mas eles não podem ser vistos. "Faz parte da natureza desse sistema judicial condenar não apenas réus inocentes, mas também réus ignorantes", presume Kafka. No mundo primitivo, as leis e normas são não-escritas. O homem pode transgredi-las sem o saber. Contudo, por mais dolorosamente que elas afetem o homem que não tem consciência de qualquer transgressão, sua intervenção, no sentido jurídico, não é acaso, mas destino, em toda a sua ambigüidade. Segundo Hermann Cohen, numa rápida análise da antiga concepção do destino, uma idéia se impunha inelutavelmente: "são os próprios decretos do destino que parecem facilitar e ocasionar essa transgressão e essa queda". O mesmo ocorre com a instância que submete Kafka à sua jurisdição. Ela remete a uma época anterior à lei das doze tábuas, a um mundo primitivo, contra o qual a instituição do direito escrito representou uma das primeiras vitórias. É certo que na obra de Kafka o direito escrito existe nos códigos, mas eles são decretos, e através deles a pré-história exerce seu domínio ainda mais ilimitadamente.

Entre a administração e a família, Kafka vê contatos

múltiplos. Na aldeia de Schlossberg havia para isso uma expressão eloqüente. "Temos aqui uma expressão que você talvez conheça: as decisões administrativas são tão tímidas quanto as moças. Bem observado, disse Kafka, bem observado, e as decisões podem ter outras coisas em comum com as moças." Entre essas qualidades comuns talvez a mais notável fosse a de se prestar a tudo, como as jovens tímidas que Kafka encontra em *O castelo* e em *O processo* e que se revelam tão devassas no seio da família como num leito. Ele as encontra a todo instante em seu caminho; elas se oferecem com tão pouca cerimônia como a moça do albergue. "Eles se enlaçaram, o pequeno corpo ardia entre as mãos de Kafka, eles rolavam em um frenesi do qual Kafka tentava salvar-se continuamente, mas em vão; alguns passos adiante, os dois bateram surdamente na porta de Klammm e se deitaram em seguida sobre as poças de cerveja e outras imundícies que cobriam o chão. Ali permaneceram horas... nas quais Kafka experimentou constantemente a sensação de estar perdido, ou de estar num país estrangeiro, como nenhum outro homem havia estado antes, tão estrangeiro que mesmo o ar nada tinha em comum com o ar nativo, um ar asfixiante, mas cujas loucas seduções eram tão irresistíveis que não havia remédio senão ir mais longe, perder-se mais ainda." Voltaremos a essa terra estrangeira. É digno de nota, contudo, que essas mulheres que se comportam como prostitutas não são jamais belas. A beleza só aparece no mundo de Kafka nos lugares mais obscuros: entre os acusados, por exemplo. "É um fenômeno notável, de certo modo científico... Não pode ser a culpa que os faz belos... não pode ser também o castigo justo que desde já os embeleza... só pode ser o processo movido contra eles, que de algum modo adere a seu corpo."

Depreendemos de *O processo* que esse procedimento judicial não deixa via de regra nenhuma esperança aos acusados, mesmo quando subsiste a esperança da absolvição. É talvez essa desesperança que faz com que os acusados sejam os únicos personagens belos na galeria kafkiana. Essa hipótese estaria de acordo com um fragmento de diálogo, narrado por Max Brod. "Recordo-me de uma conversa com Kafka, cujo ponto de partida foi a Europa contemporânea e a decadência da humanidade. Somos, disse ele, pensamentos nihilistas, pensamentos suicidas, que surgem na cabeça de Deus. Essa frase

evocou em mim a princípio a visão gnóstica do mundo: Deus como um demiurgo perverso, e o mundo como seu pecado original. Oh não, disse ele, nosso mundo é apenas um mau humor de Deus, um dos seus maus dias. Existiria então esperança, fora desse mundo de aparências que conhecemos? Ele ri: há esperança suficiente, esperança infinita — mas não para nós." Essas palavras estabelecem um vínculo com aqueles singulares personagens de Kafka, os únicos que fugiram do meio familiar e para os quais talvez ainda exista esperança. Esses personagens não são os animais, e nem sequer os seres híbridos ou imaginários, como o Gato-carneiro ou Odradek, pois todos eles vivem ainda no círculo da família. Não é por acaso que é exatamente na casa dos seus pais que Gregor Samsa se transforma em inseto, não é por acaso que o estranho animal, meio gato, meio carneiro, é um legado paterno, não é por acaso que Odradek é a grande preocupação do pai de família. Mas os "ajudantes" conseguem escapar a esse círculo.

Eles pertencem a um grupo de personagens que atravessam toda a obra de Kafka. Dele fazem parte o vigarista desmascarado em *Betrachtung* (*Meditação*), assim como o estudante, que aparece à noite no balcão como vizinho de Karl Rossmann, e os loucos que moram na cidade do sul e que não se cansam nunca. A penumbra em que transcorre sua vida lembra a iluminação trêmula em que aparecem os personagens das pequenas peças de Robert Walser, autor do romance *Der Gehülfe* (*O ajudante*), admirado por Kafka. As lendas indianas conhecem os *Gandharwe*, criaturas inacabadas, ainda em estado de névoa. É dessa natureza que são feitos os "ajudantes" de Kafka: não pertencem a nenhum dos outros grupos de personagens e não são estranhos a nenhum deles — são mensageiros que circulam entre todos. Como diz Kafka, assemelham-se a Barnabás, também um mensageiro. Ainda não abandonaram de todo o seio materno da natureza e, por isso, "instalaram-se num canto do chão, sobre dois velhos vestidos de mulher. Sua ambição... era ocupar um mínimo de espaço, e para isso, sempre sussurrando e rindo, faziam várias experiências, cruzavam seus braços e pernas, acocoravam-se uns ao lado dos outros e na penumbra pareciam um grande nó-velo". Para eles e seus semelhantes, os inábeis e os inacabados, ainda existe esperança.

A mesma norma de comportamento que nesses mensa-

geiros é suave e flexível transforma-se em lei opressiva e sombria no restante da galeria kafkiana. Nenhuma de suas criações tem um lugar fixo, um contorno fixo e próprio, não há nenhuma que não esteja ou subindo ou descendo, nenhuma que não seja intercambiável com um vizinho ou um inimigo, nenhuma que não tenha consumido o tempo à sua disposição, permanecendo imatura, nenhuma que não esteja profundamente esgotada, e ao mesmo tempo no início de uma longa jornada. Impossível falar aqui de ordens e hierarquias. O mundo mítico, à primeira vista próximo do universo kafkiano, é incomparavelmente mais jovem que o mundo de Kafka, com relação ao qual o mito já representa uma promessa de libertação. Uma coisa é certa: Kafka não cedeu à sedução do mito. Novo Odisseus, livrou-se dessa sedução graças "ao olhar dirigido a um horizonte distante" ... "as sereias desapareceram literalmente diante de tamanha firmeza, e, no momento em que estava mais próximo delas, não as percebia mais". Entre os ancestrais de Kafka no mundo antigo, os judeus e os chineses, que reencontraremos mais tarde, esse antepassado grego não deve ser esquecido. Pois Odisseus está na fronteira do mito e do conto de fadas. A razão e a astúcia introduziram estratégias no mito; por isso, os poderes míticos deixaram de ser invencíveis. O conto é a tradição que narra a vitória sobre esses poderes. Kafka escreveu contos para os espíritos dialéticos quando se propôs narrar sagas. Introduziu pequenos truques nesses contos e deles extraiu a prova de que "mesmo os meios insuficientes e até infantis podem ser úteis para a salvação". É com essas palavras que ele inicia sua narrativa sobre *O silêncio das sereias*. Pois em Kafka as sereias silenciam; elas dispõem de "uma arma ainda mais terrível que o seu canto... o seu silêncio". Elas utilizaram essa arma contra Odisseus. Mas ele, informa-nos Kafka, "era tão astuto, uma raposa tão fina, que nem sequer a deusa do destino conseguiu devassar seu interior. Embora isso seja incompreensível para a inteligência humana, talvez ele tenha de fato percebido que as sereias estavam silenciosas, usando contra elas e contra os deuses o estratégia que nos foi transmitido pela tradição apenas como uma espécie de escudo".

Em Kafka as sereias silenciam. Talvez porque a música e o canto são para ele uma expressão ou pelo menos um símbolo da fuga. Um símbolo da esperança que nos vem daquele pe-

queno mundo intermediário, ao mesmo tempo inacabado e cotidiano, ao mesmo tempo consolador e absurdo, no qual vivem os ajudantes. Kafka é como o rapaz que saiu de casa para aprender a ter medo. Ele chegou ao palácio de Potemkin, mas acabou encontrando em seu porão Josefina, aquela ratinha cantora, que ele descreve assim: "existe nela algo de uma infância breve e pobre, algo de uma felicidade perdida e irrecuperável, mas também algo da vida ativa de hoje, com suas pequenas alegrias, incompreensíveis mas reais, e que ninguém pode extinguir".

Uma fotografia de criança

Existe uma foto infantil de Kafka. Poucas vezes "a pobre e breve infância" concretizou-se em imagem tão evocativa. A foto foi tirada num desses ateliês do século XIX, que com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes parecia um híbrido ambíguo de câmara de torturas e sala do trono. O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. No fundo, erguem-se palmeiras imóveis. E, como para tornar esse acolchoado ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, o modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com largas abas, do tipo usado pelos espanhóis. Seus olhos incommensuravelmente tristes dominam essa paisagem feita sob medida para eles, e a concha de uma grande orelha escuta tudo o que se diz.

Essa tristeza profunda foi talvez um dia compensada pelo fervoroso desejo de "ser índio". "Como seria bom ser um índio, sempre pronto, a galope, inclinado na sela, trepidante no ar, sobre o chão que trepida, abandonando as esporas, porque não há esporas, jogando fora as rédeas, porque não há rédeas, vendo os prados na frente, com a vegetação rala, já sem o peso do coço do cavalo, já sem a cabeça do cavalo." Esse desejo tem um conteúdo muito rico. Ele revela seu segredo no momento em que se realiza: na América. A importância de *America* na obra de Kafka é demonstrada pelo próprio nome do herói. Enquanto nos primeiros romances o autor se designava apenas, em surdina, por uma inicial, nesse livro ele nasce de novo,

no novo mundo, com seu nome completo. Experimenta esse renascimento no teatro ao ar livre de Oklahoma. "Karl viu numa esquina um cartaz com os seguintes dizeres: 'Na pista de corridas de Clayton contratam-se, das seis da manhã de hoje até a meia-noite, pessoas para o teatro de Oklahoma. O grande teatro de Oklahoma te chama! Só hoje, só uma vez! Quem perder a ocasião hoje, a perderá para sempre! Quem pensa em seu futuro, nos pertence! Todos são bem-vindos! Quem quiser ser artista, que se apresente! Nosso teatro que pode utilizar todos, cada um em seu lugar! Quem se decidir por nós, merece ser felicitado! Mas apressem-se, para serem admitidos antes da meia-noite! À meia-noite tudo estará fechado e não reabrirá mais! Maldito seja aquele que não acredita em nós! Para Clayton!'" O leitor dessas palavras é Karl Rossmann, a terceira encarnação, a mais feliz de todas, de Kafka, o herói dos romances de Kafka. A felicidade está à sua espera no teatro ao ar livre de Oklahoma, uma verdadeira pista de corridas, do mesmo modo que a infelicidade o tinha encontrado no estreito tapete de seu quarto, quando ele ali entrara "como numa pista de corridas". Desde que Kafka escrevera suas *Reflexões para os cavaleiros*, desde que descreveu o "novo advogado" "levantando até o alto as coxas e com um passo que faz ressoar o mármore a seus pés, subindo os degraus do Foro", e desde que mostrou "as crianças na estrada" trotando pelos campos com grandes saltos, os braços cruzados, essa figura se tornara familiar para ele. Com efeito, às vezes ocorre que Karl Rossmann, "distraído por falta de sono, perca seu tempo dando pulos inutilmente altos". Por isso, é somente numa pista de corridas que ele pode chegar ao objeto dos seus desejos.

Essa pista é ao mesmo tempo um teatro, e isso constitui um enigma. Mas o lugar enigmático e a figura inteiramente transparente e não-enigmática de Karl Rossmann pertencem ao mesmo contexto. Pois, se Karl Rossmann é transparente, límpido e mesmo desprovido de caráter, ele o é no sentido utilizado por Franz Rosenzweig em seu *Stern der Erlösung* (*Estrela da redenção*). Na China, o homem interior é "inteiramente desprovido de caráter; o conceito do sábio, encarnado classicamente... por Confúcio, supõe um caráter totalmente depurado de todas as particularidades; ele é o homem verdadeiramente sem caráter, isto é, o homem médio... O que de-

fine o chinês é algo de completamente distinto do caráter: uma pureza elementar dos sentimentos". Como quer que possamos traduzir conceitualmente essa pureza de sentimentos — talvez ela seja um instrumento capaz de medir de forma especialmente sensível o comportamento gestual —, o fato é que o teatro ao ar livre de Oklahoma remete ao teatro clássico chinês, que é um teatro gestual. Uma das funções mais significativas desse teatro ao ar livre é a dissolução do acontecimento no gesto. Podemos ir mais longe e dizer que muitos estudos e contos menores de Kafka só aparecem em sua verdadeira luz quando transformados, por assim dizer, em peças representadas no teatro ao ar livre de Oklahoma. Somente então se perceberá claramente que toda a obra de Kafka representa um código de gestos, cuja significação simbólica não é de modo algum evidente, desde o início, para o próprio autor; eles só recebem essa significação depois de inúmeras tentativas e experiências, em contextos múltiplos. O teatro é o lugar dessas experiências. Num comentário inédito sobre *Brudermord* (*O fratricídio*), Werner Kraft observou lucidamente que a ação dessa pequena história era de natureza cênica. "O espetáculo pode começar e é anunciado por uma campanha. Este som se produz da forma mais natural, no momento em que Wese deixa a casa em que se encontra seu escritório. Mas essa campanha, diz o autor expressamente, *toca alto demais para uma simples campanha de porta, ela ressoa na cidade inteira, até o céu*." Assim como essa campanha, que toca alto demais e chega até o céu, os gestos dos personagens kafkianos são excessivamente enfáticos para o mundo habitual e extravasam para um mundo mais vasto. Quanto mais se afirma a técnica magistral do autor, mais ele desdenha adaptar esses gestos às situações habituais e explicá-los. Na *Verwandlung* (*Metamorfose*), lemos sobre "a estranha maneira que tem o chefe de sentar-se em sua escrivaninha e falar de cima para baixo com seu empregado, que além disso precisa chegar muito perto, devido à surdez do patrão". Mas no *Prozess* (*O processo*) não existem mais essas justificações. No penúltimo capítulo, K. "parou nos primeiros bancos, mas para o padre a distância ainda era excessiva. Estendeu a mão e mostrou com o indicador um lugar mais próximo do púlpito. K. o seguiu até esse lugar, precisando inclinar a cabeça fortemente para trás a fim de ver o padre".

Se é certo, como diz Max Brod, que "era imenso o mundo dos fatos que ele considerava importantes", o mais imenso de todos era o mundo dos gestos. Cada um é um acontecimento em si e por assim dizer um drama em si. O palco em que se representa esse drama é o teatro do mundo, com o céu como perspectiva. Por outro lado, este céu é apenas pano de fundo; investigá-lo segundo sua própria lei significaria emoldurar um pano de fundo teatral e pendurá-lo numa galeria de quadros. Como El Greco, Kafka despedaça o céu, atrás de cada gesto; mas como em El Greco, padroeiro dos expressionistas, o gesto é o elemento decisivo, o centro da ação. Os que ouviram a batida no portão se afastam, curvados de terror. Um ator chinês representaria assim o terror, mas não assustaria ninguém. Em outra passagem o próprio K. faz teatro. Semiconsciente do que fazia, ele "levantou cuidadosamente os olhos..., pegou um dos papéis, sem olhá-lo, colocou-o na palma da mão e o ofereceu lentamente aos cavaleiros, enquanto ele próprio se erguia. Ele não pensava em nada de preciso, mas tinha apenas a sensação de que era assim que ele teria que se comportar, quando terminasse a grande petição que deveria inocentá-lo completamente". Esse gesto supremamente enigmático e surpreendentemente simples é um gesto de animal. Podemos ler durante muito tempo as histórias de animais de Kafka sem percebermos que elas não tratam de seres humanos. Quando descobrimos o nome da criatura — símio, cão ou toupeira —, erguemos os olhos, assustados, e verificamos que o mundo dos homens já está longe. Kafka é sempre assim; ele priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis.

Porém elas também são intermináveis quando partem das histórias alegóricas. Pense-se na parábola *Vor dem Gesetz* (*Diante da lei*). O leitor que a encontra no *Landarzt* (*Médico de aldeia*) percebe os trechos nebulosos que ela contém. Mas teria pensado nas inúmeras reflexões que ocorrem a Kafka, quando ele a interpreta? É o que ele faz em *O processo*, por intermédio do padre, e num lugar tão oportuno que poderíamos suspeitar que o romance não é mais que o desdobramento da parábola. Mas a palavra "desdobramento" tem dois sentidos. O botão se "desdobra" na flor, mas o papel "dobrado" em forma de barco, na brincadeira infantil, pode ser "desdobrado", transformando-se de novo em papel liso. Essa se-

gunda espécie de desdobramento convém à parábola, e o prazer do leitor é fazer dela uma coisa lisa, cuja significação caiba na palma da mão. Mas as parábolas de Kafka se desdobram no primeiro sentido: como o botão se desdobra na flor. Por isso, são semelhantes à criação literária. Apesar disso, elas não se ajustam inteiramente à prosa ocidental e se relacionam com o ensinamento como a *haggadah* se relaciona com a *halacha*. Não são parábolas e não podem ser lidas no sentido literal. São construídas de tal modo que podemos citá-las e narrá-las com fins didáticos. Porém conhecemos a doutrina contida nas parábolas de Kafka e que é ensinada nos gestos e atitudes de K. e dos animais kafkianos? Essa doutrina não existe; podemos dizer no máximo que um ou outro trecho alude a ela. Kafka talvez dissesse: esses trechos constituem os resíduos dessa doutrina e a transmitam. Mas podemos dizer igualmente: eles são os precursores dessa doutrina, e a preparam. De qualquer maneira, trata-se da questão da organização da vida e do trabalho na comunidade humana. Essa questão preocupou Kafka como nenhuma outra e era impenetrável para ele. Assim como, na célebre conversa de Erfurt entre Goethe e Napoleão, o Imperador substituiu a política pelo destino, Kafka poderia ter substituído a organização pelo destino. A organização está constantemente presente em Kafka, não somente nas gigantescas hierarquias de funcionários, em *O processo* e *O castelo*, mas de modo ainda mais tangível nos incomprensíveis projetos de construção, descritos em *A muralha da China*.

"A muralha deveria servir de proteção durante séculos; por isso, o máximo de cuidado na construção, a utilização dos conhecimentos arquitetônicos de todos os tempos e de todos os povos e um duradouro sentimento de responsabilidade por parte dos construtores constituíram pressupostos indispensáveis para esse trabalho. Para as obras acessórias assalariados ignorantes do povo podiam ser usados, homens, mulheres, crianças, enfim, todos os que se empregavam para ganhar dinheiro; mas já para dirigir quatro desses assalariados um homem culto era necessário, especializado em arquitetura... Nós — estou falando aqui em nome de muitos — somente aprendemos a nos conhecer sozinhos as instruções dos nossos superiores, descobrindo que sem sua liderança nosso saber acadêmico e nosso bom senso não teriam sido suficientes para

podermos executar a pequena tarefa que nos cabia no grande todo." Essa organização se assemelha ao destino. Em seu famoso livro *A civilização e os grandes rios históricos*, Metchnikov descreve o esquema dessa organização com palavras que poderiam ser de Kafka. "Os canais do Yang-tsé-kiang e as represas do Huang-ho são provavelmente o resultado de um trabalho comum, conscientemente organizado, de... gerações... A menor desatenção na escavação de um fosso ou na sustentação de uma represa, a menor negligência, uma atitude egoísta por parte de um homem ou de um grupo de homens na tarefa de conservar os recursos hidráulicos da comunidade, podem originar, nessas circunstâncias insólitas, grandes males e desgraças sociais de consequências incalculáveis. Por isso, um funcionário encarregado de administrar os rios exigia, com ameaças de morte, uma estreita e duradoura solidriedade entre massas da população que muitas vezes eram estranhas e mesmo inimigas entre si; ele condenava todos a trabalhos cuja utilidade coletiva só se evidenciava com o tempo, e cujo plano de conjunto era muitas vezes incomprensível para o homem comum."

Kafka queria ser incluído entre esses homens comuns. Pouco a pouco os limites de sua compreensão se tornaram evidentes. Ele quer mostrar aos outros esses limites. Às vezes ele se parece com o Grande Inquisidor, de Dostoiévski: "Estamos, portanto, em presença de um mistério, que não podemos compreender. E, como se trata de um enigma, tínhamos o direito de pregar, de ensinar aos homens que o que estava em jogo não era nem a liberdade nem o amor, mas um enigma, um segredo, um mistério, ao qual tinham que se submeter, sem qualquer reflexão, e mesmo contra sua consciência". Nem sempre Kafka resistiu às tentações do misticismo. Sobre seu encontro com Rudolf Steiner possuímos uma página de diário, que pelo menos na forma em que foi publicada não reflete a posição de Kafka. Tinha se recusado a revelar sua opinião? Sua atitude com relação aos próprios textos sugere que essa hipótese não é de modo algum impossível. Kafka dispunha de uma capacidade invulgar de criar parábolas. Mas ele não se esgota nunca nos textos interpretáveis e toma todas as precauções possíveis para dificultar essa interpretação. É com prudência, com circunspeção, com desconfiança que devemos penetrar, tateando, no interior dessas parábolas. De-

vemos ter presente sua maneira peculiar de lê-las, como ela transparece na sua interpretação da parábola citada. Precisamos pensar também em seu testamento. Suas instruções para que sua obra póstuma fosse destruída são tão difíceis de compreender e devem ser examinadas tão cuidadosamente como as respostas do guardião da porta, diante da lei. Cada dia de sua vida confrontará Kafka com atitudes indecifráveis e com explicações ininteligíveis, e é possível que pelo menos ao morrer Kafka tivesse decidido pagar seus contemporâneos na mesma moeda.

O mundo de Kafka é um teatro do mundo. Para ele, o homem está desde o início no palco. E a prova é que todos são contratados no teatro de Orlahoma. Impossível conhecer os critérios que presidem a essa contratação. O talento de ator, que parece o critério mais óbvio, não tem nenhuma importância. Podemos exprimir esse fato de outra forma: não se exige dos candidatos senão que eles *sejam* o que *representam*. Representando seu papel, os atores procuram um abrigo no teatro ao ar livre, como os seis atores de Pirandello procuram um autor. Para uns e outros, a cena constitui o último refúgio, e não é impossível que esse refúgio seja também a salvação. A salvação não é uma recompensa outorgada à vida, mas a última oportunidade de evasão oferecida a um homem, como diz Kafka, "cujo próprio crânio bloqueia... o caminho". A lei desse teatro está numa frase escondida no *Bericht für eine Akademie (Relatório à academia)*: "... eu imitava porque estava à procura de uma saída, por nenhuma outra razão". No final do seu processo, K. parece ter um pressentimento de tudo isso. Ele se volta de repente para os dois cavalheiros de cartola, que vieram levá-lo, e pergunta: "— Em que teatro trabalham os Senhores? — Teatro? perguntou um deles, pedindo conselho ao outro, com os lábios trêmulos. Este reagiu como um mudo, que luta com um organismo recalcitrante". Eles não responderam à pergunta, mas esses indícios fazem supor que foram afetados por ela.

Todos os atores que se tornaram membros do teatro ao ar livre são servidos num grande banco, recoberto com uma toalha branca. "Todos estavam alegres e excitados." Para celebrar, os figurantes fazem o papel de anjos, em altos pedestais cobertos com panos ondulantes e que têm uma escada em seu

interior. Todos os elementos de uma quermesse campestre, ou talvez de uma festa infantil, na qual o menino da foto, vestido com sua roupa excessivamente pomposa, teria talvez perdido a tristeza do seu olhar. Sem as asas postiças, talvez fossem anjos de verdade. Eles têm precursores na obra de Kafka, entre eles o empresário teatral, que sobe na rede para confortar o trapezista acometido da "primeira dor", acaricia-o e aperta o seu rosto contra o seu, de modo que "as lágrimas do trapezista o inundaram também". Outro anjo, anjo guardião ou guardião da lei, depois do "fratricídio" se encarrega do assassino Schmar, que "cola a boca no ombro do guarda" e o leva consigo, com passos leves. O último romance de Kafka termina nas cerimônias campestres de Orlahoma. Segundo Soma Morgenstern, "em Kafka, como em todos os fundadores de religião, sopra um ar de aldeia". Devemos recordar aqui a concepção da piedade, sustentada por Lao-tsé, da qual Kafka deu uma descrição completa em *Nächste Dorf (A aldeia próxima)*: "Duas aldeias vizinhas podem estar ao alcance da vista e ouvir os galos e os cães uma da outra, mas seus habitantes morrem velhos, sem jamais viajarem de uma para outra". São palavras de Lao-tsé. Kafka também compunha parábolas, mas não fundou nenhuma religião.

Recordemos a aldeia ao pé do castelo, do qual K. recebe a confirmação misteriosa e inesperada de sua designação como agrimensor. Em seu posfácio a *O castelo*, Brod informa que Kafka tinha pensado num vilarejo específico ao criar essa aldeia: Zürau, no Erzgebirge. Mas podemos reconhecer nela outro lugar. É a aldeia mencionada numa lenda talmúdica, narrada por um rabino em resposta à pergunta: por que os judeus prepararam um banquete na noite de sexta-feira? É a história de uma princesa exilada, longe dos seus compatriotas, que definha numa aldeia cuja língua ela não compreende. Um dia ela recebe uma carta do seu noivo, anunciando que não a tinha esquecido e que estava a caminho para revê-la. O noivo, diz o rabino, é o Messias, a princesa a alma, e a aldeia o corpo. Ignorando a língua falada na aldeia, seu único meio para comunicar-lhe a alegria que sente é preparar para ela um festim. Essa aldeia talmúdica está no centro do mundo kafkiano. O homem de hoje vive em seu corpo como K. ao pé do castelo: ele desliza fora dele e lhe é hostil. Pode ocorrer que o homem acorde um dia e verifique que se transformou num

inseto. O país de exílio — o seu exílio — apoderou-se dele. É o ar dessa aldeia que sopra no mundo de Kafka, e é por isso que ele nunca cedeu à tentação de fundar uma religião. É nesse vilarejo que estão o chiqueiro de onde saem os cavalos para o médico de aldeia, o sufocante quarto dos fundos onde Klammm está sentado diante de um copo de cerveja, com o charuto na boca, e o portão no qual não se pode bater sem desafiar a morte. O ar dessa aldeia é impuro, com a mescla putrefata das coisas que não chegaram a existir e das coisas que amadureceram demais. Em sua vida, Kafka teve que respirar essa atmosfera. Não era nem adivinho nem fundador de religiões. Como conseguiu suportar tal atmosfera?

O homenzinho corcunda

Há muito se sabe que Knut Hamsun tinha o hábito de publicar suas opiniões na seção dos leitores do jornal que circulava na cidadezinha perto da qual ele vivia. Há alguns anos foi instaurado nessa cidade um processo contra uma jovem que assassinara seu filho recém-nascido. Ela foi condenada à prisão. Pouco depois apareceu na folha local uma carta de Hamsun. O autor dizia que daria as costas a uma cidade que aplicasse a mães capazes de matar seus filhos outra pena que a mais severa: se não a forca, pelo menos a prisão perpétua. Passaram-se alguns anos. Hamsun publicou *Benção da terra*, na qual havia a história de uma empregada doméstica que comete o mesmo crime, recebe a mesma pena e certamente não merecia um castigo mais severo, como o leitor percebe claramente.

As reflexões póstumas de Kafka, contidas em *A grande muralha da China*, fazem lembrar esse episódio. Pois assim que apareceu o volume póstumo, foi publicada uma exegese de Kafka, baseada apenas nessas reflexões e que procurava interpretá-las, ignorando sumariamente a própria obra. Há dois mal-entendidos possíveis com relação a Kafka: recorrer a uma interpretação natural e a uma interpretação sobrenatural. As duas, a psicanalítica e a teológica, perdem de vista o essencial. A primeira é devida a Hellmuth Kaiser; a segunda foi praticada por numerosos autores, como H. J. Schoeps, Bernhard Rang e Groethuysen. Willy Haas pode também ser

incluído nessa corrente, embora em outras ocasiões tenha escrito comentários muito instrutivos sobre Kafka, como veremos a seguir. Isso não o impediu de explicar a obra de Kafka em seu conjunto segundo certos lugares-comuns teológicos. “O poder superior” — escreve ele —, “a esfera da graça, é descrito em seu grande romance *O castelo*, enquanto o poder inferior, a esfera do julgamento e da danação, é descrito em outro grande livro, *O processo*. Tentou descrever a terra, essa intermediária entre esses dois planos..., o destino terreno, com suas difíceis exigências, e de modo altamente estilizado, num terceiro romance, *América*.” O primeiro terço dessa interpretação constitui hoje, a partir de Brod, patrimônio comum da exegese kafkiana. Assim, por exemplo, escreve Bernhard Rang: “Na medida em que o Castelo pode ser visto como a sede da Graça, os vãos esforços e tentativas dos homens significam, teologicamente falando, que eles não podem forçar e provocar arbitrariamente, por um ato de vontade, a graça divina. A agitação e a impaciência inibem e perturbam o silêncio grandioso de Deus”. É uma interpretação cômoda, que se torna cada vez mais insustentável à medida que se avança na mesma direção. Willy Haas é especialmente claro nessa linha de argumentação: “Kafka descende... de Kierkegaard e de Pascal; podemos considerá-lo o único descendente legítimo desses dois filósofos. Os três partem, com a mesma dureza implacável, do mesmo tema religioso de base: o homem nunca tem razão em face de Deus... O mundo superior de Kafka, o Castelo, com seus funcionários imprevisíveis, mesquinhos, complicados e gananciosos, e seu estranho Céu, brincam com os homens impiedosamente...; no entanto nem diante desse Deus o homem tem razão”. Em suas especulações bárbaras, que de resto não são sequer compatíveis com o próprio texto literal de Kafka, essa teologia fica muito aquém da doutrina da justificação, de Anselmo de Salisbury. É exatamente em *O castelo* que encontramos a frase: “Pode um só funcionário perdoar? No máximo, a administração como um todo poderia fazê-lo, mas provavelmente ela não pode perdoar, e sim julgar, apenas”. Esse tipo de interpretação levou rapidamente a um beco sem saída. “Nada disso”, diz Denis de Rougemont, “significa a miséria de um homem sem Deus, mas a miséria do homem ligado a um Deus que ele não conhece, porque não conhece o Cristo.”

É mais fácil extrair conclusões especulativas das notas póstumas de Kafka que investigar um único dos temas que aparecem em seus contos e romances. No entanto somente esses temas podem lançar alguma luz sobre as forças arcaicas que atravessam a obra de Kafka — forças, entretanto, que com igual justificação poderíamos identificar no mundo contemporâneo. Quem pode dizer sob que nome essas forças apareceram a Kafka? O que é certo é que ele não se encontrou nelas. Não as conheceu. No espelho da culpa, que o mundo primitivo lhe apresentou, ele viu apenas o futuro, sob a forma do tribunal. Como representar esse tribunal? Seria o julgamento final? O juiz não se converte em acusado? A punição não está no próprio processo? Kafka não respondeu a essas perguntas. Veria alguma utilidade nelas? Ou julgava preferível adiá-las? Nas narrativas que ele nos deixou, a epopéia recuperou a significação que lhe dera Scherazade: adiar o que estava por vir. O adiamento é em *O processo* a esperança dos acusados — contanto que o procedimento judicial não se transforme gradualmente na própria sentença. O adiamento beneficiaria mesmo o Patriarca, e para isso deveria renunciar ao papel que lhe cabe na tradição. “Posso imaginar um outro Abraão, que não chegaria evidentemente à condição de Patriarca, nem sequer à de negociante de roupas usadas, que se disporia a cumprir a exigência do sacrifício, obsequioso como um garçom, mas que não consumaria esse sacrifício, porque não pode sair de casa, onde é indispensável, porque seus negócios lhe impõem obrigações, porque há sempre alguma coisa a arrumar, porque a casa não está pronta, e sem que ela esteja pronta não pode sair, como a própria Bíblia admite, quando diz: ele pôs em ordem sua casa.”

Abraão parece “obsequioso como um garçom”. Só pelo gesto podia Kafka fixar alguma coisa. É esse gesto, que ele não compreende, que constitui o elemento nebuloso de suas parábolas. É dele que parte a obra literária de Kafka. Sabe-se como ele era reticente com relação a essa obra. Em seu testamento, ordenou que ela fosse destruída. Esse testamento, que nenhum estudo sobre Kafka pode ignorar, mostra que o autor não estava satisfeito; que ele considerava seus esforços malogrados; que ele se incluía entre os que estavam condenados ao fracasso. Fracassada foi sua grandiosa tentativa de transformar a literatura em doutrina, devolvendo-lhe, sob a forma de

parábolas, a consistência e a austeridade que lhe convinham, à luz da razão. Nenhum escritor seguiu tão rigorosamente o preceito de “não construir imagens”.

“Era como se a vergonha devesse lhe sobreviver” — são as últimas palavras de *O processo*. A vergonha, que nele corresponde à “pureza elementar dos sentimentos”, é o mais forte gesto de Kafka. Ela tem uma dupla face. A vergonha é ao mesmo tempo uma reação íntima do indivíduo e uma reação social. Não é apenas vergonha dos outros, mas vergonha pelos outros. A vergonha de Kafka é tão pouco pessoal quanto a vida e o pensamento que ela determina e sobre os quais Kafka escreveu: “Ele não vive por causa de sua vida pessoal, nem pensa por causa do seu pensamento pessoal. Tudo se passa como se ele vivesse e pensasse sob o peso de uma obrigação familiar... Por causa dessa família desconhecida... ele não podia ser despedido”. Não conhecemos a composição dessa família desconhecida, constituída por homens e animais. Só uma coisa é clara: é ela que o força, ao escrever, a movimentar períodos cósmicos. Obedecendo às exigências dessa família, Kafka rola o bloco do processo histórico, como Sísifo rola seu rochedo. Nesse movimento, o lado de baixo desse bloco se torna visível. Não é um espetáculo agradável. Mas Kafka consegue suportar essa visão. “Ter fé no progresso não significa julgar que o progresso já aconteceu. Isso não seria mais fé.” A época em que ele vive não representa para Kafka nenhum progresso com relação ao começo primordial. Seus romances se passam num lamaçal. A criatura para ele está no estágio que Bachofen caracterizou como heteralco. O fato de que esse estágio esteja esquecido não significa que ele não se manifeste no presente. Ao contrário, é esse esquecimento que o torna presente. Ele é descoberto por uma experiência mais profunda que a do homem comum. Em uma de suas primeiras anotações, escreve Kafka: “Eu tenho experiência e não estou brincando quando digo que essa experiência é uma espécie de enjôo em terra firme”. Não é por acaso que a primeira *Reflexão* parte de um balanço. Kafka é inesgotável em sua descrição da natureza oscilante das experiências. Cada uma cede à outra, mistura-se com a experiência contrária. “Era um dia quente de verão.” — começa *Schlag ans Hoftor* (*Batida no portão*) — “Voltando para casa com minha irmã, passei diante de um portão. Não sei se ela bateu no portão,

por capricho ou distração, ou se apenas ameaçou fazê-lo com o punho, sem bater.” A mera possibilidade da terceira hipótese faz as duas outras, aparentemente inocentes, aparecerem sob outra luz. É do pântano dessas experiências que emergem os personagens femininos de Kafka. São figuras de lodo, como Leni, que “separa o dedo médio e o anular de sua mão direita, de modo que ‘a película que une os dois dedos’ se estende quase até atingir a articulação superior do dedo mínimo”. A ambígua Frieda se recorda de sua vida passada. “Belos tempos. Nunca me perguntaste nada sobre o meu passado.” Esse passado se estende até o ponto mais escuro das profundezas em que se dá aquela cópula cuja “voluptuosidade desenfreada”, para usar as palavras de Bachofen, “é abominada pelos poderes imaculados da luz divina e que justifica a expressão *luteae voluptates*, de Arnobius”.

Só a partir desse fato podemos compreender a técnica narrativa de Kafka. Quando outros personagens têm algo que dizer a K., eles o dizem casualmente, como se ele no fundo já soubesse do que se tratava, por mais importante e surpreendente que seja a comunicação. É como se não houvesse nada de novo, como se o herói fosse discretamente convidado a lembrar-se de algo que ele havia esquecido. É nesse sentido que Willy Haas interpreta, com razão, o movimento de *O processo*, dizendo que “o objeto desse processo, o verdadeiro herói desse livro inacreditável, é o esquecimento... cujo principal atributo é o de esquecer-se a si mesmo... Ele se transformou em personagem mudo na figura do acusado, figura da mais grandiosa intensidade”. Não podemos afastar de todo a hipótese de que esse “centro misterioso” derive da “religião judaica”. “A memória enquanto piedade desempenha aqui um papel supremamente misterioso. O mais profundo atributo de Jeová é que ele se recorda, que conserva uma memória infalível até ‘a terceira e quarta geração’, até a ‘centésima’ geração; o momento mais sacrossanto do ritual é o apagamento dos pecados no livro da memória”.

Mas o esquecimento — e aqui atingimos um novo patamar na obra de Kafka — não é nunca um esquecimento individual. Tudo o que é esquecido se mescla a conteúdos esquecidos do mundo primitivo, estabelece com ele vínculos numerosos, incertos, cambiantes, para formar criações sempre novas. O esquecimento é o receptáculo a partir do qual emergem

à luz do dia os contornos do inesgotável mundo intermediário, nas narrativas de Kafka. “Aqui a plenitude do mundo é considerada a única realidade. Todo espírito precisa fazer-se coisa, ser isolado, para adquirir um lugar e um direito à existência... O espiritual, na medida em que ainda desempenha um papel, pulveriza-se em espíritos. Os espíritos se tornam entes completamente individuais, com os seus próprios nomes e estreitamente associados ao nome de quem os venera... des preocupada, a plenitude do mundo recebe da plenitude desses espíritos uma nova plenitude... Sem provocar nenhuma inquietação, aumenta a massa dos espíritos... aos antigos espíritos se acrescentam novos, todos com seu nome e distintos uns dos outros.” Essas palavras não se referem a Kafka, e sim à China. É assim que Franz Rosenzweig descreve o culto dos antepassados na *Estrela da redenção*. Do mesmo modo que para Kafka o mundo dos fatos importantes era imenso, também era imenso o mundo dos seus ancestrais, e é certo que esse mundo, como o mastro totêmico dos primitivos, chegava até os animais, em seu movimento descendente. De resto, não é somente em Kafka que os animais são os receptáculos do esquecimento. Na profunda obra de Tieck, *Der Blonde Eckbert* (*O louro Eckbert*), o nome esquecido de um cãozinho — Strohm — figura como símbolo de uma culpa enigmática. Podemos entender assim por que Kafka não se cansava de escutar os animais para deles recuperar o que fora esquecido. Eles não são um fim em si, mas sem eles nada seria possível. Recorde-se o “artista da fome”, que “a rigor era apenas um obstáculo no caminho que levava às estrebarias”. Não vemos, em *Bau* (*Construção*) ou no *Riesenmaulwurf* (*Toupeira gigante*), o animal refletindo e ao mesmo tempo cavando suas galerias subterrâneas? Por outro lado, esse pensamento é algo de muito confuso. Indeciso, ele oscila de uma preocupação para outra, saboreia todos os medos e tem a inconsciência do desespero. Por isso, em Kafka também existem borboletas; o “caçador Gracchus”, sob o peso de uma culpa da qual ele nada quer saber, “transforma-se em borboleta”. “Não riam, diz o caçador Gracchus.” O que é certo é que de todos os seres de Kafka são os animais os que mais refletem. O que é a corrupção no mundo do direito, a angústia é no mundo do pensamento. Ela perturba o pensamento, mas constitui o único elemento de esperança que ele contém. Porém em nosso corpo

o mais esquecido dos países estrangeiros é o nosso próprio corpo, e, por isso, compreendemos a razão pela qual Kafka chamava "o animal" à tosse que irrompia das suas entranhas. Era o posto avançado da grande horda.

Em Kafka, Odradek é o mais estranho bastardo gerado pelo mundo pré-histórico com seu acasalamento com a culpa. "À primeira vista ele tem o aspecto de um carretel achatado, em forma de estrela, e de fato parece ter alguma analogia com um novelo de fios: de qualquer maneira só poderiam ser fios rasgados, velhos, interligados por nós, emaranhados um no outro, dos mais diferentes tipos e cores. Mas não é apenas um carretel, porque do centro da estrela sai um bastonete transversal, ao qual se junta outro no canto direito. Com auxílio desse último bastonete e de uma das pontas da estrela, a criatura pode ficar de pé, como se tivesse duas pernas." Odradek "fica alternadamente no sótão, na escada, no corredor, no vestibulo". Ele freqüenta, portanto, os mesmos lugares que o investigador da Justiça, à procura da culpa. O sótão é o lugar dos objetos descartados e esquecidos. A obrigação de compacer ao tribunal evoca talvez o mesmo sentimento que a obrigação de remexer arcas antigas, deixadas no sótão durante anos. Se dependesse de nós, adiariamos a tarefa até o fim dos nossos dias, do mesmo modo que K. acha que seu documento de defesa "poderá um dia ocupar sua inteligência senil, depois da aposentadoria".

Odradek é o aspecto assumido pelas coisas em estado de esquecimento. Elas são deformadas. Deformada é a "preocupação do pai de família", que ninguém sabe em que consiste, deformado o inseto, que como sabemos é na realidade Gregor Samsa, deformado o grande animal, meio carneiro e meio gato, para o qual talvez "a faca do carnicheiro fosse uma salvação". Mas esses personagens de Kafka se associam, através de uma longa série de figuras, com a figura primordial da deformação, o corcunda. Entre as atitudes descritas por Kafka em suas narrativas nenhuma é mais freqüente que a do homem cuja cabeça se inclina profundamente sobre seu peito. Ela é provocada pelo cansaço nos membros do tribunal, pelo ruído nos porteiros do hotel, pelo teto excessivamente baixo nos freqüentadores das galerias. Contudo na *Straßkolonie* (*Colônia penal*) os dirigentes se servem de uma antiga máquina que grava letras floreadas nas costas do culpado, au-

menta as incisões, acumula os ornamentos, até que suas costas se tornem clarividentes, possam elas próprias decifrar as inscrições, descobrindo assim o nome da culpa desconhecida. São, portanto, as costas que importam. São elas que importam para Kafka, desde muito tempo. Lemos nas primeiras anotações do *Diário*: "Para ficar tão pesado quanto possível, o que considero bom para o sono, eu cruzava os braços e punha as mãos nos ombros, como um soldado com sua mochila". É claro que a idéia de estar carregado tem relação com a de esquecer — no sono. Uma canção popular — *O homenzinho corcunda* — concretiza essa relação. O homenzinho é o habitante da vida deformada; desaparecerá quando chegar o Messias, de quem um grande rabino disse que ele não quer mudar o mundo pela força, mas apenas retificá-lo um pouco.

"Vou para o meu quartinho/ para fazer minha caminhada/ e encontro um homenzinho corcunda/ que começa a rir." É o riso de Odradek, que "ressoa como o murmúrio de folhas caídas". A canção continua: "Quando me ajoelho em meu banquinho/ para rezar um pouquinho/ encontro um homenzinho corcunda/ que começa a falar./ Querida criancinha, por favor/ Reza também pelo homenzinho corcunda". Assim termina a canção. Em suas profundezas, Kafka toca o chão que não lhe era oferecido nem pelo "pressentimento mítico" nem pela "teologia existencial". É o chão do mundo germânico e do mundo judeu. Se Kafka não rezava, o que ignoramos, era capaz ao menos, como faculdade inalienavelmente sua, de praticar o que Malebranche chamava "a prece natural da alma" — a atenção. Como os santos em sua prece, Kafka incluía na sua atenção todas as criaturas.

Sancho Pança

Conta-se que numa aldeia hassídica alguns judeus estavam sentados numa pobre estalagem, num sábado à noite. Eram todos residentes do lugar, menos um desconhecido, de aspecto miserável, mal vestido, escondido num canto escuro, nos fundos. Conversava-se aqui e ali. Num certo momento, alguém se lembrou de perguntar o que cada um desejaria, se um único desejo pudesse ser atendido. Um queria dinheiro, outro um genro, outro uma nova banca de carpinteiro, e assim

por diante. Depois que todos falaram, restava apenas o mendigo, em seu canto escuro. Interrogado, ele respondeu, com alguma relutância: "Gostaria de ser um rei poderoso, governando um vasto país, e que uma noite, ao dormir em meu palácio, um exército inimigo invadisse o meu reino, e que antes do nascer do dia os cavaleiros tivessem entrado em meu castelo, sem encontrar resistência, e que acordando assustado eu não tivesse tempo de me vestir, e com uma simples camisa no corpo eu fosse obrigado a fugir, perseguido sem parar, dia e noite, por montes, vales e florestas, até chegar a este banco, neste canto, são e salvo. É o meu desejo". Os outros se entreolharam sem entender. "— E o que você ganharia com isso?" perguntaram. "— Uma camisa", foi a resposta.

Essa história conduz ao centro da obra de Kafka. Não está dito que as deformações que um dia o Messias corrigirá são apenas as do nosso espaço. Certamente são também as do nosso tempo. E certamente Kafka pensou nisso. É com uma certeza desse gênero que seu avô diz: "A vida é surpreendentemente curta. Ela é mesmo tão curta em minha memória, que mal posso compreender, por exemplo, como um jovem pode se decidir a viajar para a próxima aldeia sem temer — mesmo deixando de lado os acidentes imprevisíveis — que o tempo de toda uma vida normal e sem imprevistos seja insuficiente para terminar essa viagem". O mendigo é um irmão desse velho. Em sua "vida normal e sem imprevistos" ele não encontra tempo para um só desejo, mas na vida anormal e cheia de imprevistos da fuga, que ele fantasia em sua história, ele renuncia a qualquer desejo e o troca pela sua realização.

Entre as criaturas de Kafka existe uma tribo singularmente consciente da brevidade da vida. Ela vem da "cidade do sul", que Kafka caracteriza com o seguinte diálogo: "Ali estão as pessoas! Imaginem, elas não dormem! — E por que não? — Porque não se cansam nunca. — E por que não? — Porque são tolos. — Então os tolos não se cansam? — Como poderiam os tolos cansar-se?". Como se vê, os tolos têm afinidades com os infatigáveis ajudantes. Mas essa tribo tem ainda outras características. De passagem, ouvimos um comentário segundo o qual os rostos dos ajudantes "lembravam os de adultos, talvez mesmo os de estudantes". Com efeito, os estudantes, que em Kafka aparecem nos lugares mais estranhos, são os chefes e porta-vozes dessa tribo. "— Mas quando dor-

mem vocês? perguntou Karl, olhando admirado os estudantes. — Ah, dormir! disse o estudante. Dormirei quando tiver acabado os meus estudos. "Pense-se nas crianças: com que relutância vão para a cama! Pois enquanto dormem, alguma coisa interessante poderia acontecer. "Não se esqueça do melhor!" é uma observação "que nos é familiar a partir de uma quantidade incerta de velhas narrativas, embora ela talvez não ocorra em nenhuma." Porém o esquecimento diz sempre respeito ao melhor, porque diz respeito à possibilidade da redenção. "A idéia de querer ajudar-me", diz, ironicamente, o espírito sempre inquieto do caçador Gracchus, "é uma doença que deve ser curada na cama." Os estudantes não dormem, por causa dos seus estudos, e talvez a maior virtude dos estudos é mantê-los acordados. O artista da fome jejava, o guardião da porta silencia e os estudantes velam: assim, ocultas, operam em Kafka as grandes regras da ascese.

Os estudos são seu coroaamento. Kafka os traz à luz do dia, resgatando-os dos anos extintos de sua infância. "Numa cena não muito diferente, há muitos anos, Karl se sentava, em casa, à mesa dos seus pais, fazendo seus deveres escolares, enquanto o pai lia o jornal ou fazia contabilidade e redigia a correspondência para uma firma, e a mãe costurava, levantando muito alto a linha. Para não incomodar o pai, Karl só colocava na mesa o caderno e o material de escrever, arrumando os livros necessários em cadeiras à direita e à esquerda. Como tudo era tranqüilo ali! Como era rara a visita dos estranhos! Talvez esses estudos não tenham servido para nada. Mas esse "nada" é muito próximo daquele "nada" taoísta que nos permite utilizar "alguma coisa". É em busca desse "nada" que Kafka formulava o desejo de "fabricar uma mesa com uma perfeitamente exata e escrupulosa, e ao mesmo tempo não fazer nada, de tal maneira que, em vez de dizerem: o martelo não é nada para ele, as pessoas dissessem: o martelo é para ele um verdadeiro martelo e ao mesmo tempo não é nada, e com isso o martelo se tornaria ainda mais audacioso, mais decidido, mais real e, se se quisesse, mais louco". Em seus estudos, os estudantes têm uma atitude igualmente resoluta e igualmente fanática. Essa atitude não pode ser mais estranha. Escrevendo e estudando, as pessoas perdem o fôlego. "Muitas vezes o funcionário dita em voz tão baixa que o escrevente não ouve nada se estiver sentado, e, por isso, precisa pular, capturar as pala-

vras ditadas, sentar-se depressa e escrevê-las, em seguida pular de novo, e assim por diante. Como é singular! É quase incompreensível." Mas talvez possamos compreender melhor se voltarmos aos atores do teatro ao ar livre. Os atores têm que ficar extremamente atentos às suas deixas. Eles se assemeham também sob outros aspectos a essas pessoas zelosas. Para eles, com efeito, "o martelo é um verdadeiro martelo e ao mesmo tempo não é nada", desde que esse martelo faça parte do seu papel. Eles estudam esse papel; o ator que esquecesse uma palavra ou um gesto seria um mau ator. Para os integrantes da equipe de Oklahama, contudo, esse papel é sua vida anterior. Por isso, esse teatro ao ar livre é um teatro "natural". Os atores estão salvos. O mesmo não ocorre com o estudante que Karl vê do seu balcão, em silêncio, à noite, quando ele lê o seu livro: "ele virava as folhas, de vez em quando consultava outro livro, que ele segurava rapidamente, fazia anotações freqüentes em um caderno, inclinando profundamente o rosto sobre ele."

Kafka não se cansa de dar corpo ao gesto, em descrições desse tipo. Mas sempre com assombro. Com razão, Kafka foi comparado ao soldado Schweyk; porém o primeiro se assombra com tudo, e o segundo não se assombra com nada. O cinema e o gramofone foram inventados na era da mais profunda alienação dos homens entre si e das relações mediadas ao infinito, as únicas que subsistiram. No cinema, o homem não reconhece seu próprio andar e no gramofone não reconhece sua própria voz. Esse fenômeno foi comprovado experimentalmente. A situação dos que se submetem a tais experiências é a situação de Kafka. É ela que o obriga ao estudo. Nesse processo, talvez ele encontre fragmentos da própria existência, que talvez ainda estejam em relação com o papel. Ele recuperaria o gesto perdido, com Schlemihl, a sombra perdida. Ele se compreenderia enfim, mas com que esforço imenso! Pois o que sopra dos abismos do esquecimento é uma tempestade. E o estudo é uma corrida a galope contra essa tempestade. É assim que o mendigo em seu banco ao lado da lareira cavalga em direção ao seu passado, para se apoderar de si mesmo, sob a forma do rei fugitivo. À vida, que é curta demais para uma cavalgada, corresponde a vida que é suficientemente longa para que o cavaleiro "abandone as esporas, porque não há esporas, jogue fora as rédeas, porque

não há rédeas, veja os prados na frente, com a vegetação rala, já sem o pescoço do cavalo, já sem a cabeça do cavalo!". Assim se realiza a fantasia do cavaleiro feliz, que galopa numa viagem alegre e vazia em direção ao passado, sem pesar sobre sua montaria. Infeliz, no entanto, o cavaleiro que está preso à sua égua porque se fixou um objetivo situado no futuro, ainda que seja o futuro mais imediato, como o de atingir o depósito de carvão. Infeliz também seu cavalo, infelizes os dois. "Montado num balde, segurando a alça, a mais simples das rédeas, desço penosamente as escadas; mas, quando chego embaixo, meu balde se levanta, lindo, lindo; camelos deitados no chão não se levantariam de modo mais belo, sacudindo-se sob o bastão do camaleiro." Nenhuma região é mais desolada que a região da "montanha de gelo" em que se perde para sempre o "cavaleiro do balde". Das "regiões inferiores da morte" sopra o vento, que lhe é favorável — o mesmo que em Kafka sopra tão freqüentemente do mundo primitivo, e que impulsiona o barco do caçador Gracchus. "Ensina-se em toda parte", diz Plutarco, "em mistérios e sacrifícios, tanto entre os gregos como entre os bárbaros... que devem existir duas essências distintas e duas forças opostas, uma que leva em frente, por um caminho reto, e outra que interrompe o caminho e força a retrocer." É para trás que conduz o estudo, que converte a existência em escrita. O professor é Bucéfalo, o "novo advogado", que sem o poderoso Alexandre — isto é, livre do conquistador, que só queria caminhar para frente — toma o caminho de volta. "Livre, com seus flancos aliviados da pressão das coxas do cavaleiro, sob uma luz calma, longe do estrépito das batalhas de Alexandre, ele lê e vira as páginas dos nossos velhos livros." Há algum tempo, Werner Kraft interpretou essa narrativa. Depois de ter examinado com cuidado cada pormenor do texto, observa o intérprete: "Nunca antes na literatura foi o mito em toda a sua extensão criticado de modo tão violento e devastador". Segundo Kraft, o autor não usa a palavra "justiça"; não obstante, é da justiça que parte a crítica do mito. Mas, já que chegamos tão longe, se parássemos aqui, correríamos o risco de não entender Kafka. É verdadeiramente o direito que em nome da justiça é mobilizado contra o mito? Não; como jurista, Bucéfalo permanece fiel à sua origem: porém ele não parece *praticar* o direito, e nisso, no sentido de Kafka, está o elemento novo, para Bucéfalo e para a

advocacia. A porta da justiça é o direito que não é mais praticado, e sim estudado.

A porta da justiça é o estudo. Mas Kafka não se atreve a associar a esse estudo as promessas que a tradição associa ao estudo da Torá. Seus ajudantes são bedéis que perderam a igreja, seus estudantes são discípulos que perderam a escrita. Ela não se impressiona mais com "a viagem alegre e vazia". Contudo Kafka achou a lei na sua viagem; pelo menos uma vez, quando conseguiu ajustar sua velocidade desenfreada a um passo épico, que ele procurou durante toda a sua vida. O segredo dessa lei está num dos seus textos mais perfeitos, e não apenas por se tratar de uma interpretação. "Sancho Pança, que aliás nunca se vangloriou disso, conseguiu no decorrer dos anos afastar de si o seu demônio, que ele mais tarde chamou de Dom Quixote, fornecendo-lhe, para ler de noite e de madrugada, inúmeros romances de cavalaria e de aventura. Em consequência, esse demônio foi levado a praticar as proezas mais delirantes, mas que não faziam mal a ninguém, por falta do seu objeto predeterminado, que deveria ter sido o próprio Sancho Pança. Sancho Pança, um homem livre, seguia Dom Quixote em suas cruzadas com paciência, talvez por um certo sentimento de responsabilidade, daí derivando até o fim de sua vida um grande e útil entretenimento."

Sancho Pança, tolo sensato e ajudante incapaz de ajudar, mandou na frente o seu cavaleiro. Búcéfalo sobreviveu ao seu. Homem ou cavalo, pouco importa, desde que o dorso seja aliado do seu fardo.

1934

A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica

Primeira versão*

"Le vrai est ce qu'il peut; le faux est ce qu'il veut."

Madame de Duras

Introdução

Quando Marx empreendeu a análise do modo de produção capitalista, esse modo de produção ainda estava em seus primórdios. Marx orientou suas investigações de forma a dar-lhes valor de prognósticos. Remontou às relações fundamentais da produção capitalista e, ao descrevê-las, previu o futuro do capitalismo. Concluiu que se podia esperar desse sistema não somente uma exploração crescente do proletariado, mas também, em última análise, a criação de condições para a sua própria supressão.

Tendo em vista que a superestrutura se modifica mais lentamente que a base econômica, as mudanças ocorridas nas condições de produção precisaram mais de meio século para refletir-se em todos os setores da cultura. Só hoje podemos indicar de que forma isso se deu. Tais indicações devem por sua vez comportar alguns prognósticos. Mas esses prognósticos não se referem a teses sobre a arte de proletariado depois

(*) O texto aqui publicado é inédito no Brasil. O ensaio traduzido em português por José Lino Grunnewald e publicado em *A idéia do cinema* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969) e na coleção *Os Pensadores*, da Abril Cultural, é a segunda versão alemã, que Benjamin começou a escrever em 1936 e só foi publicada em 1955.