

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências humanas
Programa de Pós-graduação em Filosofia

Ana Carolina Martins da Costa

POTÊNCIA-DE-NÃO:
Resistência na literatura menor de Franz Kafka

Belo Horizonte
2024

Ana Carolina Martins da Costa

POTÊNCIA-DE-NÃO:
Resistência na literatura menor de Franz Kafka

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia na Universidade do Estado de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Estética e Filosofia da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Verlaine Freitas
Coorientador: Prof. Dr. Andityas Soares de Moura Costa Matos

Belo Horizonte
2024

100	Costa, Ana Carolina Martins da.
C837p	Potência-de-não [manuscrito] : resistência na literatura
2024	menor de Franz Kafka / Ana Carolina Martins da Costa. - 2024.
	101 f.
	Orientador: Verlaine Freitas.
	Coorientador: Andityas Soares de Moura Costa Matos .
	Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	Inclui bibliografia.
	1. Filosofia – Teses. 2. Literatura – Teses. 3. Kafka, Franz, 1883-1924. I.Freitas, Verlaine . II.Matos , Andityas Soares de Moura Costa, 1979-. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

POTÊNCIA-DE-NÃO: RESISTÊNCIA NA LITERATURA MENOR DE FRANZ KAFKA

ANA CAROLINA MARTINS DA COSTA

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

Aprovada em 11 de junho de 2024, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Verlaine Freitas - Orientador (UFMG)

Prof. Andityas Soares de Moura Costa Matos - Coorientador (UFMG)

Prof. Mauro Rocha Baptista (UEMG)

Profa. Ana Suelen Tossige Gomes (ULB)

Belo Horizonte, 11 de junho de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Verlaine Freitas, Professor do Magistério Superior**, em 12/06/2024, às 09:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andityas Soares de Moura Costa Matos, Professor do Magistério Superior**, em 12/06/2024, às 11:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Suelen Tossige Gomes, Usuária Externa**, em 13/06/2024, às 10:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mauro Rocha Baptista, Usuário Externo**, em 16/06/2024, às 20:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3292567** e o código CRC **1880013B**.

A minha irmã Márcia, pelo impulso inicial a leitura – e a tantas outras coisas.

Ao professor, mestre e amigo Mauro, primeiro kafkiano que conheci.

A minha companheira de vida Tais, com a qual compartilhei, desde o começo, a materialização deste sonho.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Andityas Soares de Moura Costa Matos agradeço por toda orientação concedida e por me mostrar o quanto é libertador a experiência do pensar.

À UFMG, à CAPES e aos professores que compuseram a banca, agradeço por contribuírem, em seus diversos níveis, para a pesquisa que desenvolvi.

Por fim, menciono meus amigos e familiares, sem os quais nada disso poderia ser sustentado.

Ainda nos impõe fazer o que é negativo; o positivo já nos foi dado.
(Franz Kafka)

RESUMO

Este trabalho visa explorar a potência da literatura do escritor judeu-tcheco Franz Kafka (1883-1924) tendo como fio condutor da análise a concepção do ato de criação como um ato de resistência. Ao voltar-se para as impossibilidades que definem a relação de Kafka com a escrita, esta pesquisa pretende, em um primeiro momento, analisar como o caráter impossível da sua atividade literária relaciona-se com o contexto de minoridade presente na concepção deleuze-guattariana. Considerando esse modo de revolucionar-se apresentado por Kafka, busca-se, a partir daquilo que conceituamos como “potência-de-não”, demonstrar como a narrativa aporética de Kafka vai ao encontro da exigência benjaminiana numa construção da história guiada pelo enfrentamento do estado de exceção. Para além da importância de Benjamin na recepção de Kafka, nesta investigação interessa demonstrar como sua escrita pode ser lida enquanto uma tentativa de tornar inoperante a máquina estatal e burocrática. Apoiando-se nas contribuições de Reiner Stach, Deleuze e Guattari, Walter Benjamin e Giorgio Agamben, e retomando questões fundamentais que compõem as teorias do ser e do conhecimento presentes em Aristóteles, esta pesquisa não visa solucionar os mistérios que caracterizam o universo de Kafka, mas, através da dedicação à atividade filosófica, conseguir “ler o que nunca foi escrito” e tentar resgatar, assim, nossa crença na mudança.

Palavras-chave: Franz Kafka; Literatura menor; Potência.

ABSTRACT

This work aims to explore the power of the literature of the Jewish-Czech writer Franz Kafka (1883-1924) using as the guiding principle of analysis the conception of the act of creation as an act of resistance. By turning to the impossibilities that define Kafka's relationship with writing, we intend, at first, to analyze how the impossible character of his literary activity relates to the context of minority present in the Deleuze-Guattarian conception. Considering this way of revolution presented by Kafka, we will seek, based on what we conceptualize as “power-of-not”, to demonstrate how Kafka's aporetic narrative meets Benjamin's demand for a construction of history guided by confronting the state of exception . In addition to Benjamin's importance in Kafka's reception, this investigation is interested in demonstrating how his writing can be read as an attempt to render the state and bureaucratic machine inoperative. Based on the contributions of Reiner Stach, Deleuze and Guattari, Walter Benjamin and Giorgio Agamben, and returning to fundamental questions that make up the theories of being and knowledge present in Aristotle and Averroes, we do not aim to solve the mysteries that characterize Kafka's universe, but, through dedication to philosophical activity, being able to “read what has never been written” and thus trying to rescue our belief in change.

Keywords: Franz Kafka; Minor literature; Potency.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
Capítulo 1: “Uma vida da obra, uma obra da vida”	15
1.1 Escrever é tornar-se	15
1.2 Entre o possível e o impossível	26
1.3 Confronto estético	33
Capítulo 2: Pensamento e potência: Resistência	42
2.1 Potência-de-não	42
2.2 Estética da inoperosidade	49
Capítulo 3: Destituição e criação	65
3.1 Tradição?	65
3.2 Arché: poder-como-violência	76
3.3 A regra da exceção: Estado de Direito	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	97

INTRODUÇÃO

Em lugar de um conhecimento que se opõe à vida, um pensamento que afirme a vida (Deleuze, 1976, p. 48)

Franz Kafka (1883-1924) foi um escritor tcheco de origem judaica que em vida publicou pouquíssimas obras. Paradoxalmente, o que se percebe ao adentrar em seu universo literário é a urgência com que o autor reclamou a escrita. Seja através dos romances inconfundíveis, os quais contribuíram para aquilo que nossa tradição se habituou a chamar de *kafkiano*, ou em novelas consagradas como *A Metamorfose*, cuja recepção contou com uma considerável fortuna crítica, mas, também em seus diários, anotações e cartas: há uma espécie de exigência e honestidade em relação à atividade literária. Kafka a aceita sob todas as suas formas, “com todas as suas servidões, tanto como ofício quanto como arte, tanto quanto tarefa quanto como atividade privilegiada. No momento em que se escreve, pensa ele, não podemos senão escrever bem” (Blanchot, 1997, p. 21).

Como escritor, Kafka deixou cerca de quarenta textos completos em prosa, dos quais podemos destacar, em uma ampla interpretação do gênero, *O Veredicto*, *O foguista*, *Na Colônia Penal*, *Um artista da fome* e *Josefina, a cantora ou O povo dos ratos*. Para além disso, também “deixou cerca de 3.400 páginas de notas de diário e fragmentos literários, incluindo três romances inacabados” (Stach, 2022, p. 10). Dentre as tantas contradições internas que compõem vida e obra do escritor, talvez a mais mencionadas sejam as orientações deixadas ao amigo e testamentário Max Brod, numa carta que lhe impunha uma última exigência: que se queimasse todos os seus manuscritos. É certo, contudo, que a decisão de ordenar a destruição de sua obra nos leva a todo enredo perante o qual ela se formou: em um caráter destrutivo, na tensão entre ímpeto e resistência, inspiração e crítica. Ao passo que condenava seus escritos, Kafka entrava em pânico diante da possibilidade de ser privado das horas dedicadas à literatura. Quando lhe ocorreu suspender a escrita de *Amerika* por duas semanas devido à ausência do pai nos negócios da família, escreveu a Brod:

Passei muito tempo de pé junto à janela e me apoiei contra o vidro e várias vezes me pareceu conveniente assustar o cobrador de pedágio sobre a ponta com a minha queda. Mas me senti o tempo todo firme demais para que a decisão de me espatifar pudesse alcançar a devida profundidade dentro de mim. Pareceu-me, também, que permanecer vivo interromperá menos minha escrita – ainda que só se fale de interrupção – do que a morte (Stach, 2022, p. 151).

Ainda que não nos diga respeito questionar se Kafka chegou *realmente* perto da morte – pergunta que evidentemente nunca será respondida –, o fato é que esse “episódio” datado de

outubro de 1912 nos proporciona tamanha dimensão daquilo que a literatura representava em sua vida. Contudo, tamanhas eram também as impossibilidades que se colocavam frente a sua realização – e não só devido às obrigações com o trabalho. Num contexto mais amplo, compreendemos que o escritor, que nascera em Praga durante o domínio do império austro-húngaro, vivenciou o conflituoso cenário praguense fundado numa estrutura excessivamente fragmentária. De cultura predominantemente cristã e tendo seus habitantes de origem tcheca ou eslava, a cidade o acolhe na mesma medida que o afugenta. A crítica por ser artista, a perseguição por ser judeu e as contradições de sua formação germânica o impediam de pertencer inteiramente a qualquer grupo que seja. Devido a essas circunstâncias, Kafka situava-se sempre à margem:

Como judeu, não pertencia de todo ao mundo cristão. Como judeu indiferente – pois a princípio o foi –, não se integrava inteiramente aos judeus. Por falar alemão, não afinava a fundo com os tchecos. Como judeu de língua alemã, não se incorporava por completo aos alemães da Boêmia como boêmio, não pertencia integralmente à Áustria. Como funcionário de uma companhia de seguros de trabalhadores, não se enquadrava por completo à burguesia. Como filho de burguês, não se adaptava de vez ao operariado. Mas também não pertencia ao escritório, pois sentia-se escritor. Escritor, porém, também não era, pois sacrificava suas forças pela família. Mas “vivo em minha família mais estranho do que um estrangeiro” (carta a seu sogro) (Anders, 2007, p. 26).

Ora, que a força estética que atravessa sua obra advém justamente na possibilidade de extrair desse não-lugar condições de um novo possível é algo que se pretende explorar nesta pesquisa. Partindo do excelentíssimo trabalho biográfico de Reiner Stach, o qual fornece, em três grandes edições, milhares de páginas dos diários, cartas e fragmentos do autor, além de uma contextualização político-histórico-social precisa e minuciosa, o caminho traçado em direção à literatura kafkiana busca explorar como o procedimento literário do escritor se inscreve em um contínuo desequilíbrio e rompimento com a ordem vigente. Sem lugar de Sujeito, a invenção artística de Kafka aponta para um devir que eleva seu não-lugar ao mais alto grau de intensidade – “não no sentido de uma limitação da forma, de margem ou de fronteira, mas de grau de potência” (Machado, 2009, p. 211).

É assim que, frente a impossibilidade que caracterizava sua relação com a língua alemã, Kafka inaugurou uma nova (im)possibilidade de narrar. Do uso-intensivo do alemão, criou um uso menor, capaz de arrebatá-lo: “trata-se de uma língua enxertada no médio alto-alemão, e que trabalha o alemão tão de dentro que não se pode traduzi-la para o alemão sem aboli-la” (Deleuze; Guattari, 1977, p. 39). Sua escrita nasce, pois, de uma decomposição da própria língua. Ao tornar inoperantes as obras da linguagem, a literatura kafkiana corresponde aquilo que Deleuze e Guattari conceituaram como “condições de uma literatura menor”. O

que é, no entanto, ser minoria? Roberto Machado responde muito bem quando afirma: “[é] desviar do modelo, ao mesmo tempo teórico e político. O minoritário é um devir potencial que se desvia do modelo” (Machado, 2009, p. 215). A menoridade não se refere, portanto, à mera qualidade da produção literária, sequer diz respeito ao uso de uma língua menor, mas, antes, representa a potência (*dynamis*) da ação na linguagem.

Com efeito, no momento em que desvia do regimento das instituições e seus processos de normatização, a literatura kafkiana nos lança para uma experiência estética propriamente transformadora. Kafka modifica a si mesmo e o mundo, com isso, possibilita a criação de novos possíveis. Embasando-se do ensinamento deleuziano de que a tarefa da filosofia é situar-se no pensamento para responder a um novo problema, o que se propõe é explorar a arte em Kafka como um *devir*, como uma potência que não cessa de interpolar e dialogar com o nosso tempo, não para lhe oferecer respostas, mas para destruí-lo. O problema político que rodeava Kafka e tantos outros indivíduos relegados como “sub-humanidades” ainda se faz presente. Aliás, nunca deixou de existir.

Stach, na introdução que compõe a edição do projeto biográfico, nos adverte bem sobre o perigo de se dedicar a uma pesquisa sobre Kafka: “Mais um livro sobre Lessing!”, observou Hebbel uma vez em seu diário. “E, contudo, se o próprio Lessing ressuscitasse, não teria nada de novo a dizer sobre si mesmo” (Stach, 2022, p. 15). Em um tom irônico, o biógrafo descreve a sensação de se visitar uma biblioteca germanista ou se dedicar a pesquisa sobre vida e obra do escritor. Ora, é certo que a literatura kafkiana é amplamente discutida e estudada nas mais diversas áreas do conhecimento, de modo que se torna difícil identificar algum elemento propriamente novo ou não discutido. No entanto, em 2015, ao iniciar como bolsista (modelo bic-júnior em parceria com a Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG/Barbacena) no projeto “Os ajudantes do ‘Castelo’ e o messianismo como proposta política em Franz Kafka”, sob orientação do Prof. Dr. Mauro Rocha Baptista, houve, desde cedo, a intenção de se explorar o “Não” em Kafka. Uma obra que não se conclui, que não oferece respostas, que não responde as expectativas, que o herói não vence – e ainda sim, grandiosa. Lembremos das palavras de Deleuze: é por força da mediocridade, mesmo de besteira ou de infâmia, que pode se tornar, não simples (jamais simples), mas gigantesco.

Assim, não visamos, como muito se faz, extrair uma espécie de “verdade” ou significação definida dos escritos kafkianos, como se eles tivessem destinados a cumprir uma finalidade exterior. Ao contrário, o que se busca é explorar justamente essa como essa “estética da aporia” rompe com a imagem do pensamento individualizado e detentor dos

pressupostos ditos verdadeiros – reservados sempre aos “verdadeiros sujeitos do enunciado”. A contramão da tradição, a literatura menor do judeu-tcheco fala em nome de todos aqueles que não se identificaram com a razão, com o verdadeiro ou com a identidade; e que por isso, muitas vezes, foram massacrados. A tradição dos oprimidos do qual nos fala Walter Benjamin pertence justamente a este não-lugar de sujeitos; que embora não mencionados na história oficial, constituíram nossa verdadeira história.

Isso nos leva não apenas a dialogar a menoridade deleuze-guattariana com a tradição dos oprimidos benjaminiana, mas também a voltar-se para problemas filosóficos antigos e que até hoje engendram nossa concepção sobre pensamento e linguagem. Tendo como base a noção de potência, a pesquisa busca explorar a filosofia aristotélica afim de se chegar à ideia fundamental do “intelecto como potência comum” desenvolvida pela doutrina averroista. Pois, diante de uma tradição que não apenas individualiza a experiência comum do pensamento, mas também estabelece as próprias condições do pensar, classificando formas outras de sociedades livres da normatização imposta pelo Direito como “irrealizáveis”, “impossíveis” ou “irracionais”, torna-se necessário recordar que a estrutura original do pensamento é inapropriável.

Ademais, se a experiência do pensar é uma experiência livre, ela não deveria, como se tenta fazer, limitar-se as categorias do real. Ao contrário, é o real que provém do pensamento. Antes e apesar do ato, há sempre potência. São diversos os personagens kafkianos que não se reduzem ao ato, àquilo que “deve-se” ser ou fazer, mas permanecem no auge de suas próprias potencialidades – que podem sempre ser ou não ser. Poder ou poder-o-não. A relevância de sua obra, e aqui se inscreve também a relevância dessa pesquisa, é justamente essa possibilidade de apontar para uma realidade *outra*, experimentar afectos não conhecidos; e que, potencialmente livres, são capazes de tornar inoperante os dispositivos de poder e as estratégias de subjetivação. Inspirada no modo especial que o Giorgio Agamben procede no pensamento e na pesquisa, a capacidade de desenvolvimento deste texto concentra-se em extrair dessa potência negativa de Kafka instrumentos para pensar uma nova relação com a arte, com a política e, principalmente, com o tempo.

Nesse contexto, em sua intempestividade, a literatura kafkiana não apenas se contrapõe ao tradicional romance burguês, como nos faz experimentar, de modo estritamente literário, o completo *vazio* que subjaz na experiência com a tradição, a lei e a justiça. Em uma leitura influenciada pelo misticismo judaico, Walter Benjamin nos diz que, em Kafka, o

universo da lei e da verdade, como se representado pela Halahá (a revelação dos mandamentos divinos), torna-se menos importante que as narrações, parábolas e interpretações, presentes na Hagadá. Renunciando a uma literatura maior ou de mestre, é como se Kafka evitasse, ao mesmo tempo, que sua própria escrita pudesse funcionar como lei. Através de uma inversão drástica da postura tradicional da Hagadá, o núcleo da lei da qual deriva sua explicação não é reconhecido em sua narrativa. Nessa espécie de “escrita destituente”, o escritor judeu-tcheco inaugura uma nova (im)possibilidade de narrar que, em sua completa descontinuidade, vai ao encontro da aporia fundamental sublinhada por Walter Benjamin: “a tradição é o descontínuo do que já foi, por contraste com a história enquanto contínuo de acontecimentos” (Benjamin, 2019, p. 182, manuscrito 469).

Ao retratar a experiência do indivíduo com o mundo racionalizado e burocrático, a escrita de Kafka nos conduz à própria impossibilidade de distinguir, no mundo da justiça, regra e exceção, civilização e barbárie. Por obedecer não ao princípio da lógica, mas ao da analogia, seus escritos correspondem, em certo sentido, ao conceito benjaminiano de *imagem dialética*. Em *Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso*, Benjamin nos diz:

Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são síncronas: cada agora é agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. Não é que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética (Benjamin, 2018, p. 768, Fragmentos [N 3,1]).

Frente a concepção de um tempo “homogêneo e vazio” que concebe apenas o ato, de forma que o presente adquira um sentido a-histórico e isento de qualquer mudança, opomos, portanto, as palavras de Bergson (2006, p. 103) quando diz que “a realização traz consigo um imprevisível nada que muda tudo”. Ora, a capacidade de dar ouvidos a imprevisibilidade desse Nada, de fazê-lo emergir aqui e agora é o que sustenta as bases contingentes de toda revolução. Se aos olhos de Benjamin “não só perdemos nosso passado, mas corremos o risco de que mesmo o futuro nos seja expropriado” (Racy, 2020, p. 10), retrocedemos aos escritos de Kafka não para voltar a um passado perdido do escritor, mas para compreendê-los em seu ponto de insurgência, pois, apenas no *Agora* “eleva-se tudo aquilo que pode ser e não se realizou, tudo aquilo que poderia ter sido de outro modo e teve de ser sacrificado para que o mundo atual fosse tal como ele é” (Agamben, 2015, p. 45). Apoiando-se nas contribuições de Stach, Deleuze e Guattari e Agamben, e retomando questões fundamentais que compõem as

teorias do ser e do conhecimento, este trabalho buscará demonstrar como a “potência-de-não” da literatura kafkiana pode representar uma posição messiânica ao constatar que não é possível uma solução para o problema do estado de exceção enquanto estivermos presos à essa realidade. Ao buscar produzir ideias que renovam nosso comprometimento com o presente, essa pesquisa não visa solucionar os mistérios que caracterizam o universo kafkiano, mas, através da dedicação à atividade filosófica, conseguir “ler o que nunca foi escrito” e tentar resgatar, assim, nossa crença na mudança.

Capítulo 1: “Uma vida da obra, uma obra da vida”

1.1 *Escrever é tornar-se*

“Há um minuto do mundo que passa”, não o conservaremos sem “nos transformarmos nele” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 20).

O verão de 1883 marcou a história de Praga. No dia 3 de julho, uma movimentação política atingia a cidade. As eleições para o Parlamento da Boêmia surgiam com condições completamente novas: até aquele momento o poder de voto era restringido a homens que contribuíam com uma determinada quantia de impostos anuais, contudo, devido a uma inesperada decisão do governo austríaco, esse limite se reduz pela metade. Ora, se a elite era quem detinha o poder em suas mãos, a partir de então o governo seria legitimado pela decisão da maioria – o que, em Praga, devido a uma mera proporção, era de quatro para um a favor dos tchecos. Ainda que a maior parte da imprensa alemã tenha permanecido em silêncio, o jornal *Neue Freie Presse* de Viena se pronunciou: “¿De verdad vamos a consentir que también Praga sucumba sin remedio entre la marea eslava?” (Stach, 2016, p. 45). O tom agressivo do jornal revelara a importância desse dia para os tchecos. Mesmo que a maioria da população não se interessasse pelo trabalho do parlamento regional, essa foi uma vitória simbólica:

¿Qué ocurrirá cuando este principio mayoritario se abra paso en todo el territorio de la monarquía? En ese momento se echará en cara a los bohemios que eran el eslabón más débil de la cadena, y que en su capital, exactamente el 3 de julio de 1883, la cadena se rompió (Stach, 2016, p. 46).

No entanto, ainda que o movimento sísmico que ocorrera no Parlamento tenha abalado uma parte da pequena burguesia, a verdadeira vida acontecia em outros lugares; e, para quem dá as boas-vindas a um filho recém-nascido, a política ocupa apenas um lugar secundário. A vinda

de um filho homem representaria para Julie Löwy e Hermann Kafka a garantia de um futuro melhor.

Antes que fosse capaz de suportar os primeiros passos, Franz Kafka já carregava o fardo de um mundo organizado de forma patriarcal: “Hasta ahora, los Kafka solo sabían que querían ascender en la escala social; ahora también sienten que ese objetivo trasciende su propia existencia y, por tanto, se vuelve irrenunciable. El recién nacido es su ‘heredero’ ” (Stach, 2016, p. 47). A junção entre os Kafka e a família Löwy se deu quando Hermann, depois de servir dois anos no exército, mudou-se para Praga a fim de iniciar seu próprio negócio como comerciante. Para aquele que conseguiu ascender de posição social e conquistar a respeitabilidade da classe média, o casamento com Julie representava, sobretudo, um bom negócio. A possibilidade de unir a fundação de seu comércio com a função da uma família era, para Hermann,

Una idea sencilla, un cálculo sencillo: el patrimonio reunido del marido y la mujer, su fuerza de trabajo y su deseo de trabajar combinados, daban un impulso con el cual se podía comenzar de una manera muy distinta a la que proporcionaba simplemente el combustible de los créditos familiares... un impulso que debía hacerse visible física, social y económicamente al mismo tiempo (Stach, 2016, p. 87).

Mas para que tal empreendimento tivesse sucesso, não bastava apenas contar com a sorte, era necessário ser profissional. Hermann recorreu ao livreto atualizado sobre o mercado de casamentos judeus sem, no entanto, saber que quem cumpriria esse papel residia há cinco minutos de sua casa.

Julie Löwy pertencia a família de quatro filhos que viviam sob os cuidados do pai Jakob Löwy, um comerciante de tecidos que perdera sua esposa Esther quando esta tinha apenas 28 anos. Ainda que não tivessem passado por grandes dificuldades financeiras, tal como os Kafka de Wossek, a experiência da perda de sua mãe e o suicídio de sua avó poucos dias depois foram acontecimentos que abalaram a vida de Julie – não só pelo trauma em si, mas também pelo papel feminino e solícito que tivera que assumir tão cedo em uma casa rodeada por homens. Julie, no entanto, “no experimentó frustración ni contrariedad ante su destino; se identificó tan perfectamente con su papel que su propio carácter se fundió con el rol social que le correspondió desempeñar” (Stach, 2016, p. 96.). Primeiro ao submeter-se aos interesses de sua própria família, depois na que fundou junto a Hermann, a mãe de Franz desempenhava seu papel de forma tão exemplar que quase poderíamos crer não ser possível distinguir claramente a sua própria situação daquela referente ao círculo familiar ao qual

estava ligada. No dia 24 de outubro de 1911, Kafka anotou em seu diário: “Minha mãe trabalha o dia inteiro, fica alegre ou triste conforme o caso, sem fazer a menor exigência com respeito à sua própria situação” (Kafka, 2018, p. 96).

Ademais, se pelo lado materno Franz carregava o nome judaico de seu bisavô Anshel, um rabino de muita fé que, talvez por isso mesmo, era considerado louco, por outro lado, carrega igualmente o nome tcheco de Kafka. Cem anos após Wossek ser povoada por judeus rurais emigrantes da Polônia e da Ucrânia polonesa, a região contava com, em média, dezesseis famílias judias, das quais uma carregava o nome de “os Kafka”. Em 1802, quando o Estado cristão administrava biopoliticamente seus súditos judeus, um judeu chamado Fischel e seu filho morreram, deixando o cargo de chefe de família em aberto. Foi então que Josef Kafka, bisavô paterno de Franz Kafka, comprou o direito de reprodução garantido pelo Estado. Os “gigantes de Wossek” representavam a força de uma família de camponeses composta por seis filhos que conseguiram sobreviver às dificuldades financeiras. A força herdada pelo trabalho no campo junto ao espírito empreendedor de Hermann resultaram na marca que ele pretendia passar a seus filhos.

Bom, que as coisas seriam muito diferentes do que sonhavam os Kafka, é algo que o mundo saberia tempos depois. “En su primer domicilio común se pondrá una placa que no se refiere a un comerciante exitoso, sino a un escritor” (Stach, 2016, p. 48). É certo, contudo, que a relação de Kafka com a literatura fora marcada pelas impossibilidades, muito mais do que pelas possibilidades. Sua decrescente autoconfiança – que se manifestava, também, em sua relação com os próprios escritos – tornava qualquer decisão sobre seu futuro carente de certa autonomia. Assim é que se formou em Direito: em parte para atender aos desejos do pai e da sociedade, também por não suportar as áreas exatas, mas sobretudo porque era ainda mais intolerável ver a forma descuidada com que determinados cursos, como o de Filosofia e Letras germânicas, lidavam com sua amada literatura. Em 1919, na *Carta ao pai*, ele escreve: “O mais natural, portanto, era Direito. Pequenas tentativas em sentido contrário, nascidas da vaidade e da esperança insensata, como duas semanas de estudo de Química, meio ano de estudos germanísticos, só fortaleciam aquela convicção básica” (Kafka, 1990, p. 54-55).

Kafka adquiriu o título de doutor em Direito em meados de julho de 1906. Um cartão impresso fora enviado aos parentes, amigos e conhecidos informando os detalhes da cerimônia. Um ato simbólico que tinha poucas consequências práticas, mas que certamente era motivo de grande orgulho. Sem dúvidas, a titulação acadêmica fazia parte do *dresscode* social da época e, em alguma medida, poderia lhe conceder determinados privilégios.

Entretanto, pouco alterava a sua dependência material da família. Três meses depois, e sem soluções satisfatórias à vista, Kafka assumia a função de escrivão não remunerado, primeiro nos tribunais civis e criminais, depois, mais precisamente a partir de março, no Tribunal Provincial de Praga. Porém, como bem nota Stach,

pronto se dio cuenta de que, muy al contrario de lo que había esperado, aquella libertad carente de perspectivas no fomentaba en absoluto la largamente interrumpida “escritura”. Abandonó temporalmente *Descripción de una lucha* y se entregó, con *Preparativos de boda en el campo*, a un proyecto de novela completamente nuevo, sin avanzar realmente en él (Stach, 2016, p. 476).

Em meio aos conflitos com a família, à incerteza quanto ao seu futuro profissional e as próprias lutas internas em torno de sua capacidade de escrever, Kafka não tinha nada para além de um pedaço de papel com um carimbo que o tornava “doutor”. Da vontade de se emancipar financeiramente surgiu o desejo – um tanto ousado – de ir para Viena estudar na Academia de Exportação, uma instituição que, sob a direção do Ministério do Comércio, foi fundada com o propósito de promover o comércio austríaco a nível mundial.

Pero, además – y eso fue, probablemente, de lo que se enteró entonces Kafka –, la Academia de Exportación ofrecía cursos de un año para juristas ya formados, en los que, junto a teoría y práctica de contabilidad, se impartían también asignaturas como Mercancías, Derecho cambiario y del cheque, y los usos de la correspondencia comercial internacional; por si fuera poco, había ejercicios de conversación en lenguas extranjeras. Eso era exactamente lo que Kafka necesitaba para irse de Praga y llegar más lejos de los montes Metálicos (Stach, 2016, p. 481).

Kafka referia-se à sua entrada iminente na Academia de Exportação como se fosse um negócio fechado. Por volta do início de setembro de 1907, ele escreveu a Hedwig Weiler, uma jovem estudante que conheceu em Triesch, que “provavelmente” iria para Viena e mergulharia “até o pescoço num trabalho tremendamente cansativo”, mas que isso iria fazê-lo sentir “muito satisfeito” (Stach, 2016, p. 481). Dito em termos sociológicos, tratava-se de um caminho muito típico da época, principalmente devido à transição da burguesia esclarecida para a burguesia econômica, “o más exactamente: el paso de la *lista de espera* ilustrada a la económica” (Stach, 2016, p. 482). Há de se pensar que essa decisão, que aparentemente Kafka tomou sem dor e sem muita hesitação, poderia ser a tão sonhada herança comercial que Hermann legou ao filho – um pensamento que com certeza era alimentado por seus pais. No entanto, quando seu futuro profissional parecia, ao menos, estar encaminhado, Alfred Löwy surgia como uma proposta que não se poderia recusar:

¿Qué les parecería meter a Franz en el sector de seguros? Era un sector moderno, en ascenso, accesible incluso para los judíos, que ya estaba organizado a escala internacional y que, tal como Franz deseaba, permitía hacer carrera también en el

extranjero, siempre y cuando encontrara una empresa que le enseñara y le permitiera adquirir los fundamentos necesarios a través de la práctica profesional (Stach, 2016, p. 483).

O tio materno de Kafka surgiu não apenas com uma possibilidade de emprego, como também ofereceu meios concretos capazes de transformá-la em realidade. Basicamente, Löwy conhecia Joseph Weissberger, um representante da empresa internacional de seguros “Assicurazioni Generali” que, apesar de se situar em Madrid, contava com uma filial na Praça Wenceslas, em Praga. Em Praga, por sua vez, morava Arnold, pai de Weissberger, que, por ocupar um respeitado cargo, era um homem cujas recomendações tinham peso. Não demorou muito para que Franz fosse contratado.

O escritório no quarto andar do Instituto de Seguros contra Acidentes de Trabalho assumiu, sem dúvida, uma posição singular em sua trajetória. Tal como seu amigo Max Brod, o escritor judeu-tcheco fizera questão de separar “ganha-pão de literatura”, e, se se falava sério em literatura, a ocupação burguesa não poderia assemelhar-se em nada à vida de escritor. Apesar de não aspirar, de fato, a uma carreira, Kafka sonhava com a liberdade que a independência financeira poderia proporcionar, e foi agarrando-se a essa expectativa – sonhando em respirar o ar de outras regiões do mundo – que ele conseguiu manter o bom humor, ainda que por um curto período de tempo:

Seguía teniendo “la esperanza de sentarme algún día en sillones de países remotos”, le decía, un poco grandilocuente, a Hedwig Weiler, “de contemplar plantaciones de caña de azúcar o cementerios musulmanes desde las ventanas de mi despacho, y el sistema de seguros también me interesa mucho, pero lo cierto es que mi trabajo actual es triste” (Stach, 2016, p. 485).

Embora seja plausível seu interesse no setor de seguros, a alegria provocada pelas expectativas que se abriam logo foi confrontada com o ambiente hostil do escritório. Naturalmente, ele sabia que se tratava de um setor em que o que imperava era o lucro, e não o bem-estar social. Contudo, “la contradicción entre la modernidad del sector y sus comportamientos autoritarios, antisociales y sistemáticamente desdeñosos hacia el ser humano era palpable” (Stach, 2016, p. 488), e, aos poucos, Kafka percebia com horror que o tratamento ali não era nem um pouco melhor do que na loja de seu pai.

Não é por acaso que encontramos em seus textos a imagem permanente de um Estado em crise. Se por um lado sua formação acadêmica em Direito lhe dava respaldo técnico para desenvolver tal análise, por outro, a vivência como burocrata numa companhia de seguros o permitia experienciar de fato esse “estado de coisas”. Diariamente, Kafka lidava com trabalhadores mutilados que, em busca de seus direitos, apresentavam-se com uma humildade

quase desconcertante. Em *Amerika* (Kafka, 2012), é possível perceber essa crítica às duras condições de trabalho dos operários. Em uma passagem, ele escreve: “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” (Kafka *apud* Deleuze; Guattari, 2012, p. 102).

É certo, também, que para aquele nascera à beira do gueto de Praga pouco antes do seu declínio final, e enfrentou durante toda vida uma série de resistências – não apenas diante da família, mas também da sociedade –, Kafka sentiu desde cedo o peso da história sobrepondo-se sob o seu destino individual. Preso nas amarras do vínculo que criara com sua cidade natal, pensava em incendiá-la “por dos lados, por Vysehrad y por el Hradschin” (Stach, 2016, p. 73). Um belo ato existencialista que, no entanto, não fora capaz de realizar: “No prendió fuego a nada, no se liberó hasta poco antes de su final, y cuando las garras finalmente lo soltaron, era demasiado tarde” (Stach, 2016, p. 73). Perto do fim da vida escreveu: “Reflexione además, Milena, en qué condiciones me acerco a usted, qué viaje de treinta y ocho años hay detrás de mí (y un viaje mucho más largo todavía porque soy judío)” (Stach, 2016, p. 73). Kafka foi exposto à linguagem e ao pensamento antisemita que, desde a idade média, durou quase sem interrupção. Enquanto via o sistema judiciário condenar, por vezes à pena de morte, vítimas inocentes cujo único crime era o de serem judeus, percebeu o quão pouco era necessário para que a violência real do passado se tornasse uma realidade presente. Por isso, afirma Reiner Stach,

Entre los temas de su vida se encuentran el poder del pasado sobre el presente, el fantasmagórico rumor del 'mundo precedente' (especialmente perceptible en agosto de 1914) y la abrupta resurrección, visible en todo momento, de lo que ya parecía históricamente amortizado: todo ello expresión de una conciencia singular del tiempo y de la historia, anclada en su mundo praguense. Y, al parecer, Kafka ya tenía esa conciencia cuando era un muchacho (Stach, 2016, p. 73).

Kafka, que havia passado muitos anos em Altstädter Ring, certamente percebeu o cenário social que evocava constantemente tais acontecimentos, “como si se tratara de recuerdos de la vida de los que a allí se congregaban”. A experiência antisemita fora um exemplo de um Estado que independente de sua denominação – absolutista, monárquico ou republicano – sempre se mostrou arbitrário e injusto. Entretanto, Kafka não era teórico, tampouco uma vítima da burocracia, e soaria insípido afirmar que o autor *queria* retratar a ruína do sujeito diante da primazia da ordem social. Ainda que a burocracia e a alienação sejam “palavras-chave da crítica cultural” e tenham se transformado em conceitos indispensáveis para interpretar sua obra, sobretudo entre 1950 e 1960, isso não significa que

suas narrativas sejam um correlato da vivência sufocante no gabinete. Segundo Stach (2022, p. 337),

ele lia, escrevia e lia, e se uma herança inesperada o tivesse levado à independência financeira, talvez tivesse desaparecido para sempre na selva da literatura. Mas Kafka tinha que trabalhar para os outros, e o que via enquanto trabalhava entrava tão fundo nele quanto o que lia – em geral, contra sua vontade. Enquanto Brod abordava temas que correspondiam a seus estados de espírito e interesse no momento, Kafka trabalhava e transformava o que encontrava pelo caminho, tanto dentro quanto fora. E ele quase nunca tinha escolha.

À medida que o mundo profissional permeava sua imaginação literária, Kafka alimentava-se desse material com sagacidade e segurança. Quando “a loucura moderna da racionalização adquire traços satíricos, e a entropia, o desgaste da máquina social descontrolada estão bem claros” (Stach, 2022, p. 337), como se pode notar nas descrições de *O desaparecido*, ele mantém um olhar bem-informado e, ao mesmo tempo, distante. Se o trabalho lhe parecia insuportável, o era porque contradizia seu único desejo e vocação: a literatura. Diversas passagens em seu diário mostram-nos que, para além da insatisfação em dispor de seu tempo para estas atividades, verdadeiramente torturante era “colocar sua capacidade de se expressar com precisão a serviço de conteúdos que lhe eram indiferentes, e assim prostituí-la” (Stach, 2022, p. 333). No início de outubro de 1911, Kafka escreve:

Por fim, tenho a expressão “marcar a ferro” e a frase correspondente, mas ainda retenho tudo na boca, com um nojo e sentimento de vergonha como se fosse carne crua, carne cortada de mim (tamanho esforço me custou). Por fim, digo a frase, mas fico com grande susto de que tudo em mim está pronto para um trabalho literário e que tal trabalho seria para mim uma solução celeste e um verdadeiro avivamento, enquanto aqui no escritório, por causa de um documento tão miserável, tenho de privar de um pedaço de sua própria carne um corpo capaz de tal felicidade (Kafka, 2018, p. 60).

Franz empenhava toda sua força para manter-se alheio às atividades no escritório, exigindo de si mesmo uma divisão quase psíquica, uma ausência de si por horas a fio. Essa divisão, no entanto, nunca fora bem-sucedida; e embora Kafka desejasse, de fato, separar sua profissão de todo o resto, os dois ambientes, trabalho e vida, encontravam-se sempre, e apesar de tudo, na literatura.

É lícito supor que haveria outras possibilidades e que, talvez, o escritor pudesse ganhar a vida com atribuições mais ou menos dignas, na função de jornalista ou crítico. No entanto, tal suposição seria apenas uma meia verdade. Pois por mais que houvesse, de fato, opções nessa área, Kafka jamais conseguiria estabelecer tal relação com a escrita. É cabível aqui recordar de sua reação frente ao parecer de um grafólogo amador que, a respeito de sua caligrafia, o descreveu a Felice Bauer como: “Bastante determinado em sua maneira de agir,

bastante sensual, bondoso, econômico – ainda que só por necessidade –, no mais, generoso e interessado em arte” (Stach, 2022, p. 367). Embora várias destas características soam como uma piada pronta para aqueles que conheceram Franz Kafka, é a última que, sem dúvidas, mais contradiz à essência do escritor: “Nem mesmo o ‘interesse artístico’ é verdadeiro, aliás é a expressão mais mentirosa de todas as mentiras”, contrapõe Kafka; “não tenho interesse literário, sou feito de literatura, não sou nada além disso e nem posso ser nada além disso” (Kafka *apud* Stach, 2022, p. 367).

Do desejo de escrever desencadeou-se um processo que, de forma incrivelmente veloz, o levaria à completa identificação com a atividade literária. Ao nos voltarmos para o contexto no qual essa afirmação foi dita, veremos que não havia se passado nem dois anos desde o “êxtase inicial” que Kafka sentira ao escrever, “na noite de 22 para 23 [setembro/1912] de uma vez só, das dez da noite às seis da manhã”, o conto *O veredicto*. Assim, se no início de agosto ele escrevia a Brod sobre sua total incapacidade de revisar os fragmentos que integravam o volume *Contemplação*, argumentando, com isso, a insensatez de “publicar, em sua consciência, textos ruins que depois lhe causariam repugnância” (Stach, 2022, p. 114), algumas semanas mais tarde Kafka registraria, pela primeira vez, em detalhes, as circunstâncias nas quais um texto foi escrito – o que nos dá dimensão da euforia que estava sentindo naquele momento. A insegurança e a hesitação em torná-lo público, sem antes rever meticulosamente cada detalhe, não se manifestou. Leu o conto em voz alta, imediatamente, à primeira luz do dia:

Ele estava arrebatado e alucinado, mas ao mesmo tempo concentrado e controlado. *O veredicto* havia sido escrito em um “contexto”, e isso lhe parecia um indício essencial da coesão e autenticidade do que fora criado. Mesmo depois, embora não fosse capaz de interpretar essa visão noturna, não teve nenhuma dúvida a seu respeito, já que ela o ajudara a alcançar outro nível de intensidade criativa. Com *O veredicto*, o autor dera um salto sem volta na forma, no estilo e nos motivos, e isso ficou claro com a publicação da obra completa. Mas o próprio Kafka só tomara consciência disso durante uma leitura em voz alta, à qual ninguém precisou coagi-lo. No dia 24 de setembro, ele leu a história para um pequeno grupo reunido na casa de Oskar Baum – incluindo, outra vez, Ottla e Valli –, e o que “abriu” seu corpo, dessa vez, não foi o efeito da escrita, e sim o efeito do já escrito: “Perto do fim, girava a mão verdadeiramente sem controle diante do rosto. Tinha lágrimas no rosto. A indubitabilidade da história confirmou-se (Stach, 2022, p. 126).

Desde então, Kafka lançaria todas as energias que dispunha no prato da literatura. O curto-circuito provocado pelo *Veredicto* revelaria, em sua clareza ofuscante – ou através do que ele chamou de “indubitabilidade” –, todo o inventário que atestaria a inconfundível singularidade de sua obra: “a instância paterna, superpoderosa e ao mesmo tempo ‘suja’, a racionalidade oca de um narrador onisciente seletivo, as estruturas jurídicas que se sobrepõem

ao dia a dia, a lógica onírica do enredo e o turbilhão da narrativa, sempre *contrário* às expectativas do herói” (Stach, 2022, p. 137). *Kafkiano*, caracterizariam mais tarde.

Não obstante, a necessidade de encontrar um novo modo de vida que atendesse a essa urgência da escrita o fez tomar uma decisão que, avessa ao ciclo da natureza, o distanciaria ainda mais da normalidade e das obrigações familiares do dia a dia:

Das oito às duas ou 14h20, escritório, até às três horas ou 15h30, almoço, depois disso sono na cama [...] até as 19h30, então dez minutos de ginástica, nu e com a janela aberta, uma hora de caminhada, sozinho ou com o Max ou com mais algum amigo, depois jantar em família [...] então às 22h30 (mas muitas vezes acaba sendo 23h30) sentar-se para escrever e permanecer, dependendo da energia, vontade e sorte, até uma, duas, três horas, sendo que uma vez já fiquei até às seis da manhã (Stach, 2022, p. 138).

Ainda que se tratasse de uma escolha que logo reclamaria suas consequências, a obstinação de Kafka, somada a “teimosia maravilhosa àquilo que lhe faz bem” salientada por Brod em uma carta a Felice, o levou a tomar decisões decisivas em sua trajetória. Uma delas, por certo, foi voltar a se dedicar ao romance *O desaparecido*, mesmo após considerá-lo “insatisfatório”, e concluir, provavelmente no início de outubro, o capítulo *O foguista*. Em seu diário Brod relata: “Kafka em êxtase, passa as noites escrevendo. Um romance se passa na América”; alguns dias depois: “Kafka continua muito inspirado. Um capítulo pronto. Estou contente com isso” (Stach, 2022, p. 139). Esse estado de excitação e sensibilidade em que se encontrava nos remete ao diálogo com o líder da Sociedade Teosófica Rudolf Steiner, no qual Kafka, adiantando-se com um discurso preparado sobre sua possível relação com a teosofia, afirma:

Minha felicidade, minhas capacidades e toda possibilidade de ser útil de alguma maneira encontram-se desde sempre no âmbito literário. E nele certamente vivenciei estados (não muitos) que, segundo minha opinião, estão muito próximos dos estados clarividentes descritos pelo senhor, nos quais eu morava completamente em cada ideia, mas também realizei cada ideia e nos quais são apenas me senti nos meus limites, mas nos limites do humano em geral (Kafka, 2018, p. 44).

Há de se imaginar que sentir-se novamente envolto por tais sensações, encontrar mais uma vez “o caminho para a concentração e para aquela ‘paz do entusiasmo, que deve ser própria ao clarividente’” (Stach, 2022, p. 139) o fez alcançar um ritmo novo de produtividade. Não apenas o número de páginas, mas também a complexidade e qualidade de seus textos pareciam atingir níveis cada vez mais elevados. *O veredicto* e *O foguista* são escritos com uma semana de diferença e, no entanto, os recursos utilizados se diferem radicalmente. Stach analisa esse fato com uma perspicácia que impressiona, motivo pelo qual o reproduzimos por inteiro:

O Veredicto é uma obra de câmera, uma peça de duas personagens. O amigo distante e a noiva não são de carne e osso, são meras superfícies refletoras. O próprio Kafka via a coisa assim, pois uma vez chamou a narrativa de um “giro em torno de pai e filho”. *O fogueiro*, por outro lado, opera com toda uma hierarquia de personagens que precisam se adequar – em sua natureza, modo de expressão, função social e interação – a um ambiente que Kafka não conhecia por experiência própria, só de leituras. Mas dessa vez ele conseguiu se virar sem os gestos dos atores do teatro iídiche, que conferem um aspecto cômico e teatral de *O veredicto*. Discretamente, constrói-se uma tensão que não será resolvida pela saída tradicional, a morte. Pois essa tensão provém de uma perspectiva narrativa “unívoca”, totalmente inusual para os contemporâneos de Kafka, uma perspectiva que expõe apenas o que está dentro do horizonte da percepção do protagonista, e assim o leitor entra em um estado de identificação cada vez mais forte com essa personagem, como se estivesse sob o efeito de um campo gravitacional. Em *A metamorfose*, *O processo* e *O Castelo*, Kafka refinou bastante essa técnica narrativa tão característica de sua obra, mas foi com *O fogueiro* que ele aprendeu a usá-la (Stach, 2022, p. 139).

Ora, se é verdade que “a arte precisa do ofício, mais do que o ofício da arte” (Blanchot, 1997, p. 20-21), é inegável que a exigência de se entregar completamente à literatura fez Kafka ir além do lugar-comum próprio de autores que se empenham em escrever obras-primas e, com isso, reduzem a atividade literária a um sentido superficial. Para ele, não se trata tanto de conceber sua obra a partir de considerações estéticas quanto de sentir “sua criação ligada palavra por palavra à sua vida” (Blanchot, 1997, p. 24). “Escreva com sangue”, diz Zaratustra, “e aprenderás que o sangue é espírito” (Nietzsche, 2011, p. 40). Porém, como afirma Blanchot, “seria mais propriamente o contrário: escrevemos com o espírito e cremos estar sangrando”. O próprio Kafka afirma: “Não cederei à fadiga, mergulharei totalmente na minha novela, ainda que para isso eu tenha que cortar o rosto” (Blanchot, 1997, p. 22).

O período que se seguiu, entre 1912 e 1914, fora marcado por duas intensas fases criativas que resultaram em várias de suas narrativas completas e dois dos três fragmentos de romances documentados. Ao que parece, não havia mais dúvidas quanto a sua capacidade de escrever, por mais que situações exteriores e interiores o impedissem de fazê-lo. O início da troca de cartas com Felice, com quem sustentaria um romance por cerca de cinco anos, e a quantidade expressiva de material biográfico dessa época, fazem ecoar aos nossos ouvidos o “movimento dessa engrenagem interior”: “Tudo o que tenho são algumas forças que, em condições normais, concentram-se na literatura com uma profundidade nada evidente [...]”, escreve a Felice (Stach, 2022, p. 369). Essa completa identificação com a literatura, ainda que cumpra seu propósito compensatório na psique do indivíduo, ecoa para o mundo como princípio de resistência: *sou e continuarei sendo*. O exemplo histórico mais impressionante disso estava bem debaixo do nariz de Kafka:

Os judeus mais torturados, saqueados e privados de seus direitos, mesmo aqueles que foram forçados a se converter, sempre encontraram consolo em sua identidade

ético-religiosa. Eles continuam judeus, por mais terríveis que fossem as perdas lá fora. Não era esse o segredo vital dos atores judeus do Leste Europeu, que suportavam a fome e o desprezo e ainda assim se mantinham fiéis a sua missão? Eles sabiam quem eram. Os emigrantes alemães, que não haviam chegado a lugar nenhum na terra distante e prometida do Oeste, para os quais os próprios filhos eram estranhos e a língua materna se tornava cada vez mais difícil de falar, também se consolavam com o fato de que “na verdade” e “apesar de tudo” eram alemães, “alemães no coração”. Sobretudo nos grandes coletivos ligados à tradição, as chamadas “comunidades da memória”, essa insistência em um núcleo imutável se mostra como o último ato possível de defesa quando a realidade se torna esmagadora e ameaça desintegrar as ancoragens mais profundas. “Somos e continuaremos sendo [...]” (Stach, 2022, p. 369).

Não se tratava de um desejo ou obrigação com a escrita, assim como a ênfase a uma identidade literária não era sustentada pela vontade em alcançar o verdadeiro sucesso e respeito entre os escritores de sua época. As “forças decisivas” que o impeliam durante a madrugada em sua escrivaninha não precisavam mais ser invocadas. Elas estavam ali, eram palpáveis. E foi tentando sustentá-las que Kafka, no outono de 1913, abriu mão da estabilidade que ele acreditava ter alcançado – na vida, no amor, no futuro casamento. Por melhores que fossem as intenções de Felice, era impossível acompanhá-lo nesse ar rarefeito:

“Como não sou nada além de literatura, nem posso ou quero ser [...]”, dizia. Esse rascunho ainda estava fraco demais, ainda não estava doloroso o bastante. “Todo o meu ser está voltado para a literatura”, ele especifica alguns dias depois, “mantive essa direção com determinação até os meus trinta anos; se eu deixá-la, não vivo mais”. Literatura ou nada, literatura ou morte. Assim ele envia a carta. E Felice, que ainda parece acreditar que Kafka irá mudar, é repreendida uma última vez: “Não é uma inclinação à escrita, querida Felice, não é uma inclinação, sou eu mesmo, definitivamente. Uma inclinação pode ser arrancada ou reprimida. Mas esse sou eu mesmo [...]” (Stach, 2022, p. 371).

Ainda que Kafka evitasse o uso de termos como “escritor” ou “autor”, é evidente o quanto a literatura o afetava. Para aqueles que viam de fora, como Felice, por exemplo, esse “interesse literário” que tomava proporções cada vez maiores parecia ser inexplicável – para não dizer sem sentido. Essa visão, de certa forma, também era alimentada por seus pais, os quais consideravam seus “rabiscos” um “passatempo prejudicial à saúde” (Stach, 2022, p. 367). Kafka, no entanto, era teimoso e sensível nesse ponto como em nenhum outro: “O mundo formidável que trago na cabeça e dilacerar-me é preferível a contê-lo ou enterrá-lo em mim. É para isso que estou aqui, isso me é muito claro” (Stach, 2022, p. 372).

Mas – é cabível lembrar –, antes dos estudos literários vem a literatura, e embora haja um esforço inerente, no momento em que a escolhe como objeto de pesquisa, em oferecer um contexto histórico ao que parece singular, a potência estética que atravessa a obra de Kafka dificilmente se esgota. A imagem de uma profundidade literária, tantas vezes evocada pelo autor em diários e cartas, parece fazer ressoar, a cada nova tentativa de

compreendê-la, aquilo que há de mais autêntico na arte: a impossibilidade de ser submetida a um discurso à verdade. Sob essa perspectiva, o princípio das “entradas múltiplas” enunciado por Deleuze e Guattari oferece uma das contribuições mais significativas sobre esse legado literário. Nesse universo, dirão os autores franceses, podemos tentar adentrar por quaisquer extremidades, “nenhuma vale mais que a outra. Nenhuma entrada é privilegiada” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 19). Tal princípio, no entanto, “impede somente a introdução do inimigo, o Significante, e as tentativas para interpretar uma obra que na verdade se propõe apenas à experimentação” (Deleuze; Guattari, 1977, p. 7). Sem ocupar-se tanto das questões relativas ao significado e ao significante, pretendemos aqui compreendê-la como puro objeto de experimentação, carregada da intensidade de um autor que vivia pela e para a escrita: *sou apenas literatura e não posso nem quero ser outra coisa*.

1.2 *Entre o possível e o impossível*

Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio. (Deleuze; Guattari, 1995).

A impossibilidade de um escritor judeu de falar em alemão, a impossibilidade de falar tcheco, a impossibilidade de não falar: “se um criador não é agarrado pelo pescoço por um conjunto de impossibilidades, não é um criador” (Deleuze, 2013, p. 167). Kafka sabia bem disso. Isto é, o autor não lidava apenas com as consequências de uma vida assalariada que lhe tirava o sono (literalmente), assim como a incompatibilidade com o casamento não era a única complexidade que o afetava em torno de sua dedicação à escrita. Apesar de crer na escrita literária como possibilidade de alcance do progresso – e nisso imprimia urgência – Kafka lidava também com as dificuldades que barravam os judeus de Praga no acesso à escrita. Anos mais tarde, confessou a Brod, em uma carta datada de junho de 1921, o fardo que recaía sob sua produtividade literária: “a impossibilidade de não escrever, a impossibilidade de escrever em alemão e a impossibilidade de escrever de maneira diferente” (Kafka *apud* Kurshel, 1999, p. 51). Deleuze e Guattari, na incomparável obra *Kafka: Por uma literatura menor* (1977), oferecem uma análise preeminente acerca da natureza dessas impossibilidades:

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 que não em alemão é para os judeus de Praga o sentimento de uma distância irreduzível em relação a uma territorialidade primitiva, a tcheca. E a impossibilidade de escrever em alemão é a desterritorialização da própria população alemã, minoria

opressiva que fala uma língua afastada das massas, como uma “língua de papel” ou artificial; e tanto mais os judeus que, ao mesmo tempo, fazem parte dessa minoria e dela são excluídos, como “ciganos que roubaram do berço a criança alemã” (Deleuze; Guattari, 1977, p. 25-26).

Como quem cria suas impossibilidades e, ao mesmo tempo, cria um possível, o escritor judeu-tcheco faz correr o alemão sob uma linha de fuga capaz de quebrar os padrões impostos pela cultura dominante e, com isso, exprime uma nova linguagem em potencial, uma língua estrangeira dentro da própria língua. Ao fazer um uso menor no interior de uma língua maior, Kafka desafia a impossibilidade de ~~não~~ escrever e opta “pela língua alemã de Praga, tal como ela é, em sua própria pobreza. Já que o vocabulário está dissecado, fazê-lo vibrar em intensidade” (Deleuze; Guattari, 1977, p. 29). Promovendo uma desterritorialização da língua, Kafka encontra na literatura a invenção de “novas possibilidades de vida”. Tal como nos diz Blanchot: “ele sente sua criação ligada palavra por palavra à sua vida, ele se autorrecria e se reconstitui. É então que a literatura se torna um ‘assalto nas fronteiras’, uma caçada que, pelas forças opostas da solidão e da linguagem, leva-nos ao extremo limite desse mundo, aos limites do que é geralmente humano” (Blanchot, 1997, p. 24). É no instante em que escrever torna-se mais difícil e mais impossível, em momentos em que a confusão exclui qualquer linguagem e o escritor encontra-se “outra vez cheio de capacidade medrosamente contida” (Kafka, 2018, p. 216), que a literatura se faz necessária:

Tenho agora e já tive à tarde um grande desejo de expulsar inteiramente de mim pela escrita todo o meu estado de amedrontamento e, assim como ele provém das profundezas, lançá-lo nas profundezas do papel pela escrita ou registrá-lo de tal modo que pudesse absorver plenamente em mim o que escrevi. (Kafka, 2018, p. 239).

Se o ato de criação, tal como nos diz Deleuze, representa um ato de resistência, parece-nos profícuo ler a obra kafkiana enquanto a expressão máxima de um artista que, antes de tudo, resistiu. Fez de sua escrita um espaço de resistência ao mesmo tempo em que criou uma língua de resistência: tornou-se menor. Ressalta-se, primeiramente, que literatura menor “não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (Deleuze; Guattari, 1977, p. 25). Menor, marginal e até mesmo popular ou proletária, não importa tanto a sua denominação quanto o movimento que se gera pela resistência: um judeu- tcheco que, escrevendo em alemão, encontra seu próprio “ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (Deleuze; Guattari, 1977, p. 29). A singularidade dessa escrita demarca-se por três características essenciais, das quais a primeira se define pela modificação da língua devido a um forte coeficiente de “desterritorialização”.

Ao recusar para si os modelos majoritários das literaturas pertencentes ao processo cosmopolita, Kafka recria sua própria linguagem no interior da língua maior do Império austro-húngaro e adota a língua alemã de Praga como forma de burlar a impossibilidade de escrever, produzindo uma “desterritorialização do mundo que é, ela própria, política e nada tem a ver com uma operação intimista” (Deleuze; Guattari, 1977, p. 70). Diferentemente do alemão oficial destinado aos burocratas, às escrituras formais e às literaturas maiores como a de Goethe, o alemão de Praga, permeado de dialetos regionais e palavras do iídiche, representa a potência menor de uma língua que, pela perda de sua territorialidade, torna-se capaz de unir as diferenças, “capaz de juntar o nômade, o imigrado e cigano em sua própria língua, de escavar a linguagem e de fazê-la seguir por uma linha revolucionária sóbria” (Deleuze; Guattari, 1977, p. 28). No início do romance epistolar com Milena, Kafka relata: “Nunca vivi entre alemães, o alemão é minha língua materna e portanto me é muito natural, mas em troca o tcheco está mais próximo de meu coração...” (Kafka, 1987, p. 76).

Com efeito, Kafka não direciona suas forças para uma reterritorialização pelo tcheco, tampouco opta por um uso hipercultural do alemão, tal como via na escola de Praga. Se há uma aproximação ao iídiche oral e popular não é tanto para segui-lo quanto para tomá-lo pelo lado oposto, “para convertê-lo em uma escritura única e solitária. Já que o alemão de Praga é desterritorializado por várias razões, sempre se irá mais longe, em intensidade, mas no sentido de uma nova sobriedade, de uma correção inaudita, de uma retificação implacável, erguer a cabeça” (Deleuze; Guattari, 1977, p. 40). Progressivamente, Kafka leva a língua para o deserto; e se reconhecemos a existência de uma profundidade literária em seus escritos é somente com a consciência de que não há como “localizá-la”, atribuindo-lhe simbolismos e significações (e afirmando, por exemplo, que tal obra significa isto ou que o autor *queria* retratar aquilo). As palavras e os sons que atravessam essa desterritorialização não são compensadas pela cultura ou pelo mito, mas, antes, permanecem nessa absoluta condição “desterritorializante”, abolindo, criando linhas de fuga, “permitindo a uma pessoa libertar o pé da vivência” (Kafka, 2018, p. 85).

Ora, lembremos da imagem da “deusa da liberdade” retratada nas primeiras páginas do romance *O desaparecido* ou *Amerika* e que nos remete de forma quase imediata à Estátua da Liberdade. No entanto, a linguagem, através de uma captura de códigos semânticos (isto é, por descrevê-la exatamente no porto de Nova York), opera sua primeira desterritorialização e no lugar da tradicional tocha, há uma espada: “O braço com a espada erguia-se como se tivesse recém se elevado, e em torno à sua figura sopravam os ares livres” (Kafka, 2012, p.

13). Desse movimento se segue um outro, e se Kafka havia assegurado uma desterritorialização do mundo, o mundo, agora, operaria uma reterritorialização da narrativa: quase cremos que o que o jovem Karl Rossmann vislumbrava era, na verdade, a imagem da deusa grega Atenas. Mas a literatura kafkiana vai além, e se *desterritorializa em si mesma no mundo*. Por fim, resta-nos o entendimento de que o herói avistou uma terceira estátua, isto é, a própria “deusa da liberdade”, que compreende tanto o devir-Estátua da Liberdade da deusa Atenas, quanto o devir-deusa Atenas da Estátua da Liberdade. De certa maneira, é como se a literatura kafkiana se constituísse como um rizoma:

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser (Deleuze; Guattari, 1995).

Isto é, ao fazer rizoma *com* o mundo, a obra kafkiana se constitui não apenas de “linhas de articulação ou segmentaridades, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 2). Assim, se se espera encontrar uma espécie de correspondência estrutural entre forma e conteúdo em seus textos, poder-se-ia acabar achando-os sem graça, extravagantes ou até mesmo obscuros. Deve-se, em vista disso, tentar compreender que quando se trata da literatura de Kafka estamos diante de uma “*máquina de expressão* capaz de desorganizar suas próprias formas, e de desorganizar as formas de conteúdo, para libertar puros conteúdos que se confundirão com as expressões em uma mesma matéria intensa” (Deleuze; Guattari, 1977, p. 43). Diferentemente das literaturas maiores que seguem um vetor do conteúdo à expressão, a literatura menor, revolucionária para toda a literatura, é aquela que primeiramente enuncia, mas que vê e concebe depois – a palavra, eu não a vejo: a invento (Kafka *apud* Deleuze; Guattari, 2003, p. 57).

Tal contexto nos leva à segunda característica das literaturas menores. Trata-se, nesse caso, da “ramificação política” presente em suas narrativas. Ora, se nas grandes literaturas as histórias particulares servem apenas como aporte para a afirmação da regra a partir da valorização de um contexto social maior, nas literaturas ditas menores, todas as questões individuais tendem a ampliar-se para além do espaço exíguo que ocupam até que estejam inteiramente ligadas à política. Esse procedimento torna-se evidente quando nos voltamos para *Carta ao pai*. No capítulo *Um Édipo exagerado*, Deleuze e Guattari, indo contra as vertentes psicanalíticas que interpretam essa obra como um correlato da tese freudiana, lançam luz sobre a forma como operam os mecanismos da *máquina* kafkiana. A finalidade da

Carta, dirão os autores, consiste em obter uma ampliação da “fotografia”, um aumento até o absurdo. Lembremos de uma das passagens mais fortes desse registro:

Às vezes imagino uma mapa-múndi aberto e você estendido transversalmente sobre ele. Para mim, então, é como se entrassem em consideração apenas as regiões que você não cobre ou que não estão ao seu alcance. De acordo com a imagem que tenho do seu tamanho, essas regiões não são muitas nem muito consoladoras... (Kafka, 1990, p. 65).

Contudo, essa edipianização do universo, argumentarão os autores, não se origina tanto do desejo de tornar-se livre em relação ao pai, mas de encontrar um caminho, uma saída, onde ele próprio, Hermann Kafka, não houvera encontrado nenhum. “Não, liberdade eu não queria. Apenas uma saída; à direita, à esquerda, para onde quer que fosse” (Kafka, 2011, p. 117).

Assim, se na teoria freudiana o Édipo pode conter, de modo secundário, relações políticas ou históricas, em Kafka, à medida que esse Édipo cresce exagerado, ele não apenas pode, mas é, imediatamente, ligado ao mundo. É então que a figura do pai ampliada ao absurdo, até o ponto de ser projetada sob o mundo, sobrecodifica os nomes “história, judeus, checos, alemães, Praga, cidade-campo”. Tal procedimento, segundo os autores, consiste num certo deslize, no qual 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 “aflição” 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 ilimitada (como o “adiamento” no *Processo*) através de uma série de interpretações paranoicas (Deleuze; Guattari, 2003, p. 28-29).

Por isso “a revolta contra o pai não é uma tragédia, mas uma comédia” (Deleuze; Guattari, 1977, p. 12). Em contrapartida, o efeito cômico dessa ampliação é duplo, fazendo surgir, por um lado, o pai tal como ele é, evidenciando a inocência de alguém que renunciou ao próprio desejo e abandonou o “*ghetto rural*” de onde nasceu para submeter-se a uma ordem dominante, e que, apenas por isso, espera que seu filho haja do mesmo modo. Em imaginação, Kafka, como se lhe desse a palavra, descreve o *verdicto* do pai: “primeiro, que você é inocente; segundo, que sou culpado, e terceiro, que por pura grandiosidade você está disposto não só a me perdoar, mas – o que é mais ou menos o mesmo – demonstrar e crer pessoalmente que eu, seja como for contra a verdade, também sou inocente” (Kafka, 1990, p. 69).

No entanto, à medida que caímos na hipótese da inocência do pai um outro movimento se segue, e o triângulo familiar revela-se apenas como um

condutor para investimentos de uma natureza completamente diferente, que o filho não para de descobrir sob o pai, na mãe ou em si próprio. Os juízes, os diretores, 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 (Deleuze; Guattari, 2003, p. 32)

É por isso que a hipótese da aflição do pai formula a pior das acusações, isto é, “o pai tendo continuamente baixado a cabeça ou submetendo-se a um poder que não era o seu, traindo a sua origem de judeu-checo do campo” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 32). Com efeito, se o exagero cômico de Édipo deixa ver, ao microscópio, outros triângulos opressores, através de sua desterritorialização no mundo, o triângulo pai-mãe-criança transforma-se; conectando-se com “outros triângulos, comerciais, econômicos, burocráticos, jurídicos, os quais determinam o valor do primeiro” (Deleuze; Guattari, 1977, p. 26). Tal como há, atrás do pai, uma questão geopolítica que envolve toda a nebulosa de judeus que deixaram o meio rural tcheco para ir para o conjunto alemão das cidades, correndo o risco de serem atacados pelos dois lados, “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 pelos Checos e ao mesmo tempo pelos Alemães” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 31). Ora, lembremos também da passagem em que Kafka coloca em cena o “partido dos empregados”¹, ou de quando, desse triângulo familiar, ocorre uma mudança de forma e de personagens e ele se revela “judicial, econômico, burocrático, político, etc.” (como “juiz-advogado-acusado” no *Processo*). O caso individual torna-se, nesse sentido, indispensável, à medida que outra história se agita nele.

Por outro lado, ao projetar a foto do pai, ampliá-la exageradamente, escrever, por isso mesmo, a *Carta ao pai*, Kafka inventa uma saída, uma linha de fuga capaz de escapar da submissão que sua família insiste em propagar, em baixar ou mandar baixar a cabeça. De fato, “é isso que a libido da criança investe desde o início: através da fotografia de família, há todo um mapa-múndi” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 31). Daí vem, portanto, sua extraordinária ligação política:

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 paranoico, 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 micropolítica do desejo, dos impasses e das saídas, das submissões e das retificações (Deleuze; Guattari, 2003, p. 30)

¹ Por isso eu pertencia necessariamente ao partido dos empregados, mesmo porque, já por temor, não entendia como era possível insultar um estranho daquele jeito; daí porque, por temor, eu quisesse de alguma maneira conciliar os empregados – a meu ver terrivelmente revoltados – com você e a nossa família, em nome da minha própria segura” (Kafka, 1990, p. 35).

Ainda que o conteúdo da obra não carregue esse viés político, ela própria, em sua essência, representa um ato político frente aos poderes instituídos e instituintes. A exceção, nesse caso, não se vincula a afirmação de uma ordem estabelecida, mas se transforma em um meio para que a regra seja questionada. Evidentemente, portanto, “o que angustia ou procura satisfação em Kafka não é o pai, não é um superego, nem um significante qualquer; já é sim a máquina tecnocrática americana ou burocrática russa, ou a máquina fascista” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 32). Sua estrutura particular se rompe, então, para realizar-se inteiramente no corpo coletivo:

A solidão de Kafka o abre para tudo o que hoje atravessa a história. A letra K. não designa mais um narrador nem um personagem, mas um agenciamento tanto mais maquínico, um agente tanto mais coletivo na medida em que o indivíduo aí se encontra ramificado em sua solidão (Deleuze; Guattari, 1977, p. 28).

Isso nos leva, ademais, para a terceira e última característica de sua obra: tudo adquire “valor coletivo”. Segundo os autores “o que o escritor sozinho diz, já constitui uma ação comum, e o que ele diz ou faz, é necessariamente político, ainda que outros não estejam de acordo” (Deleuze; Guattari, 1977, p. 27). Liberto do caráter dual entre narrador-personagem, já não há um sujeito de enunciação tampouco um sujeito do enunciado; ambos, contaminados pela perspectiva política, tornam-se parte de um agenciamento coletivo de enunciação. O desdobramento da escrita, para além da figura individual do próprio escritor, recria a obra literária conforme a concebe a partir da ideia de movimento, de um devir que se transforma em agenciamentos coletivos de enunciação. A escrita kafkiana, nesse sentido, não implicaria em literatura, mas numa enunciação que “constitui unidade com o desejo, por cima das leis, dos Estados, dos regimes. No entanto, enunciação sempre histórica, política e social. Uma micropolítica do desejo, que coloca em questão todas as instâncias” (Deleuze; Guattari, 1977, p. 63-64).

A obra de Kafka surge como afirmação de algo que ainda está por vir, um devir-literário que possibilita a criação de novas formas de existir. Segundo os autores, essa forma literária está determinada a preencher as condições de uma enunciação coletiva que falta em toda parte nesse meio: “a literatura é menos um assunto da história da literatura que um assunto do povo” (Kafka, 2018, p. 262). Tal como a cantora Josefina que, mesmo sendo única entre o povo dos ratos, renuncia ao “exercício individual de seu canto, para se fundir na enunciação coletiva da ‘inúmera multidão de heróis de (seu) povo’” (Deleuze; Guattari, 1977, p. 28), sua narrativa menor transforma-se em uma máquina coletiva de expressão que,

excedendo suas impossibilidades, torna-se uma máquina de combate contra todas as forças diabólicas que batem à porta:

Desejo capitalista, desejo fascista, desejo burocrático, Tânatos também, está aí tudo que o bate à porta. Já que não se pode contar com a revolução oficial para romper com encadeamento precipitado dos segmentos, contar-se-á com uma máquina literária que adianta sua precipitação, que ultrapassa as potências diabólicas antes que todas elas sejam constituídas, Americanismo, Fascismo, Burocracia: como diz Kafka, ser menos um espelho que um relógio que adianta (Deleuze; Guattari, 1977, p. 87)

É nesse sentido que a oposição entre vida e arte não limita a literatura kafkiana, tampouco faz dela a expressão de sua fraqueza ou impotência perante a vida. Certamente é “impossível passar batido pelos inúmeros resíduos do cotidiano e pelas preocupações pessoais que Kafka depositou em seus escritos. Mas também é impossível passar batido pela universalidade exemplar de sua obra” (Stach, 2022, p. 21). Essa contradição, isto é, o fato de que “o homem mais discreto em sua vida social provocou uma onda de choque na história da cultura universal” (Stach, 2022, p. 21), pode trazer inevitavelmente a ideia de *vida* e *obra* como mundos incompatíveis. No entanto, o que salta aos olhos, quando se detém diante de seus escritos, não é tanto a imagem de um “gênio” que não compreendia seu próprio talento e permanecia, por isso mesmo, alheio ao mundo que o cerca. Pelo contrário, Kafka sentia e vivenciava: “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 nômade a fugir da maneira mais atual, que se liga ao socialismo, ao anarquismo, aos movimentos sociais” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 78). Segundo os autores franceses “viver e escrever, a arte e a vida, só se opõem do ponto de vista de uma literatura maior. Kafka, mesmo morrendo, é atravessado por um fluxo de vida invencível” (Deleuze; Guattari, 1977, p. 62). Ao apropriar-se da literatura menor e fazer dela sua máquina de expressão, a escrita do judeu-tcheco inaugura uma nova (im)possibilidade de narrar, criando uma linha de fuga capaz de acessar essa saída que constitui a criação, *essa potência do falso que constitui a verdade*.

1.3 Confronto estético

A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (Deleuze, Guattari, 1992, p. 213).

Na obra *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari nos diz que “o artista cria blocos de perceptos e de afectos, mas a única lei da criação é que o composto deve ficar de pé sozinho”

(1992, p. 214). Diferente da ideia de percepção, a qual depende exclusivamente de uma referência ou de um sujeito, na teoria deleuze-guattariano, os perceptos, assim como os afectos, são seres que valem por si. A arte se conserva; e não é à maneira da indústria, mas através da independência da auto-posição daquilo que se cria:

O jovem sorri na tela enquanto ela dura. O sangue lateja sob a pele deste rosto de mulher, e o vento agita um ramo, um grupo de homens se apressa em partir. Num romance ou num filme, o jovem deixa de sorrir, mas começará outra vez, se voltarmos a tal página ou a tal momento (Deleuze; Guattari, 1992, p. 213).

As poéticas palavras escritas por Deleuze e Guattari ao iniciarem o capítulo *Percepto, Afecto e Conceito* ilustram bem essa ideia. O que se conserva, nesse sentido, é um bloco de sensações capaz de ultrapassar as percepções vividas. E assim como os acordes de tons ou de cores são afectos da música e da pintura, a sintaxe que o autor cria – que se “ergue irresistivelmente em sua obra e entra na sensação” – deve ser capaz de “des-territorializar o sistema da opinião que reunia as percepções e afecções dominantes num meio natural, histórico e social” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 252). Nas palavras dos autores:

O artista, entre eles o romancista, excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna. Como contaria ele o que lhe aconteceu, ou o que imagina, já que é uma sombra? Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça, de modo que o pedaço de natureza que ele percebe, ou os bairros da cidade, e seus personagens, acedem a uma visão que compõe, através deles, perceptos desta vida, deste momento, fazendo estourar as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultaneísmo, de luz crua ou de crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não têm mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos (Deleuze; Guattari, 1992, p. 221).

Tomando por base tal concepção, o que se pretende é compreender a estética kafkiana como um bloco de sensações ampliados ao microscópio. Em seus textos, Kafka dá aos “personagens e às paisagens dimensões de gigantes, como se estivessem repletos de uma vida à qual nenhuma percepção vivida pode atingir” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 222). Não se trata, dessa forma, de entender apenas arte e sujeito, antes, propomos pensar a literatura através das linhas de fuga que se cava, dos possíveis que se abrem em contínuo devir. A linguagem desequilibrada de Kafka, ao ultrapassar a estrutura formal, hierárquica e com ligações preestabelecidas de pensamento, dá ao alemão um “tratamento criador de língua menor”, (Machado, 2009, p. 215) e, com isso, cria possibilidades gramaticais e – sobretudo – agramaticais, porque se ligam a criação de novos possíveis. Sua literatura é de resistência; capaz de liberar “uma potência de vida que estava aprisionada”.

Isto é, ainda que não tenda à representação, a linguagem não tem um fim em si mesma e, por isso, não pode ser separada de um elemento não-linguístico. Por mais indispensável que seja o procedimento que a eleva a um limite, devastando designações e significações tal como

o alemão de Kafka faz, a criação de uma nova sintaxe é apenas a condição para que se afrente, também e principalmente, o outro lado desse limite, tornado possível

visões e audições libertas do empírico, visões e audições superiores, puras, capazes de ver o invisível e ouvir o inaudível, tornando o escritor um vidente e um ouvinte, alguém que vê e ouve algo grande demais, forte demais, excessivo. O escritor vê e ouve nos interstícios, nos desvios da linguagem com um objetivo crítico e clínico: captar forças, tornar sensíveis forças insensíveis e inaudíveis, e libertar a vida de uma prisão, traçar linhas de fuga (Machado, 2009, p. 212).

Nesse ponto reside, pois, a potência da arte. A literatura de Franz Kafka, ao burlar o regimento das instituições normatizadoras, ultrapassa a figura do próprio escritor e entra em relação com o de-fora, criando novas possibilidades de vida – não uma vida individual ou pessoal, mas singular, formada de singularidades impessoais” (Machado, 2009, p. 212).

Nesse sentido, as tantas possíveis interpretações que sua obra suscita, qualificando-a a nível mundial como um dos grandes escritos do século XX, não remetem à vontade supostamente una do artista em retratar o mundo sob determinada ótica, de forma que seu conteúdo diz respeito a uma significação X ou Y. Tal como nos dizem Deleuze e Guattari na introdução do *Volume I* de *Mil Platôs*: “é pretensão do Estado ser imagem interiorizada de uma ordem do mundo e enraizar o homem” (1995, p. 17). O livro, enquanto máquina de guerra (e, por isso, de resistência) “é um agenciamento que torna o próprio pensamento nômade, uma peça para todas as máquinas móveis, uma haste para um rizoma” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 35).

As cartas de Kafka, nesse contexto, se apresentam enquanto uma engrenagem indispensável da máquina-literária-kafkiana. Recordar-se aqui da fala de Marcelo Backes, na introdução de uma edição aos *Diários* (1909-1913), quando afirmou que tais registros são um exemplo de como Kafka é “sempre o mesmo”. Ora, não se pretende aqui, ao corroborar com tal afirmação, dizer que os diários ou cartas fazem ou não parte da obra, ou se são origem de certos temas presente nelas. Importa saber, apenas e sem dúvidas, que elas são parte integrante da máquina de escrever ou de expressão. E se tal como a *Carta ao pai* é a “conjuração do Édipo e da família”, o romance epistolar com Felice seria como a “conjuração da conjugalidade”, no qual Kafka substitui o amor pela carta de amor (?). Desterritorializa o amor; “substitui o tão temido contrato conjugal por um pacto diabólico” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 58).

Em virtude de seu gênero, o conteúdo das cartas conserva a dualidade de dois sujeitos, de forma que é possível distinguir o sujeito de enunciação como forma de expressão, e um sujeito de enunciado como conteúdo de que a carta fala. Contudo, através de um uso perverso e diabólico, o sujeito de enunciação, que deveria utilizar-se da carta para anunciar a sua própria chegada, é trocado pelo sujeito de enunciado, que assume inteiramente um movimento que se torna fictício ou aparente. “A correspondência com Felice está cheia desta impossibilidade de vir. É o fluxo de cartas que substitui a visão, a vinda” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 61). Contra a proximidade do contrato conjugal, tem-se o pacto diabólico das cartas. Kafka, tendo visto-a apenas uma vez, escreve-lhe sem parar. Solicita que ela lhe escreva duas vezes ao dia. Alimenta-se desse pacto tal como Drácula alimenta-se de sangue: “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 noturna...’ ” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 59).

O que vislumbrava, entretanto, não era uma inspiração feminina tampouco proteção materna. No fim, tratou-se sempre de encontrar forças físicas para escrever: “Apenas uma palavra, amanhã voltarei a lhe escrever, hoje apenas lhe escrevo pensando em mim, apenas para poder dizer que faço algo por mim, a pensar para tirar um pouco de minha alma a impressão que me fez sua carta” (Kafka, 1987, p. 74). É certo que *Cartas a Milena* se encontram em um contexto diferente das dirigidas à Felice, e, como demonstrarão os autores franceses, Milena aparenta ser muito mais uma cúmplice do que destinatária. A função da carta, contudo, permanece a mesma: elas “têm de lhe trazer sangue, e o sangue dar-lhe a força de criar” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 59). São inúmeros os registros que Kafka escreve à Felice sobre o seu amor, mas em seu horizonte encontra-se não a amada, mas a própria escrita:

Minha querida, isso que você está me dizendo, eu digo quase o tempo todo, a menor separação de você me queima, o que se passa entre nós dois repete-se em mim com muito mais gravidade, sucumbo diante das suas cartas, das suas fotos. E mesmo assim – veja, entre os quatro homens que (sem me aproximar deles em força e abrangência) vejo como meus parentes de sangue. Grillparzer, Dostoiévski, Kleist e Flaubert, só Dostoiévski se casou e talvez só Kleist tenha encontrado a saída correta, quando, em meio a apuros interiores e exteriores, atirou em si próprio no Wannsee (Stach, 2022, p. 373).

Entre literatura e vida burguesa, Kafka, como quem excede os limites do não-lugar ao qual pertence, faz a escrita tornar-se uma máquina de resistência. Nas palavras de Stach: “Kafka busca aqui uma ligação, coloca-se num contexto, num discurso, faz exatamente aquilo que comunidades fazem quando lutam por sua identidade: ele cria uma tradição para si

próprio, uma linhagem, atrela sua própria existência, que é única, à corrente sanguínea da história” (Stach, 2022, p. 374). No entanto,

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 *Veredicto* ou a *Metamorfose*, Kafka escreve-as ao mesmo tempo que começa a correspondência com Felice, ora 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. (Deleuze; Guattari, 2003, p. 67-68)

Diferentemente das cartas, as novelas kafkianas, por sua vez, criam efetivamente uma linha de fuga, atingem dimensões múltiplas, devires que mudam de natureza à medida em que se proliferam conexões, atingindo toda uma “micropolítica do campo social”. De acordo com Roberto Machado, na concepção de Deleuze, o devir é pensado como linha de fuga ou desterritorialização. Isto é, o “devir não é atingir de uma forma; é escapar da forma dominante” (2009, p. 213). Assim é que o caixeiro-viajante Gregor Samsa acorda e encontra-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Seu devir-animal, no entanto, não é “tornar-se por um animal, assemelhar-se a ele, querer ser como ele, é emitir partículas que entram em relação de movimento e repouso com partículas animais (Machado, 2009, p. 213). Nessa evolução não-paralela, a metamorfose inaugura uma zona de indiscernibilidade em que não há “um termo do qual se parta, nem ao qual se chegue, ou a qual se deva chegar (Machado, 2009, p. 213). Lembremos que não se trata de uma questão de liberdade, mas apenas de encontrar uma saída.

Ademais, a imagem de um eu-besouro já havia sido formulada, de maneira extravagante e fugaz, na narrativa *Preparativos para um casamento no campo*, que nunca foi concluída:

Deitado na cama, tenha a forma de um grande besouro, um melolonta ou uma vacaloura, acho [...]. A forma de um grande besouro, sim. Fiz então como se estivesse hibernando e pressionei minhas perninhas contra meu tronco abaulado. E ciciei um pequeno número de palavras, ordens para meu corpo triste, que mal cabe em mim e se envergou. Logo ficou pronto, ele se inclina, sai correndo e executará tudo da melhor forma enquanto descanso (Stach, 2022, p. 224)

Um belo truque – como comenta Stach –, um jogo mental perfeito para se defender das exigências da vida. Contudo, se na narrativa citada introduz-se a imagem de um homem metamorfoseando-se, conservando também a separação entre sujeito do enunciado e sujeito de enunciação, na novela *A metamorfose* esse processo não é nem sequer mencionado. Gregor, a partir do momento em que toma consciência pela manhã, já é um inseto: “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 que substitui a subjetividade” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 69). Aqui, a expressão formal em Kafka, composta de matérias não formadas em constante fluxo, se dá pelo rompimento com a ordem das coisas. Frente à desumanização sofrida pelas “forças diabólicas”, ela responde com 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, inspetor, juiz ou réu’ ” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 35).

Ao analisar os componentes da expressão em Kafka, Deleuze e Guattari nos chamam a atenção para o fato de as novelas kafkianas serem essencialmente animalistas. Isso porque o devir-animal mostra efetivamente uma saída, uma linha de fuga que jamais seria alcançada por ele próprio. Porque libertam-se da competência dominante da língua do mestre, os escritos de Kafka se originam de acontecimentos que, ampliados ao microscópio, são capazes de estremecer o equilíbrio do poder local. Essa ampliação, por sua vez, é operada de acordo com uma função. O devir-inseto, cuja essência animal apresenta-se como uma saída, é, pois, a própria criação de uma linha de fuga frente aos triângulos opressores que não cessam de se formar, seja através da figura do pai, ou do gerente que vem em domicílio exigir a presença de Gregor:

Gregor só precisou ouvir a primeira palavra de saudação do visitante para saber quem era – o gerente em pessoa. Por que Gregor estava condenado a servir numa firma em que, face à mínima omissão, levantava-se logo a máxima suspeita? Será que todos os funcionários eram sem exceção vagabundos? Não havia, pois, entre eles nenhum homem leal e dedicado que, embora deixando de aproveitar algumas horas da manhã em prol da firma, tenha ficado louco de remorso e literalmente impossibilitado de abandonar a cama? Não bastava realmente mandar um aprendiz ir perguntar – se é que havia necessidade desse interrogatório? Tinha de vir o próprio gerente, era preciso mostrar com isso à família inteira – inocente – que a investigação desse caso suspeito só poderia ser confiada à razão do gerente? (Kafka, 1997, p. 16)

À medida que o gerente avançava em direção ao seu quarto, “fazendo suas botas de verniz rangerem”, Gregor preparava-se para dar explicações e, limitando-se a permanecer com a porta do quarto fechada, tentou expelir às pressas algumas palavras de esclarecimento. O gerente, no entanto, reconheceu que aquele som não fora emitido por seu funcionário, e nem sequer por qualquer outro: “– Era a voz de um animal – disse o gerente, em voz sensivelmente mais baixa, comparada com os gritos da mãe” (Kafka, 1997, p. 21-22). Essa desterritorialização absoluta, segundo Deleuze e Guattari, compõe o cenário da metamorfose. Nela, há a conjunção 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 esquizo); cada uma das desterritorializações é imanente à outra, relança a outra e obriga-a a ultrapassar um limiar” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 69).

Diferentemente das cartas que, tal como a narrativa *Preparativos*, conservam a dualidade de dois sujeitos, não há, nas novelas, nenhuma distinção entre eles. Isto é, enquanto uma peça da máquina de expressão, as novelas animalistas não produzem o efeito de um movimento aparente. Antes, atingem diretamente o real, são escritas no próprio real, apesar de conservarem a tensão presente entre duas realidades opostas. Na concepção deleuze-guattariana:

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 polo. Do mesmo modo que o ovo, na sua potencialidade, tem dois polos reais, o devir-animal é uma potencialidade dotada de dois polos igualmente reais; um, propriamente animal, e outro familiar (Deleuze; Guattari, 2003, p. 70)

Ao revelar outros triângulos que agem “debaixo ou no interior do triângulo familiar”, na novela o polo familiar tende a conectar-se com outros triângulos opressores. Primeiro, através do gerente que vem em domicílio ameaçar Gregor, depois da figura do próprio pai que “se recusava a tirar mesmo em casa o uniforme de funcionário; [...] como se estivesse sempre pronto para o serviço e aguardasse também aqui a voz do superior” (Kafka, 1997, p. 60). E ainda, por fim, a intrusão de três inquilinos burocratas que passaram a sentar “onde antigamente o pai, a mãe e Gregor comiam” (Kafka, 1997, p. 68). Assim, “todo o devir-animal de Gregor, 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” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 36). Diferente da desterritorialização que um homem produz sobre si, ao viajar, por exemplo, o devir-animal é uma “viagem imóvel” que só pode ser vivida e compreendida em matéria de intensidade:

No devir-inseto é um piar aflitivo que arrasta a voz e baralha a ressonância das palavras. Gregório não só se transforma em inseto 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 (Deleuze; Guattari, 2003, p. 34).

No entanto, a desterritorialização de Gregor, embora absoluta, vibra na tensão entre o seu próprio devir inumano e uma familiarização demasiado humana, como pode-se observar

nos pensamentos que o afligem no momento em que sua mãe e a irmã entram em seu quarto a fim de reorganizar o quarto e retirar alguns móveis:

Ao ouvir essas palavras da mãe, Gregor reconheceu que a falta de qualquer comunicação humana imediata, ligada à vida uniforme da família, devia ter confundido o seu juízo no decorrer desses dois meses, pois não podia explicar de outro modo que tivesse podido exigir a sério que seu quarto fosse esvaziado. Tinha realmente vontade de mandar que seu quarto – confortavelmente instalado com móveis herdados – se transformasse numa toca em que pudesse então certamente se arrastar imperturbado em todas as direções, ao preço contudo do esquecimento simultâneo, rápido e total do seu passado humano? De fato agora já estava próximo de esquecer, e só a voz da mãe, que havia muito tempo não escutava, o havia sacudido. Nada deveria ser afastado; tudo deveria permanecer; não podia se privar dos bons influxos dos móveis sobre o seu estado; e se os móveis o impediam de rastejar em roda sem objetivo, então isso não era um prejuízo, mas sim uma grande vantagem (Kafka, 1997, p. 50)

Entre o desejo de se arrastar sob o quarto transformando-o em uma toca, atestando com isso, o “estágio final” da própria desterritorialização do devir-animal, Gregor acaba, por fim, cedendo a uma re-territorialização. Aceita a retirada dos móveis, mas recusa que lhe tirem o retrato da dama com o casaco de peles. “Ele encosta-se ao retrato como se fosse a derradeira imagem territorializada” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 37). O exagero e o uso perverso não bastaram para “esconjuram qualquer obstrução, qualquer reconstituição do triângulo familiar que se encarregasse dos outros triângulos e das linhas animais” (p. 37). Talvez por isso muitos afirmem ser esta a obra mais “acabada” de Kafka: “entregue ao seu devir-animal, Gregório encontra-se re-edipianizado pela família e levado à morte” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 74). A máquina burocrática representada potencialmente pelos três inquilinos é abafada, a família fecha-se em si mesma novamente e, aliviada pelo fim do problema causado pela metamorfose, volta a sonhar com novos rumos capitalistas, capitaneados pelo amadurecimento do corpo da irmã mais nova de Gregor. Frente ao estado de “perfeição mortuária” em a obra se conclui, como se reprimido, fechado em um impasse, o devir animal tenha, no fim, fracassado, poder-se-ia objetar que tal procedimento da máquina literária não consegue cumprir o seu princípio, sendo, antes, condenado a sua própria insuficiência. Ou, de outro modo,

Dir-se-ia que elas são incluídas numa alternativa que as condena de ambos os lados ao fracasso, do ponto de vista do projeto de Kafka, qualquer que seja o seu esplendor literário. Ou então, a novela é, efetivamente, 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 (Deleuze; Guattari, 2003, p. 70).

É certo que tal escrito marcará o começo de toda uma série de devires que, desde “animais pensantes, falantes e sofrendores, de cães instruídos e chacais vorazes”, até “toupeiras

psicóticas, macacos esclarecidos e ratos presunçosos” (Stach, 2022, p. 224), operam com o mesmo princípio: uma desterritorialização absoluta. Neles, não há metáforas, tampouco simbolismos. “É uma linha de fuga criativa que só significa o que ela é” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 69). Ademais, 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” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 34). Por isso, falamos aqui de uma “experimentação” em Kafka, em protocolos de experiência que se dão em uma região contínua de intensidades, e que, livres de quaisquer orientações predefinidas, desenvolvem-se vibrando sobre si mesmas.

Se assim o for, pode-se dizer que a literatura kafkiana não visa, como muitas interpretações sugerem, “revelar” a essência do poder e a forma somos subjugados, alienados, desumanizados. Não há sofrimento em Kafka. “Nunca houve autor tão cômico 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” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 79). Há, em seus escritos, uma pulsão de vida, um desejo que não aparece como resolução, mas como uma tentativa ininterrupta de deformar aquilo que é nos apresentado como regra.

Parece-nos, portanto, que a criação literária de Kafka atinge uma dimensão política na medida em que *não* se constituiu pela via tradicional – que, por vezes, se apresenta como a única possível –, sendo, antes, ela mesma uma linha de fuga que escapa a qualquer dispositivo que tente classificá-la, separá-la e hierarquizá-la. Sua escrita é, ela própria, um *confronto estético*, e se trouxemos à noção de *resistência* presente no ato de criação para compreender sua literatura é em nome da possibilidade de um pensar estético no qual a obra literária se emancipe de uma estratégia atributiva que visa sempre alcançar uma finalidade exterior. As cartas de Kafka, evidentemente, não tinham nenhuma intenção de publicação. Pelo contrário: “O que ele vislumbrava era destruir tudo o que escreve como se de cartas se tratasse” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 58). A desoladora conclusão de uma retomada da paz com o fim do problema causado pela Metamorfose, por mais angustiante que seja, é ainda um dos poucos pontos finais cravados por ele. Nenhum dos seus três romances (*Amerika*, *O Processo* e *O Castelo*) foi terminado. Das quatro novelas publicadas em vida (*Metamorfose*, *O veredicto*, *O fogueiro* e *Na colônia penal*), sendo que *O fogueiro* era apenas um primeiro capítulo do romance *Amerika*. “Cada um dos fracassos é uma obra-prima, um caule no rizoma” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 74).

Ora, se é verdade que a característica inacabada da obra é que comunica, parece-nos profícuo compreendê-la não como “obra” [*Érgon*], isto é, como o ser-em-ato segundo as terminações aristotélicas, mas, como uma potência que permanece em sua própria potencialidade. Ao se contrapor às funções comunicativas da língua, àquelas que falam em nome do mercado, da crise, das instituições, tentaremos mostrar no próximo capítulo como a escrita kafkiana nos possibilita uma experiência estética que é, ao mesmo tempo e principalmente, uma experiência política capaz de transformar completamente as formas tradicionais do *pensar*.

Capítulo 2: Pensamento e potência: Resistência

2.1 Potência-de-não

A pouco, havíamos explorado as condições pela qual a arte se ergue e passa a existir por si. Com efeito, se o ato de criação exige do artista um esforço engenhoso de fazer com que o composto se mantenha em pé sozinho, os meios que proporcionam essa “força de verticalidade” (Deleuze; Guattari, 1992, p. 214) – mesmo nas posturas mais acrobáticas – derivam precisamente da capacidade do criador em se contrapor ao ponto de vista de um modelo suposto ou universal. Engana-se quem acredita ser tarefa fácil.

Por volta de 1909, depois de passar cinco meses sem nada escrever, Kafka descreve – e até desenha – a situação na qual se encontra:

Meu estado não é infelicidade, mas tampouco é felicidade, não é indiferença, não é fraqueza, não é cansaço, não é outro interesse, o que é ele então? O fato de não o saber decerto está ligado à minha incapacidade de escrever. E acredito compreendê-la, sem conhecer sua razão. É que todas as coisas que me vêm à mente não me vêm à mente a partir da raiz, e sim apenas a partir de algum lugar próximo ao meio delas. Que alguém tente então segurá-las, que alguém tente segurar uma erva que começa a crescer somente no meio do talo, e a si mesmo nela. Alguns por certo conseguem fazê-lo, como os malabaristas japoneses, por exemplo, que sobem por uma escada que não se assenta no chão, mas sobre as plantas levantadas dos pés de alguém meio deitado, e que não se apoia na parede, mas apenas sobre pelos ares. Não consigo fazê-lo, sem considerar que nem mesmo aquelas plantas dos pés estão à disposição de minha escada. Isso naturalmente não é tudo, e tal pergunta ainda não me faz falar. Mas cada dia pelo menos uma linha deve ser dirigida a mim, tal como agora as pessoas dirigem os telescópios ao cometa. E se então, por uma vez, eu aparecesse diante dessa frase, atraído por essa frase, como a pessoa que fui, por exemplo, nos últimos Natais, quando tinha ido tão longe que mal podia me segurar e quando realmente estar sobre o último degrau de minha escada, que, no entanto, estava imovelmente apoiada no chão e encostada à parede. Mas que chão! Que parede! E, no entanto, aquela escada não caiu, tanto a pressionavam meus pés contra o chão, tanto a levantavam meus pés junto a parede (Kafka, 2018, p. 28-29).

Optamos por reproduzir o texto quase que por inteiro visto a grandeza no que aqui se coloca. Kafka apresenta os perigos daquele que se aventura no processo de criação. Isto é, a “possibilidade pictural” da arte se manter se inscreve nessa capacidade do criador de se aventurar não em um mundo outro, mas *neste mundo*, nesta escada que se ergue “imovelmente apoiada no chão e encostada à parede”; mas que, ao mesmo tempo, é capaz de o fazer “libertar o pé da vivência”: *Que chão! Que parede!*. O escritor transforma-se em um atleta. Trata-se de um atletismo, sem dúvidas. Mas não no sentido habitual; e, embora relatasse seu gosto por fazer ginástica nu em seu quarto, Kafka assemelha-se mais a um tipo bizarro, como o campeão de jejum, o nadador que não nada ou Josefina, a cantora que não canta. A arte de sua escrita se inscreve na potência de sua própria impossibilidade. Converte-se em uma potência-de-não. As linhas que se seguem serão dedicadas a compreensão – e a importância – desse conceito.

Em princípio, a teorização do ato e da potência surge, necessariamente, para responder ao problema do movimento, ou, dito de outra forma, da mudança. Ainda que tal questão tenha sido desenvolvida também por Platão e Parmênides, é no pensamento de Aristóteles que ela adquire seu mais alto grau de sofisticação. Em *De Anima*, o filósofo nos diz:

É preciso ainda fazer distinções no que diz respeito à potência e à atualidade. Pois até agora falávamos disso de maneira simples. Por um lado, há aquele que conhece no sentido em que diríamos ser o homem conhecedor, por estar entre os que conhecem e possuem conhecimento; e há, em outro sentido, aquele que dizemos ser conhecedor por já saber a gramática (e cada um deles é em potência, mas não da mesma maneira: o primeiro, porque é de tal gênero e matéria, o outro, porque, se quiser, pode inquirir, nada externo o impedindo). E há, por fim, aquele que está inquirindo e em atualidade, conhecendo em sentido próprio este “A” determinado. Os dois primeiros são conhecedores em potência: um, por ter-se alterado via aprendizagem e por passar várias vezes de uma das disposições contrárias a outra; o outro, de outro modo, por passar do ter a percepção sensível ou a gramática sem exercitá-lo ao estar em exercício (Aristóteles, 2006, 417a21, p. 84)

Isso significa que – diferentemente de uma mudança em que ocorre a destruição ou anulação do estado anterior devido à passagem de um estado para outro, como, no caso de uma pessoa que recupera a saúde – a percepção não existe somente na presença de algo exterior e que, quando se afasta, ela se anula. Pelo contrário, há uma conservação daquilo que não é em ato, mas se constitui como potência, por isso “dizemos ouvir e ver tanto daquele que em potência ouve e vê — ainda que esteja dormindo — como daquele que ouve e vê já em atividade” (Aristóteles, 2006, 417a9). Há de ressaltar, também, que Aristóteles faz uma distinção de tal conceito, apresentando, primeiro, o que ele denomina como “potência genérica”, isto é, “aquela de que se trata quando dizemos que uma criança tem a potência da

ciência, ou que é em potência arquiteto ou chefe de Estado” (Agamben, 2017, p. 246), e, em segundo – e, nesse caso, a que mais nos interessa – a potência que compete a determinada habilidade/faculdade.

É nesse segundo sentido que se diz que o arquiteto tem a potência de construir mesmo quando não está construindo, ou que o tocador de cítara tem a potência de tocar mesmo quando não toca. A potência que está aqui em questão é diferente essencialmente da potência genérica que compete à criança. A criança, escreve Aristóteles, é potente no sentido de que deverá sofrer uma alteração através da aprendizagem; pelo contrário, aquele que já possui uma técnica não deve sofrer alteração alguma, mas é potente a partir de uma *hexis*, que pode não pôr em ato ou atuar, passando de um não ser em ato a um ser em ato (*ek tou... me energein de, eis to energein* – 417 a32 – b1) (Agamben, 2017, p. 246).

A respeito disso, Agamben afirmará que o termo “faculdade” exprime “o modo como uma certa atividade é separada de si mesma e atribuída a um sujeito, o modo como um vivente ‘tem’ sua práxis vital” (Agamben, 2017, p. 245). Com efeito, se a doutrina aristotélica da potência define a noção de *hexis* (de *echo*, “ter”, hábito, faculdade) a partir da in-existência da sensação, ao falarmos sobre “ter” uma faculdade atestamos a presença do que faltava ao ato. É por isso que, segundo o filósofo, não há sensação dos próprios sentidos: “é claro que a capacidade de perceber, então, não existe em atividade, mas só em potência, e por isso não percebe a si mesma; assim como o inflamável não queima por si mesmo sem aquilo que o faz inflamar (do contrário, queimaria a si próprio, e não careceria de que o fogo existisse em atualidade)” (Aristóteles, 2006, 417a2, p. 83). Por isso, tal como o combustível não arde por si, sem um princípio de combustão, a faculdade sensitiva não se constitui como ato, mas sob a forma de potência.

No entanto, o que isso significa? Primeiramente, o que queremos dizer quando evocamos o sintagma “eu posso”? Por um lado, a teoria aristotélica nos ensina que a potência representa “o lado dinâmico do ser, que não é apenas *enérgeia*, ato ou atualidade, mas também suas possibilidades, as mudanças que ele próprio carrega em si” (Matos; Collado, 2021, p. 22). Se assim o for, deve-se considerar também o motivo pelo qual Agamben (2017, p. 244) afirma que esse “eu posso”, para além de “toda faculdade e de todo saber-fazer [*savoir-faire*], essa afirmação que não significa nada coloca imediatamente o sujeito em face da experiência talvez mais exigente – e, no entanto, ineludível – com que ele alguma vez se confrontou: a experiência da potência”. Pois se o modo de ser da potência existe na forma do domínio sobre uma privação, a experiência do poder compreende não apenas aquilo que podemos fazer, mas, também atua sobre o que podemos *não*-fazer.

Nesse sentido, a potência que aqui se discute não se define tão somente pela capacidade de exercer o ato, mas também – e de forma essencial – pela possibilidade do seu não-exercício. No livro quinto da *Metafísica*, ao ocupar-se dos significados de potência e impotência, Aristóteles nos diz que: “assim, algo parece ser potente, às vezes porque possui alguma coisa, outras vezes porque é privado de alguma coisa; e se a privação é, de certo modo, uma posse, todas as coisas serão potentes porque possuem algo. Portanto, as coisas serão potentes ou por possuírem algo e determinado princípio ou por possuírem a privação dele” (Aristóteles, 2002, 1019b5, p. 227). No ensaio *A Potência do Pensamento*, Agamben retoma tal discussão com intuito de repesar não apenas a relação entre a potência (*dynamis*) e o ato (*enérgeia*), isto é, entre o possível e o efetivo, mas também – e principalmente – toda a compreensão do ser vivo em questão. Entender a *práxis* humana, segundo o autor, implica compreender o homem enquanto um vivente ligado imediatamente a uma experiência que se define “não apenas a medida do que alguém pode fazer, mas também e antes de tudo a capacidade de manter-se em relação com a própria possibilidade de não fazê-lo” (Agamben, 2015, p. 72).

Tal compreensão nos remete, ademais, para aquilo que desde o início nos instigou a refletir: a literatura de Kafka. Porque inacabada e intermínua, a literatura kafkiana apresenta-se como uma potência que não se reduz ao ato, mas vibra na potência e a impotência de realizar-se. Em *Kafka: os anos decisivos*, Stach ocupou-se em demonstrar como o escritor judeu-tcheco desejava, de fato, concluir seus grandes projetos, afirmando com isso que “um romance que trata do fracasso não precisa fracassar” (Stach, 2022, p. 283). Ora, para além da veracidade de tal afirmação, é fato que as aporias da literatura kafkiana não se reduzem a esse psicologismo simplista. E parece-nos, também, que conceber essa característica “interminável” da obra de Kafka como se tratasse de uma questão de esforço técnico e crise criativa que ameaça sufocar a criação é algo que não se encaixa no contexto de menoridade pelo qual ela se forma.

Se assim o for, deve-se considerar que não se tratava de dominar ou não seu ofício, como sugere Stach (2022, p. 284), mas de um processo no qual o ato de criação é marcado por tensões e contradições de ímpeto e resistência, inspiração e crítica. Isto é, trata-se de entender que criação e resistência, ação e potência “pertence à esfera do indiscernível”, tal como nos diz Santurbano e Peterle no prefácio *Pensamento e poesia: ética e política* que compõe a edição de *O fogo e o relato* de Giorgio Agamben (2018, p. 12). Para além da importância que tal texto tem para os conceitos que estão aqui em questão, interessa-nos, *a priori*, tomar como

base tal afirmação. Isso porque a ideia de *resistência* presente na literatura kafkiana não advém da concepção, um tanto quanto comum, de uma força externa ao ato de criação. Antes,

A resistência age como uma instância crítica que freia o impulso cedo e imediato da potência em direção ao ato e, dessa maneira, impede que ela se resolva e se esgote integralmente nele. Se a criação fosse apenas potência-de-, que não pode senão revelar cegamente para o ato, a arte decairia para a exceção, que procede com falsa desenvoltura em direção à forma consumada por ter removido a resistência da potência-de-não. Contrariando um equívoco disseminado, maestria não é a perfeição formal, mas, exatamente ao contrário, é a conservação da potência no ato, salvação da imperfeição na forma perfeita. Na tela do mestre ou na página do grande escritor, a resistência da potência-de-não se assinala na obra como o íntimo maneirismo presente em cada obra-prima (Agamben, 2018, p. 67-68).

É possível pensar, em vista disso, que o ato de criação não se resume a um processo de distanciamento no qual o elemento impessoal precede e ultrapassa o sujeito individual, mas de uma complicada dialética em que o elemento pessoal resiste obstinadamente:

o impessoal é a potência-de-, o gênio que impele para a obra e a expressão; a potência-de-não é a reticência que o individual opõe ao impessoal, o caráter que resiste com tenacidade à expressão e deixa nela sua marca. O estilo de uma obra não depende apenas do elemento impessoal, da potência criativa, mas também daquilo que resiste e quase entra em conflito com ela (Agamben, 2018, p. 70)

Assim, se toda potência é constitutivamente impotência, isto é, poder-o-não, a criação não deve ser entendida como um simples trânsito entre potência e ato, embora ainda há de se esclarecer como se realiza uma potência-de-não. Ao recorrer à origem etimológica da expressão “resistir”, Agamben nos diz que “do latim *sisto*, resistir significa ‘deter, manter parado’, ou ‘deter-se’” (Agamben, 2018, p. 66). Ora, é justamente esse poder que retém e detém a potência no seu movimento em direção ao ato é que se constitui como potência-de-não: “A potência é, portanto, um ser ambíguo, que não só pode tanto uma coisa quanto o seu contrário, mas também contém em si uma resistência íntima e irredutível” (Agamben, 2018, p. 66).

No entanto, ainda que potência seja, com efeito, o princípio de mudança, Aristóteles a concebe como algo inferior ao ato. Isto é, o filósofo sustenta que “o ato constitui o fim (*télos*) da potência, pois tudo que é potencial tem por destino tornar-se ato” (MATOS; COLLADO, 2021, p. 34). A herança desse pensamento na cultura ocidental, por sua vez, limitou a esfera da potência a uma mera “possibilidade”, a um não-ser que se apresenta como ausência e que, portanto, só pode existir na medida em que se cristaliza no ato. Ora, o que para nós é significativo na teoria agambeniana é o passo além que o autor dá ao notar que a potência é mais “potente” do que o ato: enquanto o ato pode apenas realizar-se, de forma que não há um

não-ato, a potência pode poder e pode poder-o-não (nunca não-poder pois nesse caso se negaria à potencialidade).

Dante, em *A Divina Comédia*, resumiu com maestria esse caráter anfíbio presente no ato de criação com as seguintes palavras: “o artista/ a quem, no hábito d’arte, treme a mão” (Alighieri *apud* Agamben, 2018, p. 34). No contexto que aqui nos interessa, o que a aparente contradição entre hábito e a mão trêmula exprime é a ideia de que a inspiração (ou o pensamento) da qual toda obra se origina não se sujeita a um hábito, mas, antes, resiste e permanece fiel a sua potência – que é sempre potência de ser ou não ser. Enquanto expressão de um poder comum, a potência é aquela que sobrevive (e resiste) a toda forma que recebe. O gesto de tremer representa, portanto, essa pulsão negativa que, desativando o hábito, quase impede que a inspiração se reifique na obra. É com base nisso que Agamben (2018, p. 69) nos dirá que o “artista inspirado é sem obra”. Daí a pertinência de Kafka e de seus numerosos artistas que se definem precisamente pela absoluta incapacidade do que diz respeito à sua arte, como podemos ver na curiosa confissão do grande nadador:

Prezados convidados! Sou dono, há que se admitir, de um recorde mundial, mas se os senhores me perguntassem como foi que o alcancei eu não saberia responder de modo satisfatório. Na verdade, nem sequer sei nadar. Desde sempre quis aprender, mas não consegui encontrar oportunidade para tanto (Kafka, 2018, p. 3).

Frente à concepção corrente de arte enquanto saber ou hábito, o personagem kafkiano é aquele que pode sua própria impotência: *nada com sua incapacidade de nadar*. Assim como Josefine, a extraordinária cantora do povo dos ratos, que não apenas não sabe cantar como também possui um assobio comum a todos os seus semelhantes:

Se fosse também verdade que Josefine não canta, mas apenas assobia e, a bem dizer, pelo menos ao que me parece, talvez mal se diferencie de um modo comum, ao passo que um simples camponês não tem dificuldade alguma em passar o dia inteiro assobiando enquanto trabalha –, se tudo isso fosse verdade, então o suposto talento de Josefine estaria refutado de uma vez por todas, mas restaria decifrar o enigma de sua enorme influência (KAFKA, 2015, p. 52).

Ao exibir sua arte, Josefine não faz senão emitir um assobio que todos os ratos são capazes, no entanto, nele “existe algo da triste infância curta, algo de uma felicidade perdida e nunca mais encontrada, mas também existe algo da atribulada vida moderna, de suas pequenas, incompreensíveis e mesmo assim persistentes alegrias que não se deixam abater” (Kafka, 2015, p. 66). Ainda que o assobio seja a língua de seu povo, nessas ocasiões seu canto revela sua “verdadeira essência”, isto é, adquire a grandeza de um gesto artístico que, por não se prender às amarras da normalidade, realiza-se no “não-espço” de sua própria potência:

“um nada em termos de voz, um nada em termos de execução impõe-se e abre caminho até nós” (Kafka, 2015, p. 61). E, por isso, Josefina “consegue efeitos que um artista de verdade tentaria em vão obter e que se prestam apenas aos meios limitados de que ela dispõe” (Kafka, 2015, p. 62). Ao conservar em si a estrutura originária do pensamento – que não encontra relevância senão em sua própria experiência em comunhão – sua arte permanece inapreensível, e, portanto, livre: “liberta-se dos grilhões da vida cotidiana e, por um breve instante, também nos liberta” (Kafka, 2015, p. 66), se é verdade que “até meios insuficientes podem servir à salvação” (Kafka, 2002, p. 104). Nessa perspectiva,

Poder não cantar é, acima de tudo, uma suspensão e uma exibição da potência de cantar que não resvala simplesmente para o ato, mas volta-se para si mesma. Não existe, em suma, uma potência de não cantar que preceda a potência de cantar e deva, portanto, anular-se para que a potência possa realizar-se no canto: a potência-de-não é uma resistência interna à potência, que impede que esta se esgote simplesmente no ato e a impele a voltar-se para si mesma, a fazer-se *potentia potentiae*, a poder a própria impotência (Agamben, 2018, p. 73).

Talvez uma das figuras que mais exemplares dessa “potência-de-não” seja o personagem de um dos últimos contos que Kafka escreveu em vida, intitulado como *Um artista da fome*, originalmente publicado na revista *Die Neue Rundschau*, em 1922. Para além de um corpo magro preso em uma jaula de circo, o artista da fome honra sua arte e a exhibe através de um completo jejum. Trata-se de um artista “cuja obra é pura privação, pura negação” (Matos; Collado, 2021, p. 159). Alguns poderiam crer que ele comia escondido e que bastava que os vigias se ausentassem para que ele pudesse, como todos os outros, encher-se de avidez ao se alimentar. No entanto,

Ninguém tinha condições de passar dias e noites ininterruptos vigiando o artista da fome, portanto, ninguém tinha como saber em primeira mão se o jejum era de fato ininterrupto, total; só o próprio artista da fome poderia saber, portanto só ele poderia ser o espectador completamente satisfeito com o jejum (KAFKA, 2015, P. 34).

Mas, por algum motivo, o artista nunca se sentia satisfeito. Cantarolava durante a noite para provar seu jejum frente aos que duvidavam. Tornava-se mais exigente com sua arte, chegando até mesmo a requerer maiores períodos de inanição. Contudo, mesmo relatando sua vontade de se tornar “o maior artista da fome de todos os tempos” (ainda que já o fosse), era obrigado a comer depois de passado o tempo máximo de quarenta dias. O espetáculo então acontecia e, ao som de uma grande clarinada, todos sentiam-se satisfeitos ao ver o artista se alimentando. Isso ocorreu por anos, até que o interesse do público se esvaiu e o empresário já pouco se importava em limitar os dias jejuados. Pronto para aperfeiçoar sua arte com honradez, tal como sempre desejou, o artista que finalmente podia dedicar-se indefinidamente

ao jejum, viu o mundo negando-lhe sua única recompensa: exhibir sua privação. Sem público, o artista permaneceu esquecido na jaula coberta de palha até que, um dia, quando já estava próximo da morte, revelou a um supervisor o fardo inevitável que carregava: “eu não como porque nunca encontrei a comida que me agradasse. Se eu a tivesse encontrado, acredite, eu não teria feito nenhum alarde e teria comido até me empanturrar, como você e todo mundo” (Kafka, 2015, p. 46). Estas foram as últimas palavras do artista da fome que, mesmo diante da fraqueza mortal, permaneceu firme na sua convicção de prosseguir em jejum.

De certa maneira, Kafka assemelha-se ao seu rigoroso jejuador, isto é, “a esses seres extremamente sensíveis que, oprimidos pela miséria da atualidade ‘que não lhes agrada’, preferem o *Não*, preferem provar em si mesmos que, diante da empobrecida realidade que todos julgam única e óbvia, há sempre a via negativa da fuga” (Matos; Collado, 2021, p. 160). Longe de se inscrever em uma mera negação do ato, a ideia de uma potência-de-não reivindica – também e principalmente – a forma como habitualmente se concebeu a identidade de uma obra. Isto é, se a “obra” do homem corresponde “àquela cristalização do real que parece ser, sempre e em qualquer lugar, a única, a presente, a efetiva”, a literatura kafkiana instaura um devir literário que se abre para *algo que vem*. Extrai do não-realizado condições de uma nova realização (im)possível. O fato de não haver nenhuma espécie de representação em seus textos é porque Kafka inventa: “cria um povo, um povo que falta; não um povo destinado a dominar, mas um povo menor, uma minoria criadora, um povo tomado num devir revolucionário, ou como Deleuze também diz, ‘bastardo, inferior, dominado, sempre em devir, sempre inacabado’ (Machado, 2009, p. 216).

Assim, se Deleuze e Guattari nos dizem sobre “o valor coletivo” que ela possui não é devido ao seu pertencimento a uma comunidade singular, mas a sua própria emancipação de todo e qualquer pertencimento. Em contraposição a tradição que delimita a categoria “autor” à uma “jaula de carne e osso do ato que aprisiona a potência sob a forma de um sujeito criador” (Matos; Collado, 2021, p. 151), a estética kafkiana libera a potência do pensamento em um contínuo devir. Livre, ela pertence a todos. Momento em que a literatura cumpre seu verdadeiro propósito: “destrona a figura individual do próprio escritor” (Machado, 2009, p. 216).

2.2 Estética da inoperosidade

A discussão que aqui se inicia retoma a discussão entre potência e ato visando, principalmente, destacar algumas contribuições importantes da doutrina averroista. Isso se

deve, principalmente, ao fato de que para muitos filósofos medievais “a passagem da potência ao ato, da forma comum à singularidade, não é um acontecimento cumprido de uma vez por todas, mas uma série infinita de oscilações modais”. Essa concepção reverbera, para tanto, na própria ideia do que é um *ato de criação*, pois, o que o escritor diz não deve somente a sua figura enquanto sujeito, mas carrega em si as potências que nele se abrem e se fecham, isto é, numa *série infinita de oscilações modais*.

Parte inerente à essa reflexão origina-se de uma postura crítica frente a forma como a nossa tradição habitou-se a conceber a categoria “autor”. Pois, quando se diz que uma ideia é “kafkiana” ou “kantiana”, tratamos os sujeitos (nesse caso, Franz Kafka e Immanuel Kant) como “donos de uma porção de pensamento” seja literário ou filosófico, que, “por mais que possa ser imitado, reverenciado, continuado ou criticado, os caracterizaria enquanto *proprietários de obras*” (Matos; Collado, 2021, p. 151).

Com efeito, diante “monocultura do real” que se limita à esfera do ato e desconsidera quaisquer potencialidades que gravitam no tempo e no espaço (Matos; Collado, 2021, p. 35), devemos insistir na importância de valorizar a potência como alternativa à visão reducionista de um mundo que concebe apenas um modo de ser, isto é, o ser em ato. É com base em construções assim, afirmarão os Matos e Collado (2021, p. 36), “que o direito, a política, a medicina, a educação e a economia contemporâneas descansam, rechaçando para um mundo de faz-de-conta, para o domínio das prateleiras de ficção científica, aquilo que é classificado como inefetivo e, portanto, não objetivo”. Através de uma manipulação de forças que orientam os discursos e as ações dos seres vivos, esse conjunto de instituições poderiam ser classificadas a partir do conceito foucaultiano de *dispositivo*.

Manifestando-se através do vínculo com a posse, essa estratégia de poder impõe sobre o pensamento um “dispositivo de autoria” que o separa da sua dimensão comum e o atribui, com um gesto que poderíamos chamar de *sujeitante*, a uma unidade corporal materialmente limitada:

Quando o dispositivo autoral se impõe sobre o pensamento, surge a obra. Trata-se do resultado extremo da máquina subjetivante-pessoal que funciona para separar e atribuir, hierarquizar – homens de obra são homens de gênio, diferentes dos demais, que apenas vegetam – e incluir exceptivamente os seres vivos em uma história linear do progresso, em uma *rerum gestarum* na qual as transformações que a humanidade experimenta são entendidas enquanto atos heroicos e isolados de indivíduos excepcionais, como se eles não precisassem de nenhuma comunidade para criar suas obras, que nascem assim reificadas e alienadas (Matos; Collado, 2021, p. 153-154).

Enquanto elemento estratégico que condiciona certos tipos de saber, o dispositivo de autoria – bem como a própria noção de dispositivo por si só – garante o primado da obra e da produção, prevendo um processo de subjetivação que separa o ser vivente da dimensão aberta das possibilidades e o submete a um único modo de ser. Ora, se se tratasse, de fato, de uma individualização do ser e do *seu* pensamento, haveríamos de nos interrogar sobre o próprio conceito de ensino e, principalmente, do que é o pensamento. Pois, quando se ensina e se aprende, assim como quando se discute um autor que já morreu, o que está em questão “é uma dimensão do pensamento que se abre, se doa, se transpassa enquanto potência participante de vários corpos” (Matos; Collado, 2021, p. 155). Talvez por isso a literatura kafkiana, por exemplo, permaneça sempre contemporânea. Ao passo que perpassa inúmeras épocas históricas sem pertencer a nenhuma (e, no entanto, sendo comum a todas), ela rompe com essa lógica atributiva. Ao profanar a língua, Kafka devolve o pensamento ao uso comum. Sendo inapropriável, inclassificável, sua arte não encontra relevância senão em comunhão. “A literatura é um assunto do povo” - já dizia o escritor.

Ademais, para compreender o que aqui se coloca como uma “estética inoperante”; ou daquilo que Matos e Collado nomearam como “des/obra”, é necessário que se discuta, antes de tudo, o que é a potência do pensamento.

No livro II de *De anima*, Aristóteles define a alma sobretudo a partir de duas diferenças: “pelo movimento local e pelo pensar, entender e perceber, e como o pensar e entender parecem ser um certo perceber” (2006, 427 al7, p. 109). A respeito disso, o filósofo nos dirá que a experiência do pensar é tão corpórea como o “perceber e que se percebe e se entende o semelhante pelo semelhante”. No entanto, ainda que a percepção seja característica de todos os animais, é certo que o entendimento não ocorre da mesma forma, visto que são poucos os animais que possuem a virtude intelectual, “pois a capacidade perceptiva não é sem corpo, ao passo que o intelecto é separado” (Aristóteles, 2006, 429a29, p. 114). Assim, dirá o filósofo que,

quando o intelecto se torna cada um dos objetos inteligíveis, no sentido em que isso se diz daquele que tem a ciência em ato (e isso ocorre quando ele pode atuar por si mesmo), ainda nesta circunstância o intelecto está de certo modo em potência, embora não com o antes de aprender ou descobrir; e agora ele mesmo é capaz de pensar a si próprio (Aristóteles, 2002, *De Anima* III, 4, 429a 10-12)

Isso significa que o pensamento não se submete ao seu objeto mesmo, mas, antes, pensa sua pura potência. Se fosse de outra forma, isto é, se o pensamento já tivesse em si uma forma determinada, “se fosse sempre alguma coisa, ele necessariamente se manifestaria no

objeto inteligível e impediria, assim, a sua intelecção” (Agamben, 2015a, p. 14). É preciso, portanto, que essa parte da alma seja “impassível”, ou seja, que possa receber a forma de seu pensamento e que seja em potência tal qual, sem, no entanto, ser o próprio objeto:

Há necessidade então, já que ele pensa tudo, de que seja sem mistura – com o diz Anaxágoras –, a fim de que domine, isto é, a fim de que tome conhecimento: pois a interferência de algo alheio impede e atrapalha. De modo que dele tampouco há outra natureza, senão esta: que é capaz (Aristóteles, 2002, 429a 13).

O intelecto é, portanto, em potência os objetos inteligíveis; de modo que, neste último, não subsistirá intelecto, mas no intelecto, por sua vez, o inteligível subsistirá. Ao comparar o *nous*, isto é, o intelecto, a uma tabuleta para escrever sobre a qual nada está escrito, o autor nos diz que o pensamento “não tem outra natureza senão de ser em potência e, antes de pensar, não é em ato absolutamente nada” (Agamben, 2015a, p. 14). O pensamento, portanto, não se limita à esfera do ato, isto é, do tornar-se efetivo das coisas, mas corresponde, antes, à pura potência em expansão que habita em cada ser. Em sua dimensão comum, impessoal e inapropriável, o pensamento atesta a privação, a impossibilidade de pessoalizá-lo, ou seja, de torná-lo propriedade de quem pensa. Assim, da mesma forma como “o arquiteto mantém sua potência de construir mesmo quando não a coloca em ato e como o tocador de cítara é tal porque também pode não tocar a cítara, assim o pensamento existe como uma potência de pensar e de não pensar, como uma tabuleta encerada sobre a qual nada ainda está escrito” (Agamben, 2015a, p. 14). A imagem da tábula serve precisamente para representar o modo em que existe uma pura potência. Portanto, o que é “tido”, nas palavras de Agamben, “não é uma simples ausência, mas algo que assume a forma de uma privação (no vocabulário de Aristóteles, *steresis*, ‘privação’, está em relação estratégica com *hexis*)” (Agamben, 2017, p. 245).

Não pensamento, mas *potência de pensar*. A construção de uma experiência como tal só é possível na medida em que sua potência (de ser) seja, necessariamente, uma potência-de-não. Todavia, como é possível pensar uma potência do não pensar? A aporia dessa questão é resolvida pela tese de Aristóteles a qual define que o “pensamento é pensamento do pensamento”:

Por outro lado, se ele não é pensamento em ato, mas potência de pensar, é razoável que a continuidade do pensar se lhe torne cansativa. Além disso, é claro que, nesse caso, haveria algo mais excelente do que o pensamento, isto é, o pensado; com efeito, o pensar e o pensamento em ato pertencem também àquele que pensa as coisas mais vis. Se isso deve ser evitado, o pensamento em ato não poderá ser o bem mais alto. Portanto, ele pensa a si mesmo, se é o mais excelente, e o pensamento é pensamento do pensamento (Aristóteles, 2002, *Lambda* 107b, 15-35).

Na esteira entre pensar nada e pensar algo, isto é, entre potência e ato, o pensamento situa-se num ponto médio de forma que, quando pensa a si mesmo, pensa uma pura potência – de pensar e de não pensar: “É graças a esta potência de não pensar que o pensamento pode virar-se para si próprio (para a sua própria potência) e ser, no seu auge, pensamento do pensamento” (Agamben, 1993, p. 35). O intelecto, nesse sentido, “não é, com efeito, alguma coisa; ele é apenas uma pura cognoscibilidade e receptividade, e não um objeto conhecido” (Agamben, 2015a, p. 23). O movimento de escritura do pensamento, isto é, a passagem da potência ao ato, não se assemelha a de uma pena movida por uma mão estranha; antes, “no momento em que a potência do pensamento volta-se para si mesma e a pura receptividade sente, por assim dizer, o próprio não sentir, nesse momento ‘é como se as letras se escrevessem sozinhas sobre a tabuleta’ ” (Agamben, 2015, p. 22). Assim é que a privação, o poder-o-não, apresenta-se como elemento constitutivo da natureza humana: “enquanto o fogo pode apenas queimar, e os outros viventes podem apenas a sua potência específica, podem unicamente este ou aquele comportamento inscrito na sua vocação biológica, o homem é o animal que pode sua própria impotência” (Agamben, 2015, p. 72).

Parece-nos, aqui, que o que caracteriza a humanidade não é apenas – e unicamente – a sua racionalidade destinada a um fim, mas também, e principalmente, o seu poder-o-não. Se da mesma maneira que o corpo humano é o lugar da potência, ele também é o lugar do pensamento, *poder não pensar* corresponde aqui a essa potência que, por não possuir caráter objetivo, lança-se como uma “fraca força que nos liberta da culpa destinal e nos permite contemplar, paradoxalmente, a potência do pensamento” (Matos; Collado, 2021, p. 146).

Frente a esse legado da teoria aristotélica, na qual a obra do homem significa não simplesmente *obra*, mas sempre o ser-em-ato, esta concepção opõe-se portanto a questão relativa à própria natureza elementar do vivente que, tal como sugere um trecho da *Ética a Nicômaco*, “nasce sem obra”; inoperante: “ou será que haverá certas funções e procedimentos práticos específicos para o carpinteiro e para o sapateiro e nenhuma função para o Humano enquanto Humano, dando-se antes o caso de existir naturalmente inoperante?” (Aristóteles, 2009, p. 27). Privado de uma natureza e de uma vocação específica, “faltando-lhe um *ergon* próprio, o homem não teria nem sequer uma *energeia*, um ser em ato que poderia definir sua essência: ele seria, assim, um ser de pura potência, que nenhuma identidade e nenhuma obra poderiam esgotar” (Agamben, 2017, p. 321).

Ainda que tal hipótese tenha sido deixada de lado na teoria de Aristóteles, uma vez que o autor tem o cuidado de precisar que a obra do homem não pode ser mera potência ou

faculdade, mas só *energeia* e exercício dessa faculdade, é na interpretação averroísta que essa percepção passou a ganhar uma evolução doutrinal.

Enquanto doutrina sem face, sem nome – hoje a grande maioria dos estudiosos afirma que Ibn Rushd não era averroísta – e sem lugar preciso na história do pensamento – existiu realmente o averroísmo ou ele é apenas o resultado de mal-entendidos e de teses insensatas criadas por seus detratores? – esse problemático corpo de ideias volta-se decididamente para a desativação da obra. Tal pode se dar mediante estratégias que vão desde a valorização do comentário e da interrogação até à compreensão do que é, de fato, o ensino, passando ainda pelo desenvolvimento de uma análise onírico-crítica de um pensamento que, mesmo que não exista “realmente”, está na potência, é potente (Matos; Collado, 2021, p. 154).

Ao questionar a concepção – um tanto quanto comum – de que todo saber e o pensamento têm a forma de uma consciência individual, o averroísmo nega “la posibilidad de representar la tradición del pensamiento tal como suele articularse la tradición de los cuerpos” (Coccia, 2008, p. 83). Desse modo, se o trabalho da historiografia “reinserte y exponga la serie de los enunciados y de los saberes sobre una orden”, revelando-se, portanto, como um “poderoso dispositivo produtor de autores” (Matos; Collado, 2021, p. 153), a técnica averroísta, através da valorização do comentário, da expressão interrogativa à efetiva prática exegética, contrai e reúne, em um corpo único da escritura, todas as vozes capazes de pronunciar e explicar um texto. Nas palavras de Coccia (2008, p. 32),

en esta confusión de voces donde el sujeto del pensamiento deviene perfectamente indistinguible de su objeto – puesto que el autor del texto comentado deviene a la vez quien piensa y lo pensado – todo comentario resulta también una apocatástasis de los sujetos que a través de la lectura y la exégesis pronuncian en él su propio *cogito*. El comentario es la invención de un espacio de enunciación ulterior, diferente al del autor, que abrevia en su propio medio todos los posibles sujetos de enunciación a los que el texto puede dar voz, y en esta voz que ya no puede decir “Yo” la lengua aparece por un instante única e indivisible para todos sus sujetos.

Se a identificação do autor obriga a pensar a tradição do pensamento através de um gesto individual, traçando uma clara distinção, tanto temporal como subjetiva, entre o momento de criação e transmissão de um texto, o comentário, em sua consistência técnica, “lejos de ser un simple género literario o una forma externa de discurso, representa una refinadísima técnica de articulación y contracción de los tiempos de los que vive toda lengua” (Coccia, 2008, p. 27). Ao nos relacionarmos com um texto, portanto, não se busca de algum modo esclarecê-lo, mas restituir *una escritura a su sola inmanencia*. Isso porque não se trata tanto de conceber criação e recepção de um texto como aspectos separados, mas de voltar-se para aquele instante do conhecimento que Walter Benjamin denominou como “a hora de sua cognoscibilidade”, em que “el texto puede condensar en un único instante todos los tiempos

que la tradición multiplica y separa, y abrir el lugar donde estos pueden contraerse en la simultaneidad de su cognoscibilidad (Coccia, 2008, p. 27). Ora, é precisamente nesse instante em que

o comentário da vida a um texto canonizado que já morreu e, tendo se tornando ato, passou a ser objeto da tradição. O comentário historiciza o texto de maneira intensa, pois suspende o que nele foi vivência particular de um sujeito a de um tempo específico, desativa o que foi gerado e solidificado para atingir não uma ultra-história – ou seja, uma história para além da história ou uma história anterior a toda história –, mas o tempo-de-agora, o *Jetztzeit* em que está o comentador (Matos; Collado, 2021, p. 154).

Assim, quando nos detemos frente a obras como *O Processo*, por exemplo, estamos diante de um dilema no qual “gerações e gerações de exegetas se curvam, como se fosse uma revelação” (Stach, 2022, p. 523). Stach pontua muito bem quando nos diz que se trata de um texto em que nada é simples, e embora Brod tenha feito um bom trabalho quanto à organização do manuscrito, é certo que estamos diante de uma obra-fragmento, pois o que ele tinha em mãos eram

161 folhas soltas, arrancadas de cadernos diferentes, em geral escrita frente e verso. Kafka havia colocado essas folhas em uma ordem improvisada, dando a cada pequeno maço, que poderia ser tomado por “capítulo”, uma folha de rosto e um título provisório. Mas havia “maços” compostos de uma única folha, enquanto outros pareciam conter mais de um capítulo. Kafka não havia dito que partes considerava completas, nem as havia enumerado. Brod viu-se assim diante de uma mistura de capítulos acabados, quase acabados, capítulos pela metade e recém-começados, cuja sequência ele mesmo teria que determinar, se algum dia um livro fosse sair dali (Stach, 2022, p. 523).

Ainda que o biógrafo trate tal questão sobretudo do ponto de vista das dificuldades técnicas que assolavam a relação de Kafka com a escrita, o que essa informação soma à discussão aqui traçada é a forma paradoxal como que a literatura kafkiana reclama, de um modo quase sedutor, à interpretação; sem, no entanto, jamais se encaixar em qualquer tradição que tente decifrá-la ou ordená-la. Lembremos do comentário um tanto quanto indolente, mas não menos verdadeiro, que Kurt Tucholsky profere sobre *O Processo*: “Todos nós, quando começamos a ler um livro, sabemos depois de vinte ou trinta páginas quem é o escritor; de que se trata; como transcorre; se é sincero ou não; qual a categoria do livro em linhas gerais. Aqui, você não sabe de nada. Você tateia no escuro. O que é isso? Quem está falando?” (Stach, 2022, p. 531).

De fato, *aqui, você não sabe de nada*; e como bem pontua Stach, nenhum leitor pode ser poupado dessa experiência. Se nas literaturas tradicionais a transparência da linguagem nos permitia identificar um estado do mundo em que a situação do indivíduo estava garantida

pela possibilidade de torná-la inteligível numa totalidade social transparente, na narração do judeu-tcheco, a linguagem – ainda que seja transparente – só dá acesso a um contexto de visões parceladas, a um universo fraturado e sem certezas. A estética em Kafka não apenas ultrapassou a linguagem dos romances tradicionais, como também inventou um narrador à sua altura: “o narrador não consciente ou insciente, que sabe tanto quanto o personagem e o leitor, nada ou quase nada, e o que os leva, por uma mediação estritamente literária, ao universo alienado em que todos nós vivemos” (Carone, 2016).

Precisamente em *O Processo* (mas nota-se também em *O Castelo*) há acusados, guardas, advogados, juízes, escritórios, hierarquias, documentos, penas. No entanto, o que é inexplicável é o propósito desse aparato monstruoso, que parece girar sobre si mesmo, alimentar-se a si mesmo. Seja através do aparato inacessível e onipresente do tribunal-castelo, cuja fúria se desencadeia em plena luz do dia, mas também na máquina de tortura que grava a sangue a sentença nas costas do acusado, todos retratam, a seu modo, um “constrangimento” sem precedentes – ousando fazer uso da expressão de Kafka – que é a experiência do indivíduo com o mundo da Lei e da justiça. Realocando a frase do seu contexto, o escritor a profere como resposta a uma crítica de Kurt Wolff em uma carta datada de 11 de outubro de 1916 na qual diz:

Sua crítica do constrangimento coincide bastante com minha opinião, que aliás é a mesma em relação a tudo que já escrevi. Note como, de uma forma ou de outra, pouco coisa está livre desse constrangimento! Para explicar essa última narrativa, acrescento apenas que não só ela é constrangedora, mas que nosso tempo em geral e meu tempo em particular foram e são igualmente constrangedores, e o meu em particular tem sido mais constrangedor do que o geral (Stach, 2022, p. 542).

Kafka estava se referindo, de forma mais específica, à novela *Na Colônia Penal*. No entanto, como bem pontua Stach, é notório que em tal novela “Kafka deixa fluir livre aquele mesmo sangue que ameaça incessantemente emergir dos poros de *O Processo*” (Stach, 2022, p. 545). Em sua seriedade e violência, a máquina mortífera da *Colônia Penal* é tão visceral quanto a severa frase proferida pelo espancador em *O Processo* quando afirma “fui empregado para espancar, por isso espanco” (Kafka, 2005, p. 89). Nessa perspectiva, há de se considerar que,

se a máquina da Colônia Penal, enquanto representante da lei, aparece como arcaica e ultrapassada, não é de modo algum, como frequentemente se disse, porque aí haveria uma nova lei mais moderna, mas porque a forma da lei em geral é inseparável de uma máquina abstrata autodestrutiva e que não pode desenvolver-se concretamente (Deleuze; Guattari, 1977, p. 72).

É certo, contudo, que a experiência da *justiça* se revela em seus textos de forma muito mais complexa do que aqui colocamos – e que tentaremos retomar mais adiante. Por ora, importa-nos entender como esse choque literário provocado por Kafka, que há pouco mais de um século continua ressoando aos nossos ouvidos, é um exemplo de como a tradição “descansa sobre una peculiar paradoja modal”: “la tradición siempre parece poder comenzar después del fin de la revelación y coincidir irremediabilmente con su fin”(Coccia, 2008, p. 33). A literatura kafkiana, contraditoriamente, não se insere nessa ordem cronológica, permanecendo antes, inacabada e interminável, no auge de todas as suas possibilidades. E é precisamente *neste* momento, em que a arte coincide com sua transmissão, que “todo comentador, quizá sin cambiar en nada la letra, da vuelta el estado y el aspecto del lenguaje de una obra y transforma lo que está escrito en algo aún está por decirse y formularse, invierte la tradición en la más alta poesía de la memoria” (Coccia, 2008, p. 35).

Esse tempo peculiar, característico do pensamento, estabelece, pois, uma relação de contemporaneidade entre o vivente e aquilo que se busca compreender, de forma que neste instante – o instante do conhecimento – todas as coisas “renuncian a su rango cronológico, dejan de ser pasado, presente o futuro, para hacerse simplemente contemporáneas a quien alcanza dicho conocimiento” (Coccia, 2008, p. 37). Em vista disso, ainda que contextualizemos as obras aqui citadas – e devido ao excelente trabalho de Stach, pode-se fazer isso com alguma precisão – importa-nos não desvendar seus mistérios, mas compreendê-los como tal: assim como no termo grego *mysterion*, a literatura kafkiana não “revela nem representa, simplesmente apresenta. *Isto é, ela não torna visível o invisível, mas o visível*” (Agamben, 2018, p. 158). Nesse sentido, o comentário não visa “iluminar” um texto, mas evidenciar sua própria independência diante do fato de que não há necessidade alguma de luz exterior. Se é verdade, tal como nos fala Blanchot, que “a arte é obscuramente a possibilidade de alcançar brilho pela obscuridade (Blanchot, 1997, p. 25), o comentário “es el único lugar donde la escritura deviene luz a través de sí misma en el sentido más pleno” (Coccia, 2008, p. 44).

Com efeito, se o dispositivo de autoria crê ter posto fim ao problema da potência reduzindo-a à dimensão do ato, isso é, aos termos da vontade e da necessidade: “não o que você *pode*, mas o que você *quer* ou *deve* é o seu tema dominante” (Agamben, 2015, p. 26), parece-nos aqui uma boa ideia recordar de algumas grandes figuras que pervertem a tradicional regra do jogo e permanecem no abismo da possibilidade. Tal é o caso do personagem de Hermann Melville, Bartleby, que diante as mais diversas solicitações de seu

trabalho como escriba, limita-se a responder o seu célebre “I would prefer not to”. Do ponto de vista gramatical, a fórmula “preferiria não” é uma construção normal, no entanto, nela ressoa uma anomalia, tem uma forma insólita:

Do ponto de vista léxico, pela solenidade ou pelo uso inabitual do termo “*prefer*”; do ponto de vista sintático, que é o que interessa Deleuze, pelo modo como termina. É que seu término abrupto, “*not to*”, deixa indeterminado o que ele rejeita, fazendo com que não seja propriamente nem uma afirmação nem uma negação; e não sendo afirmativa nem negativa, por não dizer sim ou não, ela abole a referência, mantém o mundo à distância (Machado, 2009, p. 208-209).

Na leitura deleuziana, Bartleby é caracterizado como “um homem sem referência, sem posses, sem propriedades, sem qualidades, sem particularidades, e, de modo ainda mais contundente, como uma figura que sabe alguma coisa de inexprimível e vive alguma coisa de insondável, inexplicável” (Machado, 2009, p. 208). Traçando uma impossibilidade de estabelecer qualquer relação entre potência e querer, tal fórmula, tão meticulosamente repetida, recoloca em questão precisamente essa supremacia da vontade sobre a potência. Isto é, ao renunciar ao condicional, o escrivão elimina de sua fala qualquer traço do verbo querer:

“Bartleby”, disse eu, “Ginger Nut está fora; não quer dar um pulo até os Correios (não levava mais do que três minutos) e verificar se há alguma coisa para mim?”
 “Preferiria não.”
 “Você não quer?”
 “Prefiro *não*.” (Melville, 2017, p. 41)

Na interpretação de Agamben,

Ao suprimir a linguagem de toda referência, o poder devastador do *preferiria não* abre uma zona de indiscernibilidade entre o sim e o não, ou, dito de outro modo, entre a potência de ser (ou de fazer) e a potência de não ser (ou de não fazer). Liberto de toda *ratio*, isto é, de toda razão que insiste em assegurar a supremacia do ser sobre o nada, Bartleby, longe de opor tais princípios, repousa na indiferença; vive em um “modo de ser de uma potência que se purificou de toda razão” (Agamben, 2015, p. 34).

Enquanto alguns creem poder somente aquilo que querem, Bartleby é aquele que pode apenas sem querer, pode somente a potência absoluta: “não escreve outra coisa do que a sua potência de não escrever” (Agamben, 1993, p. 35). No entanto,

Sua potência não é, por isso, sem efeito, não resta inatuada por um defeito de vontade: ao contrário, ela em toda parte excede a vontade (tanto a própria como a dos outros). Invertendo a anedota de Karl Valentin (“ter vontade, isso eu queria, mas não tive a sensação de podê-lo”), dele se poderia dizer que conseguiu poder (e não poder) sem, em absoluto, querê-lo. Daí a irredutibilidade do seu “preferiria não” (Agamben, 2015, p. 28).

O experimento que Bartleby se arrisca é, pois, um experimento de contingência absoluta: um ser que pode ser e, ao mesmo tempo, não ser. Trata-se, portanto, de uma fórmula em que não diz respeito ao ser ou não ser em ato de algo, mas somente ao seu ser em potência. Ao citar Leibniz, Agamben nos diz que a contingência representa o espaço da liberdade humana (2015, p. 40). Há, contudo, duas aporias frente a esse conceito: uma que diz respeito à irrevogabilidade do passado, isto é, da impossibilidade de se decidir sobre aquilo que foi; pois não há nenhuma potência do ter sido, mas apenas do ser e do advir, e a segunda que, estritamente relacionada com a primeira, nos diz sobre a “necessidade condicionada” que, por sua vez, limita a força da contingência em relação ao ser em ato (Agamben, 2018, p. 79). Ora, que o rigor lógico desse segundo princípio pode ser questionado ou, pelo menos, repensado, é algo que Agamben insistirá ao recorrer à tese de Aristóteles segundo a qual “toda potência é, ao mesmo tempo, potência para o contrário” (1047a17, 2002, p. 403). Se isso for verdade, nada impede, portanto, que algo seja em ato e conserve, ao mesmo tempo, a potência de não ser ou de ser de outro modo. Assim, a contingência pode ser definida, como escreve Escoto, “não como algo que não é necessário nem eterno, mas algo cujo oposto poderia ter acontecido no mesmo momento em que ele acontece” (Escoto *apud* Agamben, 2015, p. 39).

À luz desse pressuposto, o conceito de recordação em Walter Benjamin apresenta-se a nós no mais alto grau de sua *potência*. Na Tese II *Sobre o conceito de história*, o crítico judeu-alemão nos diz: “na ideia de felicidade vibra também inevitavelmente a da redenção. O passado traz consigo um index secreto que o remete para a redenção [*Erlösung*]” (Benjamin, 2019, p. 10). Ao introduzir um dos principais conceitos teológicos do documento, isto é, o conceito de *Erlösung*, Benjamin o situa, em primeiro lugar, na esfera do indivíduo: “sua felicidade pessoal pressupõe a redenção do seu próprio passado, a realização do que poderia ter sido mas não foi” (Löwy, 2005, p. 48).

Benjamin expressou a tarefa de redenção que ele confiava à memória na forma de uma experiência teológica que a recordação faz com o passado: “O que a ciência estabeleceu, escreve ele, pode ser modificado pela recordação. A recordação pode fazer do irrealizado (a felicidade) um realizado, e do realizado (a dor) um irrealizado” (Agamben, 2015, p. 46). Isso significa, nas palavras de Agamben, que “a recordação não é nem o acontecido nem o não acontecido, mas o seu potenciamento, o seu tornar-se de novo possível” (Agamben, 2015, p. 46). Nesse contexto, a experiência de Bartleby repousa nessa relação com o passado, não para redimi-lo, isto é, para fazê-lo ser de novo, mas para restituir a sua potência: “O ‘preferiria não’ é a *restitutio in integrum* da possibilidade, que a mantém em suspenso entre acontecer e

não acontecer, entre o poder ser e o poder não ser. Ele é a recordação daquilo que não foi” (Agamben, 2015, p. 26).

É certo que essa ideia de não-ser nos remete, ademais, para aqueles problemas mais angustiantes da metafísica, pelos quais engendraram-se as teorias do ser e as teorias do conhecimento. O primeiro problema, nos diz Bergson, “consiste em perguntar por que há ser, por que algo ou alguém existe”, isto é, o autor chama a atenção para a forma como sempre figuramos um nada que precederia o ser: “dizemo-nos: ‘poderia não haver nada’ e espantamo-nos então de que haja algo – ou Alguém. Mas analisem essa frase: ‘poderia não haver nada’ ” (Bergson, 2006, p. 110). Tal palavra, quando proferida, não se defronta de modo algum com ideias, mas, antes, como um *nada* que não tem qualquer significação. Ora, o argumento fundamental apresentado no ensaio *O possível e o real* consiste, pois, em não apenas esclarecer que a noção de “Nada” “designa a ausência daquilo que procuramos”, como também constatar que “a ideia de ausência, ou de nada, ou de nulidade, está inseparavelmente ligada à de supressão”. Isto é, somente percebemos e concebemos o pleno e “se a experiência nos apresentasse alguma vez um vazio absoluto, este seria limitado, teria contornos, seria portanto, ainda, algo” (Bergson, 2006, p. 111). Uma coisa, portanto, só desaparece porque outra a substitui:

Assinalamos assim que queremos dirigir nossa atenção para o objeto que se foi e desviá-la daquele que o substituiu. Dizemos então que não há mais nada, entendendo com isso que aquilo que é não nos interessa, que nos interessamos por aquilo que não está mais aí, ou por aquilo que poderia ter estado aí (Bergson, 2016, p. 111)

Supressão significa assim *substituição*. Bergson demonstrará como nessa concepção de *Nada*, quando não designa mera palavra, implica tanto a ideia de *Tudo* quanto uma operação do pensamento. Segundo o autor, é ilusório acreditar “que há menos na ideia de vazio do que na do pleno”, ou “menos no conceito de desordem do que no de ordem” (Bergson, 2006, p. 113). Isso porque o que se deixa escapar frente a essa errática ideia “é a novidade radical de cada momento da evolução” que, contrariamente ao que nos diz a realidade espetacular do *contínuo, permanente e irreflexivo* – para o qual o passado é *intensamente maleável e reconfigurável* (Matos, 2015, p. 96) – mostra-nos que o possível “é apenas o real com, em acréscimo, um ato de espírito que repele sua imagem para o passado assim que ele se produziu” (Bergson, 2016, p. 114). Dessa forma, ainda que não haja, de fato, possibilidade de inserir algo real no passado “e trabalhar assim de marcha ré no tempo”, o que Bergson evidencia – de maneira admirável – é a nossa capacidade de, olhando para o passado, poder “ali alojar o possível, ou antes, que o possível vá ali se alojar por si mesmo a todo

instante”, pois a realidade se cria a todo momento, imprevisível e nova: “é o real que se faz possível e não o possível que se torna real” (Bergson, 2006, p. 119).

Para tanto, diante dos processos des-personalizantes que insistem na primazia da obra (ou do real) sobre o ser, o que a figura de Bartleby nos mostra é o caminho sempre aberto da potência. Lembra-nos que, embora a imposição do real faça crer que somos impotentes diante da “verdade” já dada do mundo, ainda é possível fazer dessa impotência uma potência-de-não, alcançando, com isso, “o potencial *comum* que envolve todo ato de produção da verdade” (Matos, 2015, p. 104). Diferentemente dos seres particulares que, tal como define Deleuze, se valem das regras e obedecem a sociedade e sua língua, o escrivão é um exemplo destes seres “originais”, que “com seu pensamento sem imagem, com sua língua única, sabe de algo de inexprimível, vive algo insondável que revela o vazio, a imperfeição das leis, a mediocridade das criaturas particulares” (Machado, 2009, p. 208).

Segundo Matos e Collado, alguns dos mais importantes e desafiadores “autores” de nosso tempo são sem-obra. Tal como Bartleby, *preferem o não* da autoria e, por isso, pertencem a uma “anônima categoria indeterminada” que abarca todos aqueles que sentem uma

pulsão negativa ou a atração pelo nada que faz com que certos criadores, mesmo tendo uma consciência literária muito exigente (ou talvez precisamente por isso), nunca cheguem a escrever; ou escrevam um ou dois livros e logo renunciem à escrita; ou, depois de colocar em andamento sem problema uma obra em progresso, ficam um dia literalmente paralisados para sempre (Matos; Collado, 2021, p. 158-159).

Parece-nos aqui importante recordar algumas das passagens de Kafka em seu diário, como a de 20 de dezembro de 1910, que, acerca da sua atividade literária, nos diz: “Que desculpa eu tenho para o fato de ainda não ter escrito nada hoje? Não tenho desculpa alguma. Tanto mais que minha condição não é das piores. Tenho constantemente uma invocação nos ouvidos: Quem dera viesses, tribunal invisível!” (Kafka, 2018, p. 123). Preso a uma voz que o ordenava e o acusava ao mesmo tempo, a relação do judeu-tcheco com a literatura correspondia a uma negação da própria escrita. Não por acaso, a publicação de suas obras contrariaram terminantemente as ordens do bilhete-testamento de queimar tudo o que ele havia escrito. Não se trata, contudo, de mera negatividade, mas de incorporar o signo da potência; “dado que em suas omissões e silêncios, descansam os magníficos livros não-escritos” (Matos; Collado, 2021, p. 159). Pois, como bem afirma Agamben:

Quem teve nas mãos a grande edição de Hölderlin há pouco concluída na Alemanha, ou a edição ainda em andamento das obras de Kafka, sabe que essas obras reproduzem todos os estados dos manuscritos, sem estabelecer distinção entre as várias versões e sem mais confinar as variantes e as formas rejeitadas no aparato crítico. Isso implica uma transformação decisiva na maneira de conceber a identidade da obra. Nenhuma das várias versões é o “texto”, porque este se apresenta como um processo temporal potencialmente infinito – tanto em direção ao passado, do qual inclui todo e qualquer rascunho, redação e fragmento, quanto em direção ao futuro –, e sua interrupção em certo ponto da sua história, por acontecimentos bibliográficos ou por decisão do autor, é puramente contingente (Agamben, 2018, p. 116).

Tal é o caso da fragmentada “obra” *O Castelo* que, em meio a numerosos cadernos e folhas soltas com os “garranchos” de Kafka (a expressão é dele), termina bruscamente no meio de uma frase (“falava com esforço, era preciso se esforçar para entendê-la, mas o que ela disse”). Segundo Agamben (2018, p. 121), “isso significa que, no rascunho e na anotação, a potência não se transferiu e não se esgotou integralmente no ato, o ‘querer-escrever’ permaneceu irrealizado e inacabado”.

Ademais, dentre as tantas excentricidades que permeiam as mais de quatrocentas páginas desse universo singular, cabe aqui destacar a figura dos ajudantes. Trata-se de personagens destinados a exercer uma única função: proporcionar ajuda nos serviços de agrimensura para o qual K. foi chamado. A forma como surgem em meio a trama é elucidativa por si só, no entanto, o que torna sua existência singular é precisamente a incapacidade de proporcionar qualquer ajuda. Ainda que se trate de uma decisão tomada pelas autoridades de *O Castelo* – onde “nada acontece sem reflexão (Kafka, 2000, p. 98) —, na visão de K. tal atribuição só pode ter sido um erro fruto do acaso, como se os ajudantes tivessem “caído com a neve” (Kafka, 2000, p. 98). O caráter irracional dessa função é exposto logo no primeiro diálogo entre os personagens:

- Onde estão os aparelhos? – perguntou K.
- Não temos nenhum aparelho – disseram eles.
- Entendem alguma coisa de agrimensura?
- Não – disseram eles. (Kafka, 2000, p. 32-33).

Ao analisar tal contexto, Agamben nos diz que

Nos romances de Kafka, deparamo-nos com criaturas que se definem como “ajudantes” (*Gehilfen*). Mas parecem incapazes de proporcionar ajuda. Não entendem de nada, não têm “aparelhos”, só conseguem aprontar bobagens e infantilidades, são “molestas” e, às vezes, até “descaradas” e “luxuriosas”. Quanto do aspecto, são tão semelhantes que se distinguem apenas pelo nome (Artur, Jeremias), assemelhando-se entre si “como serpentes” (Agamben, 2007, p. 27).

Em meio ao vaivém compulsivo do personagem principal K., que está sempre tentando explicar algo que não pode ser explicado, os ajudantes repousam nessa mesma zona

de indiscernibilidade do qual falamos ao nos referir a Bartleby. Isto é, assemelham-se a esse ser que, mesmo reconhecendo sua função, não se importam em negá-la. Ao permanecerem firmes na função de ajudar, ainda que sem capacidade para fazê-lo, o que a figura dos ajudantes nos deixa é a compreensão de que a função é apenas uma função, e não pode ser tomada como o motivo último da existência. Enquanto seres de potência – que podem sempre fazer ou não fazer, conseguir ou falhar – os personagens kafkianos não se sujeitam a uma função que os determinem, mas, antes, vivem uma vida “em que os modos singulares, atos e processos de viver nunca são simplesmente *feitos*, mas sempre e primeiramente *possibilidades* de vida, sempre e primeiramente potência” (Agamben, 2015a, p. 14).

Diferentemente da despersonalização sofrida por diversos funcionários d’*O Castelo*, que perdem seus traços e se confundem com a própria função que assumem, os ajudantes não carregam o rigor dos burocratas em suas tarefas rotineiras; assim como não se esgotam em uma mera postura negativa. Segundo Agamben, eles também são “observadores atentos, ‘ágeis’, ‘soltos’; têm olhos cintilantes e, contrastando com seus modos pueris, rostos que parecem de adultos, ‘de estudantes, quase’, e barbas longas e abundantes” (Agamben, 2017, p. 27). Por não estarem somente em ato e, portanto, por não serem sempre isto ou aquilo, mas por se entregarem à experiência da possibilidade, tais personagens conservam em si uma *práxis* “que se mantém constitutivamente em conexão com sua própria inoperosidade” (Agamben, 2018, p. 79).

Trata-se, nesse sentido, de conceber a literatura kafkiana como uma espécie de estética inoperante, uma resistência passiva sob a fórmula da potência-do-não que, tal como vemos nos personagens citados, desvia do movimento da *energeia* biológica e nos abre para uma nova possibilidade de vida em que os seres vivos “não sejam mais qualificados pelo que produzem, mas pelas potencialidades que neles se abrem e se fecham: poder e poder-o-não” (Matos; Collado, 2021, p. 161). O intelecto como potência comum adquire seu verdadeiro sentido apenas na perspectiva dessa experiência. Somente em uma vida em que toda apropriação é colocada em suspensão, a criação (e também o pensamento) sobrevive como potência, como princípio criativo que não se esgota na obra em ato, mas continua a viver nela. Isso é, aliás, o que é essencial na obra. Assim como o poeta que, desativando as funções utilitaristas da linguagem, contempla a língua, isto é, não a obra escrita, mas a potência da escritura, verdadeiramente potente é uma vida que contempla sua própria potência de agir e não agir e torna-se, portanto, inoperante em todas as suas operações, vivendo somente sua vivibilidade.

É certo, contudo, que o paradigma dessa ontologia chega ao tempo presente de forma paradoxal: por um lado, tem-se a substituição do intelecto comum pela individualização do ser e de seu pensamento (hegemonicamente representada pelo tão aclamado *Cogito, ergo sum*), por outro, a monocultura da política que, tal como em Hobbes, substituiu a multiplicidade pela unidade do Estado. Esse deslocamento – isto é, a subversão da potência do pensamento para o estatuto da ação – abriu caminho para o legado da política moderna que, na medida que se baseia em uma divisão e em uma articulação da vida biológica e da vida política, fundamenta-se em um poder em ato cuja única determinação é biopolítica.

Assim, se – tal como veremos a seguir – a soberania estatal só pode afirmar-se separando em cada âmbito a vida nua da sua forma, produzindo vidas qualificatórias através de uma inclusão-exclusiva, a *unicidade do intelecto possível* é a própria potência que “incessantemente liga a vida à sua forma ou impede que se dissocie dela” (Agamben, 2015a, p. 20). Para além de todas as críticas que envolvem o averroísmo – as quais Coccia retoma e discute em sua obra –, trata-se, portanto, de uma doutrina que, embora carente por completo de sujeito, como se se tratasse de “un pensamiento acéfalo capaz de existir sin presuponer a un hombre (este hombre) o una obra”, mostra-nos, através de seu próprio método, “una forma de arqueología de lo no-dicho: más que mostrar y repetir exclusivamente lo que ha sido dicho en realidad, este deberá comprender sobre todo lo que, a través de lo que se ha escrito, sería posible decir” (Coccia, 2008, p. 53). Assim, o esforço aqui empreendido visa não reconstruir um passado perdido ou oculto de Kafka, mas, ao relacionar-se com seu pensamento, extrair do já dito uma nova potência do dizer. Pois, parafraseando Agamben, a obra, isto é, aquilo que resulta da suspensão da potência, não representa apenas o seu objeto: apresenta, junto a este, a potência com a qual ela foi escrita.

Para tanto, se é esse resto inoperante da potência que torna possível que o pensamento contemple a si mesmo – enquanto pensamento do pensamento – é, também, precisamente o que torna possível pensar uma política que corresponda à inoperosidade do homem, “que se determine não simplesmente e em absoluto a partir do ser-em-obra da racionalidade humana, mas por um operar que expõe e contém em si a possibilidade de seu não existir” (Agamben, 2017, p. 329). Talvez, inclusive, seja algo deste tipo que pensou Dante quando, no livro *De monarchia*, introduziu a figura da multidão:

Como a potência do pensamento humano não pode ser integral e simultaneamente atualizada por um único homem ou por uma única comunidade particular, é necessário que haja na espécie humana uma multidão através da qual a potência seja toda atuada... A tarefa da espécie humana, apreendida na sua totalidade, é o de atuar incessantemente toda a potência do intelecto possível, em primeiro lugar em vista da

contemplação e, conseqüentemente, em vista do agir (I 3-4) (Agamben, 2015a, p. 20),

Assim, o que a arte em Kafka realiza pela potência do dizer, ou melhor, pela potência do não-dito, corresponde, aqui, à tarefa deixada para a política e a filosofia: o dever de realizar a potência do agir.

Capítulo 3: Destituição e criação

3.1 Tradição?

Pensar outras possibilidades de vida e política a partir do paradigma estético da literatura kafkiana implica não apenas repensar as formas como habitualmente se concebeu pensamento e linguagem, mas também – e como agora veremos – a própria ideia de tradição. Isso porque a potência negativa que aqui evocamos, assemelhando-se a um gesto utópico que pretende transcender aquilo que sempre foi, rompe, ou melhor, vai além do aspecto puramente cronológico conferido ao tempo e a memória. Uma das principais características que esse método pressupõe é a intempestividade.

Em um texto que pretende “acertar as contas com o seu tempo e tomar posição em relação ao presente” (Agamben, 2009, p. 58), Nietzsche nos diz que “o contemporâneo é o intempestivo”. O filósofo define a *intempestividade* como uma postura que “procura compreender como um mal, um inconveniente e um defeito, alguma coisa da qual a época justamente se orgulha, isto é, a sua cultura histórica, porque somos devorados pela febre da história e deveremos ao menos disso nos dar conta” (Nietzsche, 2003, p. 6). Nesse sentido, se o historicismo se ancora numa imagem eternizada do passado e de um presente a-temporal – visto que se “arrasta como tempo infinito e permanente, sempre igual a si mesmo” (Matos, 2015, p. 69) – a proposta nietzschiana vincula-se a uma postura negativa que, mais do que um não-lugar, se caracteriza como um lugar *outro*, uma dimensão temporal que concentra todos os demais tempos, “e que por isso se abre à experiência histórica do descontínuo, da transformação e da alternatividade” (Matos, 2015, p. 46).

Assim, a pretensa “atualidade” de uma obra ou de um pensamento não se vincula a uma perfeita harmonia em relação ao seu tempo, tampouco se inscreve numa espécie de nostalgia de um tempo passado. Trata-se, antes, de uma relação singular que “adere a ele [o tempo] através de uma dissociação e de um anacronismo” (Agamben, 2015, p. 22). Ora, é justamente porque se insere nesse *descontínuo* que Kafka nos parece ser sempre tão *atual*.

Desde a própria estrutura ao conteúdo que profere, sua escrita rompe com a concepção de uma história universal. Diante de uma tradição que se sustenta em uma linearidade de “progresso”, na qual a memória se apresenta numa dimensão puramente necrológica, a potência-de-não kafkiana instaura um devir que, no limite do dado e do herdado, aponta “atrevidamente para um futuro-presente que pode sempre vir-a-ser (Matos, 2015, p. 48).

Assim, ao voltarmos nossa atenção para os principais personagens dos romances de Kafka, percebe-se – nas inúteis porém incansáveis tentativas de sucesso do herói – que ainda que seu “fim” já esteja pré-determinado, isto é, que, mesmo se, conforme afirma Stach sobre *O Processo*, “o romance tinha um começo, sobre o qual cairia, de alguma forma, o raio da acusação, e tinha um fim, que só podia consistir na execução do veredito” (Stach, 2022, p. 525), a proposta de narrar essa história parece ecoar na concepção de rememoração benjaminiana. Em meio aos tantos fragmentos notáveis de Benjamin, há um que, ao citar um poema de Brecht, o autor nos diz: “Esperamos dos que virão a nascer não o agradecimento pelas nossas vitórias, mas a rememoração das nossas derrotas. Isto é a consolação: a única consolação que pode existir para aqueles que já não têm esperança de consolo” (Benjamin, 2019, p. 186, manuscrito 446).

Ainda que possamos conceber nessa mesma proposta política em Kafka, é certo que nenhum herói em seus romances (*Amerika*, *O Processo* e *O Castelo*) é tradicionalmente visto como uma figura revolucionária. Inclusive, a recepção de sua obra contou com algumas reprovações, como a Günther Anders quando escreve que “Kafka é, em certo sentido, um moralista do nivelamento. Desse ponto de vista a moda kafkiana obra não é exatamente louvável. Sua mensagem moral é o *sacrificium intellectus*, sua mensagem política é a auto-humilhação” (Anders, 2007, p. 38). Para nós, ao contrário, é justamente porque não se esgota nessa mera postura negativa, mas instaura uma “ausência operante” (ou uma potência-de-não) que a narrativa kafkiana, indo à contramão da tradição, inaugura um tempo histórico capaz de oferecer *consolo para aqueles que já não tem esperança de consolo*.

A proposta revolucionária da literatura kafkiana se inscreve, pois, em uma revolução no tempo. Isto é, Kafka “apreende a constelação em que a sua própria época se insere, relacionando-se com uma determinada época anterior” (Benjamin, 2019, p. 20). A moda nietzschiana, este tempo-de-agora (*Jetztzeit*), tal como definido pelo crítico berlinense, contrapõe-se ao historicismo e a forma como as lutas sociais são naturalizadas e inseridas na tradição histórica de uma maneira artificial, fazendo parecer que “aquilo *que é* deve

eternamente ser” (Matos, 2015, p. 54). Os *estilhaços do messiânico* que nos fala Benjamin representa este resto de potência que vibra incansavelmente na rememoração de cada vencido que lutou e que “não aceitou a inevitabilidade do real” (Matos, 2015, p. 54). Portanto:

Viver o tempo-de-agora não significa rememorar o passado, mas experimentá-lo enquanto presente, entendendo que as lutas emancipatórias de ontem permanecem vigentes até hoje, já que todas foram irrealizadas. Os revolucionários do passado só puderam sonhar com outra sociedade porque acreditavam ser possível algo diferente, entendendo, como diz João no Apocalipse, que o tempo está próximo (Matos, 2015, p. 55).

Assim, seja na intempestividade de Nietzsche ou na “agoridade” de Benjamin, o contemporâneo implica sempre este aspecto: assinalar o presente como *arcaico*. Isto é, situá-lo próximo a origem, a *arché*. Nas palavras de Agamben: “só quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo” (Agamben, 2015, p. 30). O acesso a essa “origem”, nesse sentido, não significa situá-la num contexto passado, mas da singular capacidade de fazê-la contemporânea ao devir histórico. Isto é, “o compromisso que está em questão não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro dele e o transforma” (Agamben, 2015, p. 27). A rememoração benjaminiana representa, nesse sentido, essa potência de, ao citar o passado, fazê-lo operar e agir sobre o presente, “assim como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro, e a criança, na vida psíquica do adulto” (Agamben, 2015, p. 31).

Se assim o for, deve-se considerar o motivo pelo qual a literatura do judeu-tcheco não oferece quaisquer respostas, conselhos ou significações. Ela é concebida, ousando fazer uso da expressão de Benjamin, por um caráter destrutivo:

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mais eis precisamente por que vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros e montanhas, também aí ele vê um caminho... já que vê caminhos por toda parte, está sempre na encruzilhada... O que existe se converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas (Benjamin, 2000, p. 237)

Mais importante que planejar futuro é “abrir-lhe espaço; não pelo amor às ruínas, mas pelos caminhos que elas obstruem” (Matos, 2015, p. 69). Pois se o presente atesta a impossibilidade de se conceber um direito e um Estado sem opressão, planejar um futuro dentro dessa realidade significa limitar as potencialidades de operar uma verdadeira crise que, além de imprevisível e improvável, é incontrolável e fundador de mundo, jamais mantenedor” (Matos, 2015, p. 53). Para tanto, tanto em conceituações como “condições de uma literatura menor”, seja lendo-a através da intempestividade nietzscheana, nota-se que a escrita kafkiana

se insere na tradição ao mesmo tempo em que dela abdica. Ao radicalizar o presente, ela se lança para novas aberturas históricas e, com isso, “permite a transformação messiânica, utópica e radical no agora” (Matos, 2015, p. 52).

Essa relação particular com o tempo com foi definida por Benjamin como uma “doença de tradição”. Em uma carta a Scholem, escrita em 12 de junho de 1938, o autor nos diz que o mundo de Kafka “é o complemento exato de sua época, que se prepara para suprimir os habitantes em massas consideráveis” (Benjamin, 1993, p. 105). Ao lançar luz sobre a estética pela qual sua estética se forma, Benjamin nos diz que:

A obra de Kafka é uma elipse cujos focos, bem afastados um do outro, são definidos de um lado pela tradição mística (que é antes de tudo a experiência da tradição), de outro pela experiência do habitante moderno da grande cidade. [...] Falo por um lado do cidadão moderno que se sabe entregue a um aparelho burocrático impenetrável, cuja função é dirigida por instâncias que permanecem imprecisas aos próprios órgãos executores, quanto mais a quem é manipulado por elas. (Benjamin, 1993, p. 104)

Segundo o crítico judeu-alemão, Kafka percebeu o que vinha sem perceber o que é de hoje; e o faz como o indivíduo que já foi atingindo, sua experiência repousa na tradição à qual ele se entregou (1993, p. 105). Ora, é justamente isso que confere à sua obra um lugar singular no universo literário: “Kafka vive num mundo *complementar*. (Nisso ele é aparentado precisamente com Klee, cuja obra na pintura permanece em essência igualmente isolada como a de Kafka na literatura)” (Benjamin, 1993, p. 105). A aproximação com Klee se torna ainda mais evidente quando voltamos nossa atenção para o que o escritor nos diz sobre a pintura do artista na *Tese IX Sobre o conceito de história*:

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca encarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que parece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhe lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, e que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo que chamamos o progresso é este vendaval (Benjamin, 2019, p.14) .

Hannah Arendt pontou com razão (2008, p. 122) quando nos diz que, mesmo sem ser poeta, Benjamin “pensava poeticamente”. A forma como o autor metaforicamente materializa a ideia de uma única catástrofe como um “movimento estático”, nos mostra, através da figura do anjo, que não se trata de lançar-se dialeticamente rumo ao futuro – como queriam os marxistas – mas de “voltar-se para o passado”. Por meio de uma “transferência linguística”, a

escrita benjaminiana oferece uma forma material ao invisível e, assim, o torna capaz de ser experimentado.

Ademais, na medida em que Benjamin evoca a ideia de uma “tradição mística” em Kafka, como se sua escrita cumprisse a proposta de uma transmissibilidade atenuada às demandas do tempo histórico, ele também diagnostica que a experiência *deste* tempo histórico foi entregue aos mecanismos burocráticos e suas instâncias impessoais. Diante da impossibilidade de transmitir experiência moderna, o escritor judeu-tcheco subverte a arte de narrar, assegurando a transmissibilidade da tradição, sem, no entanto, proporcionar qualquer verdade última ou saber definido. Lembremos, nesse contexto, da parábola *Uma mensagem imperial*, publicada em 1919 e incluída no livro de contos *Um médico rural*. A narrativa conta que o Imperador, em seu leito de morte, designou um mensageiro para ser o portador de sua última mensagem. Após assegurar que a mensagem havia sido compreendida pelo homem, fazendo-o inclusive repetir em seu ouvido o que acabara de ouvir, despacha o homem que se põe “imediatamente em marcha”. No entanto:

A multidão é tão grande, suas moradas não têm fim. Fosse um campo livre e que se abrisse, como ele voaria! – e certamente você logo ouviria a esplêndida batida dos seus punhos na porta. Ao invés disso porém; como são vãos os seus esforços; continua sempre forçando a passagem pelos aposentos do palácio mais interno; nunca irá ultrapassá-los; e se o conseguisse nada teria ganho; teria de percorrer os pátios e o segundo palácio que os circunda; e outra vez escadas e pátios; e novamente um palácio; e assim por diante, durante milênios; e se afinal ele se precipitasse do mais extremo dos portões – mas isso não pode acontecer jamais, jamais – só então ele teria diante de si a cidade-sede, o centro do mundo, repleto da própria borra amontoada. Aqui ninguém penetra; muitos menos com a mensagem de um morto – Você no entanto está sentado junto à janela e sonha com ela quando a noite chega. (KAFKA, 2002, pp. 41-42).

Talvez nenhum outro conto expresse com tamanha precisão o cerne de sua obra a partir do que Benjamin definiu como “doença de tradição”: uma tradição não simplesmente ausente, mas, ao mesmo tempo, agonizante e todo-poderosa como imperador chinês cuja mensagem nunca chega até nós (GAGNEBIN, 2011, p. 66).

Há de se mencionar que parte inerente a essa reflexão se origina de alguns textos no qual o crítico judeu-alemão discorre sobre as transformações estéticas que, chegando à maturação no início do século XX, subverteram a produção cultural, artística e política devido a uma nova forma de percepção (*aisthêsis*) artística coletiva e individual (GAGNEBIN, p. 56). Segundo o autor, a verdadeira autenticidade da arte, aquela que garantia sua originalidade através “do que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu o testemunho histórico” foi suprimida pelo desenvolvimento da técnica que,

“na medida em que multiplica sua reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial” (BENJAMIN, 1985, p. 168-169). Esta nova forma de miséria que surge sobrepondo-se ao homem é o que o crítico judeu-alemão sublinha nos textos “Experiência e Pobreza” (1933) e “O narrador” (1936) nos quais mostra que a experiência, antes passada por provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias, se apresenta agora sob sua forma mais pobre e desmoralizante: “a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos detentores do poder” (Benjamin, 2019, p. 86).

Contudo, à medida que Benjamin expõe os paradoxos dessa desorientação moderna que culminou no declínio da experiência e no esfacelamento da narração tradicional, é importante notar que sua crítica não se inscreve em um tom nostálgico através da busca por uma harmonia perdida ou como denúncia de uma época decadente em suas formas de comunicação, mas, antes de tudo, afirma-se pela exigência de uma nova (im)possibilidade de narrar: “não se trata de uma renovação técnica da língua, mas da sua mobilização ao serviço da luta ou do trabalho – em todos os casos, ao serviço da transformação da realidade, não de sua mera descrição” (Benjamin, 2019, p. 88). Pois não se trata de decretar o fim de uma época decadente, mas de extrair a partir desta realidade “instrumentos para uma política verdadeiramente materialista [...] que não consista simplesmente na conservação do passado, mas que seja também transformação ativa do presente” (Gagnebin, 2011, p. 105). Trata-se, portanto, de assumir nossa pobreza e levá-la ao seu extremo. “A partir de um certo ponto não há mais retorno. É este o ponto que tem de ser alcançado” (Kafka, 2011, p. 190).

Nessa relação entre experiência e linguagem, a literatura surge como uma chaga que o esquecimento da tradição talha na língua (Agamben, 2018, p. 33-34). A genialidade da escrita aporética de Kafka consiste justamente em ter escancarado essa ferida, ao invés de caminhar cego pelas vias do progresso e da técnica. Assim, se o que impede a narração de continuar transformando-se em experiência é o fato de que seu lado épico, isto é, sua consistência de verdade, tenha se perdido, e o caminho que nos traria de volta à harmonia perdida já não é mais possível de ser traçado, o gesto de Kafka consistiu em fazer dessa aporia (justamente aporia, *ausência de via* (Agamben, 2005, p. 38) a única experiência (im)possível. Segundo Benjamin, as grandiosas aporias da literatura contemporânea, como aquelas que agem principalmente em Franz Kafka, nos “advertem da necessidade de uma longa permanência perseverante neste *no man’s land* narrativo, “no avesso desse nada” (Benjamin *apud* Gagnebin, 2011, p. 64).

Dessa forma, assim como Kafka renunciou também à literatura de autor ou de mestre, renunciou também ao princípio de uma narração que se estabelecesse a partir de uma temporalidade definida. Tornou-se “menor”; transformou “esses sintomas de doença em signos precursores de outro porvir, de uma outra relação à transmissão e à tradição, de uma outra relação à questão do sentido” (Gagnebin, 2015, p. 9). Ao renunciar ao desenvolvimento feliz de uma sintaxe *lisa e sem fraturas*, Kafka construiu um falar abrupto que arrisca sua própria decomposição e, indo além da tradição dos vencedores (ou das literaturas maiores), coloca em questão a totalidade triunfante do discurso e da ordem vigente. Sem ensino teológico ou autoridade literária, a linguagem em seus romances converte-se numa espécie de violência contra seu leitor: “sentimos uma invencível vontade de interpretação que se reverte na impossibilidade de qualquer compreensão satisfatória” (Gagnebin, 2015, p. 9)

É interessante, nesse sentido, o apontamento de Benjamin sobre como Kafka “tomou todas as medidas possíveis contra a interpretação dos próprios textos”. Justamente porque não queria que sua escritura funcionasse como Lei (Tari, 2022, p. 47), a literatura de Kafka corresponde à “situação de uma escritura que, convertida em gesto, já nada significa. É como se o mundo fosse um texto que não podemos decifrar ou do qual perdemos a chave” (Matos *apud* Tari, 2022, p. 17). Na visão benjaminiana, a inconsistência das narrativas kafkianas, sempre aberta, fragmentada e, por vezes, incompleta, rompe com quaisquer possibilidades de uma verdade última ou de uma significação definida. Sua obra escapa à passividade inerente a muitas literaturas que prometem uma dependência da obra a uma entidade transcendente para ousar se entregar a algo inteiramente novo: “Kafka renunciou à verdade para se agarrar à transmissibilidade, ao elemento hagádico” (Benjamin, 1993). Seus escritos convertem-se em parábolas que, longe de se deitarem pura e simplesmente aos pés de uma doutrina, como a Hagadá aos pés da Halakhá, uma vez deitadas, levantam suas patas contra a austeridade que as submete; tornam-se anômicas. Nas palavras de Tari:

Como se sabe, Kafka não se remete à tradição haládica, por meio da qual os rabinos coindicaram as leis, mas usa a modalidade ágadica, ou seja, uma forma poética, aquela da lenda, evitando assim que a própria escritura pudesse funcionar também como lei – Andrea Cavalletti, no posfácio ao fundamental de Bialik, define de maneira eficaz tal modo de proceder como “uma afirmação [...] sem autoridade” [...] Além de indicar que o uso que fazemos da escritura é sempre uma pomada de posição frente às leis, Kafka nos mostra a possibilidade de um estilo de escritura destituente (Tari, 2022, p. 40).

Ainda que a posição aqui defendida se diferencie da de limitar os escritos de Kafka a uma dimensão puramente religiosa, “dado que possuem um sentido secular exatamente na medida em que põem em questão o paradigma sagrado usando as suas próprias armas” (Tari,

2022, p. 41), é certo que a simples oposição entre as dimensões religiosa e secular parece não ser suficiente para explorar a escrita kafkiana. O que se esquece, pois, é a compreensão daquilo que, conforme Tarì nos diz, “aparece no meio, ou seja, a sua dimensão profana que, ao se confrontar diretamente com o sagrado, é diferente tanto da dimensão religiosa quanto daquela puramente secular” (Tarì, 2022, p. 41). A profanação se apresenta como uma dimensão absolutamente importante ao prever a possibilidade de restituição do uso comum daquilo que foi classificado, hierarquizado e separado pelos dispositivos de poder. Uma vez que toda separação conserva em si um núcleo genuinamente religioso, o ato de profanar nos permite abrir possibilidade de uma forma especial de negligência que, ao passo que ignora tal separação, faz dela um uso novo.

Assim, se os “discursos verdadeiros” utilizam-se da linguagem para impor a Lei através de uma inclusão-exclusiva que nega a possibilidade de superá-la, uma narrativa crítica parece não ser suficiente, pois ao permanecer no interior da tradição – pouco importa se da tradição dominante ou subalterna – continua “sempre dentro do sistema das leis, reforçando assim sua vigência, mesmo em um mundo que já não reconhece mais seu sentido” (Tarì, 2022, p. 51). A escrita destituente de Kafka, por outro lado, opera “pela força da não-crítica” (Deleuze; Guattari, 2003, p. 106), e, quase de forma arqueológica (no sentido de Agamben), desvela a origem violenta que subjaz historicamente a todas as formas de exercício do poder. Por não apenas negar, mas profanar a língua ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, a exige, a literatura kafkiana confere novas aberturas:

Daí a pergunta em nome de quem ou do quê e para quem e para o quê se dirige o filósofo ou o poeta? Eles não falam em nome de ..., pois sabem que há uma ausência, um vazio. O nome que falta exige a possibilidade da palavra, mesmo que ninguém possa proferi-la. Quem opta por falar – ou calar –, em nome dessa exigência, não precisa de nenhum outro tipo de legitimação. Exigir a palavra significa preservar um uso possível da própria palavra, que a mantenha aberta, numa exposição de sua potência, que é também, mais uma vez, potência de não (Santurbano; Peterle *apud* Agamben, 2018, p. 16).

Da precisão da deformação em seus escritos, salientada por Benjamin no ensaio de 1934 (“em Kafka as deformações são precisas”), nasce, pois, este movimento impetuoso em direção a sua própria impossibilidade – que é, antes de tudo, sua condição e seu fundamento. Trata-se, diante disso, de entender que em seu universo literário a imagem que os aparelhos burocráticos e suas estruturas autoritárias e impessoais representam não são uma metáfora de nosso tempo, mas uma analogia que “transforma cada caso individual em exemplar de uma regra geral que nunca é possível formular *a priori*” (Agamben, 2019, p. 28). Talvez por isso o escritor judeu-tcheco não ofereça qualquer contexto acerca do lugar e do tempo em que

emerge a voz do narrador, como podemos perceber na inconfundível narrativa *Sobre a questão das leis*: “Nossas leis em geral não são conhecidas: constituem um segredo da pequena aristocracia que nos governa” (Kafka, 1987, p. 28). Segundo Tarì, não só há uma impossibilidade de localizar o conto, isto é, situá-lo num ponto de vista histórico, geográfico etc., como também há “uma opacidade de fundo em relação ao seu caráter e, igualmente neste caso, podemos apenas pensar que se trata não tanto de um sistema jurídico particular, mas das leis como princípio da vida política de *nossa civilização*” (Tarì, 2022, p. 39-40).

Aqui, a literatura de Kafka não se direciona a uma espécie de “desconstrução do que é dito na tradição” – o que funcionaria como uma espécie de crítica – mas, antes, foca na “exposição do que não é dito” (Tarì, 2022, p. 47). Contudo, esse “não dito” não remete a um discurso secreto cujo acesso seria reservado aos “adeptos”, uma vez que “o importante não é a posse do saber, mas a singular disposição ao seu uso” (Tarì, 2022, p. 47). Assim, se qualquer interpretação sobre as leis é, de todo modo, inútil “pois as leis são muito antigas, a sua interpretação tem sofrido rigor dos séculos e naturalmente adquiriu também força de lei” (Kafka, 1987, p. 28), há de se pensar que sua “legitimidade” se revela sob um contexto de opressão e violência no qual, em sua estrutura mitológica, a nobreza “põe a sua origem fora de si”:

Mesmo porque os aristocratas não têm nenhuma razão plausível para se deixarem influenciar, na interpretação, por interesses pessoais contrários aos nossos – visto que as leis já foram feitas em favor dos aristocratas, desde o princípio, e eles próprios estão acima das leis, sendo possivelmente esta a razão pela qual têm a lei exclusivamente em suas mãos (Kafka, 1987, p. 28).

Enquanto representante da lei, a posição da nobreza nos remete, tal como uma máquina mitológica, a uma origem *autofundante*: “esta é a sua intenção mais remota, o seu coração de pré-ser, no momento em que se põe em ato. [...] Eis que o fora de si em que a máquina põe a própria origem é o seu centro” (Tarì, 2022, p. 52). Assim, se toda separação, como entre “o povo” e “os nobres”, fundamenta-se num núcleo genuinamente religioso, a legitimidade de quem governa depende, portanto, “da dobradiça ‘sagrada’ que separa dentro e o fora da lei” (Tarì, 2022, p. 52). Não obstante, é por meio desta separação que os dispositivos iniciam um processo de subjetivação com o objetivo “de gerir, governar, controlar e orientar os gestos e os pensamentos dos homens” (Agamben, 2009, p. 39). Isto é, o dispositivo age sob a forma de uma potência capaz de capturar o desejo demasiadamente humano de felicidade e submetê-lo a um processo de subjetivação, visando à criação de “corpos dóceis, mas livres, que assumem a sua identidade e a sua ‘liberdade’ de sujeitos no próprio processo do seu assujeitamento” (Agamben, 2009, p. 46). Nas palavras de Tarì (2022, p. 52-53),

o povo, parece dizer-nos logicamente Kafka, é assujeitado à autoridade dos nobres porque é originariamente e positivamente incluído na lei e, justamente por isso, acaba excluído *a priori* da possibilidade de dela fazer uso. A lei é provavelmente a coisa menos usável no mundo, dado que as leis existem para suspender o livre uso daquilo de que se ocupam [...] Dessa feita, exerce o poder quem, administrando-o, não precisa responder a nenhuma lei; está privado dele quem, mesmo que não conheça de fato seu conteúdo, está sujeito a ele.

Dada essas condições, a situação do “povo” é, talvez, “inevitável”: “a única lei visível e indubitável que nos é dada é a própria aristocracia, e por que nos quereríamos privar dessa lei única?” (Kafka, 1987, p. 29). O núcleo dessa narrativa nos remete, ademais, para todo o enredo pelo qual se forma o romance *O Processo*. Na manhã em que se inicia o inquérito, temos um dos raros momentos de reflexão proveniente de um narrador onisciente que questiona: “Que tipo de pessoas eram aquelas? Do que elas falavam? A que autoridade pertenciam? K. ainda vivia num Estado de Direito, reinava paz em toda parte, todas as leis estavam em vigor, quem ousava cair de assalto sobre ele em sua casa?” (Kafka, 2005, p. 10). Ao evocar a concepção moderna de Estado, “elevada pelos iluministas como base fundamental da construção de uma verdadeira sociedade moderna”, a narrativa parece fazer-nos acreditar que o herói será “resguardado pela organização estatal em função da qual se aliena”; no entanto, em Kafka, “essa alienação é complexa porque não reflete uma democracia, mas a hegemonia da nobreza-tribunal” (Rocha Baptista, 2011, p. 161).

Assemelhando-se a um processo onírico, os heróis kafkianos rompem com ilusão de uma harmonia institucional; e, como se acordassem de um sonho, não reconhecem o Estado como um bem “sumamente positivo”. Nas palavras de Benjamin (1985, p. 156), “é como se ele fosse discretamente convidado a lembrar-se de algo que ele havia esquecido”. Assim, ainda que possamos identificar diversas críticas que Josef K. profere contra o tribunal, parece-nos que, na narrativa, é como se não houvesse nada de novo. O herói, que não sabe o motivo de sua detenção, em nenhum momento a refuta. Ainda que se fale em uma aparente inocência, tal como inicia-se o romance: “Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum”, Josef K., é, paradoxalmente, portador de uma culpa efetiva, embora desconhecida. Talvez essa seja, aliás, uma das mais potentes narrativas que expressa a experiência do indivíduo com a Lei: “no mundo primitivo, as leis e as normas são não-escritas. O homem pode transgredi-las sem o saber. Contudo, por mais que 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 sua ambiguidade (Benjamin, 1985, p. 140). Não foi sem razão que Benjamin nos disse sobre as “forças

arcaicas” que atravessam a obra de Kafka - “forças que com igual justificação poderíamos identificar no mundo contemporâneo” (Benjamin, 1985, p. 154).

Assim, seja através da figura da nobreza como detentora da lei ou através da concepção moderna de “Estado de Direito”, a narrativa de Kafka atesta o caráter obscuro das leis, no qual seu conteúdo permanece tão impreciso quanto na idade média. Segundo Gagnebin, Benjamin lia os textos de Kafka como a elaboração literária lúcida, em sua ironia e em sua desesperança, desse enredamento fatal na ordem do direito, como se o caminho do direito pudesse levar ao reino da justiça e da liberdade (Gagnebin, 2020, p. 1943). Ao recolocar em movimento a engrenagem do direito e do castigo, os heróis em seus romances situam-se em um *nunca chegar*, numa permanência amarga na qual não se sabe quando terá fim, ou se terá, verdadeiramente, um fim. É certo que os tribunais dispõem de códigos, mas eles não podem ser vistos: “Com certeza os livros são códigos e é típico dessa espécie de tribunal que se condene não só quem é inocente, mas também quem não sabe de nada” (KAFKA, 2005, p. 53).

O estado de lei no universo kafkiano corresponde, nesse sentido, ao paradigma político que vivemos diante de um estado de exceção permanente e não efetivo. Assumindo a função soberana e messiânica de suspender a validade de uma Halahá caduca, sua Hagadá vai de encontro a constatação de que não é mais possível fazer experiência, mas é necessário demarcar essa impossibilidade. É necessário expor a própria ausência de lógica de seguir a aplicação de uma lei sem significado. Liberto deste sono moderno, no qual todos zelam pela maioria estatal, a busca obstinada de Josef K rompe com essa imagem apaziguadora e expõe a verdadeira face do poder jurídico e estatal moderno. No entanto, isso não impede que sua jornada tenha um desfecho cruel. O fim dado ao herói na narrativa simboliza a imagem de todos aqueles que, ao longo da história, ousaram questionar a ordem dada e terminaram “como um cão”.

Em um primeiro momento, pode-se ler Kafka como um escritor pessimista. Isto é, se sua escrita aponta para novos caminhos, se há uma potência revolucionária, por que o herói, no fim, fracassa? Ora, é certo que realmente há um “pessimismo” em seus textos, contudo, ele se forma perante um pensar *contra* a realidade dada, assumindo uma postura radical que não visa oferecer sentido ou torná-la aceitável, explicável. Com efeito, essa catástrofe kafkiana, esse “campo de ruínas e área de desastre” (Arendt, 2008, p. 124) de sua própria obra é, conforme afirmava Scholem, o que mais afetava Benjamin e o fazia sentir uma afinidade pessoal com o escritor. Nas palavras de Hannah Arendt (2008, p. 124), “ele não precisava ler

Kafka para pensar como Kafka” e certamente suas contribuições sobre a literatura kafkiana, escrita ainda sem ter grande acesso a toda obra que o escritor deixara, são uma das mais complexas e fascinantes que se tem. Semelhante ao que poderia se dizer sobre sua própria vida, Benjamin pontua com sabedoria quando escreve o entendimento da produção de Kafka envolve, sobretudo, reconhecer o simples fato de que “ele foi um fracasso”:

Para fazer justiça à figura de Kafka em sua pureza e peculiar beleza não se pode nunca perder de vista uma coisa: ela é a de um fracassado. As circunstâncias desse fracasso são múltiplas. Seria possível dizer: uma vez seguro do malogro final, no caminho ele conseguia tudo como em sonho. Nada mais memorável que o fervor com que Kafka sublinhou seu fracasso (Benjamin, 1993, p. 106)

Diante as tantas impossibilidades, Kafka atesta seu próprio fracasso. E foi por se assegurar nisso, que a potência negativa de seus escritos, através de uma positivação do Nada, consegue, assim, alcançar o sucesso – se é verdade que “só por consideração aos desesperançados é que nos foi dada a esperança” (Arendt, 2008, p. 124)

3.2 Arché: poder-como-violência

O fracasso da obra kafkiana culmina, contraditoriamente, no seu sucesso. Assim como o contrário também é verdadeiro. Ao levar a sério tal hipótese, o que se levanta nesta pesquisa é o fato de que se os romances ruíam é porque Kafka não consegue e nem pretende superar esse “estado em crise”, mas, antes, o encara como uma aporia necessária. Em seu projeto literário precário e em permanente construção, o escritor aproveita a própria indeterminação do real não para preenchê-lo por uma nova narrativa, mas por encará-lo como experiência vital básica. Da impossibilidade, cria-se uma potência-de-não à altura da proposta benjaminiana: provocar um estado de exceção efetivo – a favor da tradição dos oprimidos.

Ressalta-se, primeiramente, que nossa intenção não é forçar uma leitura da obra kafkiana como se ela estivesse direcionada a cumprir um objetivo metodológico, antes, o que se pretende é explorar como suas impossibilidades estéticas são dotadas de um caráter propriamente destrutivo; que, comprometido com a descontinuidade, é capaz de deixar inoperante os dispositivos de poder. No entanto, para compreender como se funda essa “violência pura” é necessário, antes, reconhecermos nosso inimigo. Isto é, “reconhecer as profundas conexões históricas que apontam para a origem comum de práticas brutais” - hoje travestidas no que se denomina “Estado de direito”. Pois, como afirma Matos:

Todos os discursos que creem nos direitos fundamentais na suposta racionalidade argumentativa e/ou comunicativa como formas de controlar o Estado-capital e proteger o indivíduo-cidadão são não apenas inócuas, mas perigosas. Trata-se de visões internas incapazes de compreender que o próprio sistema garantidor de direitos é o maior responsável por suas contínuas e necessárias violações (Matos, 2015, p. 33)

Recorda-se aqui de um fragmento literário de Kafka escrito por volta de 1916 que, citado por Löwy na obra *Franz Kafka Sonhador Insubmisso*, narra um breve conto:

Dois soldados vieram e se apoderaram de mim. Eu me defendi, mas eles me seguravam firmemente. Eles me conduziram até o seu senhor, um oficial. Como seu uniforme era multicolorido! Eu disse: “Que quer então o senhor de mim? Eu sou um civil”. O oficial sorriu e disse: “Você é um civil, mas isso não nos impedirá de prendê-lo. O exército tem tudo em seu poder” (*Das Militär hat Gewalt über alles*) (KAFKA apud LÖWY: 2005, p. 88).

É interessante, nesse contexto, como a narrativa justifica o “poder” (*Gewalt*) do exército a partir da própria punição que visa cumprir. Não por acaso, e como se demonstra no ensaio benjaminiano de 1921, o termo alemão *Gewalt* designa tanto “poder” como “violência”. Isto é, no ensaio *Sobre a crítica do poder como violência*, é possível perceber que a proposta do autor consiste justamente em demonstrar como a violência [*Gewalt*]² é meio absoluto pelo qual o Direito e a Justiça se mantêm. Ao fazer uso de duas grandes correntes da filosofia do Direito, Benjamin estabelece uma distinção entre o direito natural e o direito positivo: enquanto o primeiro não vê qualquer problema em utilizar-se de meios violentos a fim de alcançar fins justos, de forma que a violência passa a ser entendida como um produto da natureza, o segundo - o Direito positivo - “vê o poder como dado historicamente adquirido”. Isso significa que “se o Direito natural é capaz de ajuizar de qualquer Direito existente apenas através da crítica dos seus fins, o Direito positivo o faz em relação ao Direito em devir apenas através da crítica dos seus meios. Se a justiça é o critério dos fins, a legitimidade é o critério dos meios (Benjamin, 2019, p. 60)

Ora, ainda que tais teorias caminhem um sentido diametralmente oposto, ambas pressupõem um dogma fundamental comum: “un dogma que consiste en pensar que podemos hacer una clara distinción entre fines justos y medios legítimos” (Bernstein, 2015, p. 61). Assim, seja pela via do direito natural que pretende justificar os meios pela justiça dos fins ou pelo positivo que garante a justiça dos fins pela justificação dos meios, ambos revelam uma

² Conforme João Barreto informa em uma nota de tradução: “na leitura deste ensaio deve ter-se sempre presente essa polissemia do termo, cujas valências semânticas muitas vezes são intercambiáveis. Subjacente à palavra portuguesa “poder” estará, por isso, quase sempre também a implicação da violência, e nas passagens que se usa “violência” ela é também implicitamente a violência do poder”

antinomia no caso do pressuposto dogmático comum ser falso, isto é, caso os meios legítimos, por um lado, e os fins justos, por outro, se encontrassem numa contradição inconciliável. Ao excluir a possibilidade de se investigar o domínio dos fins, uma vez que isso significaria a busca por critério de justiça, a crítica benjaminiana do poder-como-violência volta-se, nesse caso, para relação de modalidade que constitui o Direito no qual a violência adquire um caráter puramente instrumental.

É certo que neste ensaio - “denso, ilusivo e provocador”, como bem definiu Bernstein - a intrínseca relação entre direito e violência apresenta-se como um dos elementos mais fascinantes do texto. Ao lançar luz sobre recepção desse escrito durante os dias conturbados do movimento estudantil radical de 1960, Marcuse, com uma pontaria de mestre, nos diz:

La violencia que es criticada por Benjamin es la del establecimiento, ésa que sustenta el monopolio sobre la legalidad, la verdad y la justicia. Aquí el carácter esencialmente violento de la ley desaparece de vista, a pesar de manifestarse con ferocidad durante las así llamadas “circunstancias excepcionales” (que de facto no son tales). Para el oprimido, estas circunstancias excepcionales son su realidad cotidiana (MARCUSE *apud* Bernstein, 2015, p. 59)

Percebe-se que diante do movimento histórico de luta pelo poder, o Estado utiliza-se do monopólio da *Gewalt* como meio para garantir sua própria sobrevivência. Através de um movimento repressivo que se manifesta por meio de declarações de direitos e Constituições – cujo destino é a inefetividade – o uso maximizado da força opera com o único objetivo de se manter acima de qualquer intenção de destruição, como uma força do destino que não permite oposição a si. Ora, se assim o for,

Talvez se devesse levar em conta a possibilidade surpreendente de que o interesse do direito em monopolizar a violência com relação aos indivíduos não se explicaria pela intenção de garantir os fins de direito, mas, isso sim, pela intenção de garantir o próprio direito; de que a violência quando não se encontra nas mãos do direito estabelecido, qualquer que seja este, o ameaça perigosamente, não em razão dos fins que ela quer alcançar, mas por sua mera existência fora do direito (Benjamin, 2013, p. 127).

Ao empenhar-se em instituir fins de Direito que apenas o poder judicial pode concretizar, sob o pretexto de que o poder nas mãos de pessoas individuais representa um perigo de subversão, o direito funda-se no monopólio desse meio brutal que sempre o caracterizou. Segundo Benjamin, “a instituição de um Direito é a instituição de um poder político e, nesse sentido, um ato de manifestação direta da violência” (Benjamin, 2019, p. 77). Assim, a violência manifestada na instituição de um Direito não deve ser pensada apenas como meio, uma vez que, no momento da aplicação dos fins, ela não abdica de sua função, antes, “transforma-se, num sentido rigoroso e imediato, em poder instituinte do Direito, na

medida em que estabelece como Direito, em nome do poder político, não um fim livre e independente da violência, mas um fim necessário e intimamente a ela ligado”. Isso significa que a violência não apenas instaura toda ordenação do direito, como também é o meio pelo qual este se mantém. Frente à violência que institui o direito há uma ação também violenta de mantê-lo. Devido a essa dupla função, a violência pode ser lida nos parâmetros de uma “força mítica”: o poder mítico, na sua forma arquetípica, é mera manifestação dos deuses. Não meio para os seus fins, dificilmente manifestação da sua vontade, em primeiro lugar manifestação da sua existência (Benjamin, 2019, p. 76).

Nessa perspectiva, a novela *Na Colônia Penal*, ao apresentar uma “máquina” arcaica e ultrapassada enquanto representante da lei, não nos remete apenas para o passado violento de dominação exercida nas colônias, mas, evidencia também que não há uma lei mais moderna que pudesse substituí-la. No fundo, as instituições que formalizam essa violência original não cessam de se materializar, sob a máscara da normalidade, nos corpos dos viventes que assumem suas culpas e suas funções.

Isso significa que, em sua estrutura mítica, o uso da violência não tem tanto a função de castigar e punir quanto de manifestar – e reafirmar – o novo Direito. Isto é, “na aplicação do poder sobre a vida e a morte, mais do que qualquer outra aplicação da lei, é o próprio Direito que se fortalece” (Benjamin, 2019, p. 68). A lenda Níobe apresenta-se como um exemplo excelente deste poder. O mito grego nos diz que durante um festival de honra a Latona, Níobe, ao desafiar o destino, ousou denominar-se mais fértil que a própria deusa. Como consequência de seu ato, Apolo e Artemisa foram encarregados de matar seus filhos. Apesar de provocar a morte de toda família, tal violência suspendeu-se perante a vida da mãe - que, mais culpada do que outrora, carregou muda e eternamente essa culpa; um marco que, segundo Benjamin, assinala a fronteira entre homens e deuses. Assim, ao passo que a manifestação mítica prevê a instauração de um direito, a vida de Níobe se desenrola a partir do contexto do destino que esse novo direito impõe. Sua vida, portanto, vincula-se a essa inesgotável fonte de culpa como castigo de seu ato. Ao manifestar-se de forma imediata, tal violência, capaz de instituir um novo direito, se caracteriza como uma resposta precisa aos excessos daqueles que ousam desafiar o destino. Nas palavras de Bernstein (2015, p. 66), “la culpa de Níobe es el resultado indirecto de su arrogancia, de su desafío al destino”.

Ao aproximar - ou mesmo identificar - a violência imediata das manifestações míticas com o poder instituinte do Direito, Benjamin nos diz que essa conexão “promete lançar luz mais ampla sobre o destino, que subjaz em todos os casos à violência do direito” (Benjamin,

2013, p. 148). A relação entre a ordem do mito e do destino, de um lado, e a do Direito, de outro, advém da relação análoga que o mito e o direito entretêm com a culpa e com o castigo: “ambos precisam estabelecer primeiro uma culpa, a transgressão de uma lei, seja ela dita natural ou jurídica, para depois castigar, ou seja, para manifestar a força de seu poder” (Gagnebin, 2020, p. 1942). De forma análoga, Deleuze e Guattari, notaram essa mesma estrutura jurídico-mitológica presente em textos de Kafka:

Os textos célebres de *O Processo* (e também da *Colônia Penal*, da *Muralha da China*), apresentam a lei como pura forma vazia e sem conteúdo, cujo objeto permanece incognoscível: a lei, portanto, só pode enunciar-se em uma sentença, e a sentença só pode ser aprendida em um castigo. Ninguém conhece o interior da lei. Ninguém sabe o que é a lei na Colônia; e as agulhas da máquina escrevem a sentença sobre o corpo condenado que não a conhecia, ao mesmo tempo que elas lhe infligem o suplício. “O homem decifra a sentença com suas chagas” (Deleuze; Guattari, 1977, p. 65)

Não apenas no ensaio “Para uma crítica da violência”, mas também em “Destino e caráter”, escrito em 1919, Benjamin utiliza-se do mito como fundamento teórico para compreender as noções de “culpa” e “castigo” em relação ao poder das instituições jurídicas. Segundo Gagnebin, “em vez de pensar que o direito teria como tarefa punir uma culpa perpetrada por um infeliz indivíduo, Benjamin defende a ideia de que o direito cria a culpa para poder puni-la e manifestar assim sua própria força (*Gewalt*)” (Gagnebin, 2020, p. 1942). Tal pensamento torna-se claro quando o crítico judeu-alemão nos diz que

O Direito não condena à punição, mas a culpa. O destino é o contexto de culpa do vivente. Este nexos corresponde à constituição natural do vivente, a esta aparência ainda não totalmente dissolvida, da qual o homem está tão afastado que ele jamais mergulha nela inteiramente, mas sob o domínio da qual ele não pode senão permanecer invisível no que ele tem de melhor. Assim, no fundo, o homem não é aquele que possui um destino; o sujeito do destino é indeterminável. O juiz pode entrever o destino onde quiser; cada vez que pune, ele deve, ao mesmo tempo, às cegas, ditar um destino - destino no qual o homem jamais é atingido, mas apenas a mera vida nele que, em virtude da aparência, participa da culpa natural e da infelicidade (Benjamin, 2013, p. 94).

Poder-se-ia crer, como bem salienta Benjamin, que a sucessão do Direito à ordem do destino seria um meio privilegiado de nos redimir da arbitrariedade do mito. No entanto, o que esse pensamento deixa escapar é a elementar distinção entre “o reino da justiça” e a “ordem do Direito”, isto é, tal concepção se esquece “de que a justiça cabe somente a Deus enquanto o direito é instauração humana de poder (*Macht*) e, portanto, sempre manifestação da violência”. Embora possa parecer que a introdução da violência mítica seria uma forma de escapar do caráter problemático da violência jurídica, Bernstein sustenta que, na realidade, “hace de la intuición de su problemática la certeza de la corruptibilidad de su función

histórica” (Bernstein, 2015, p. 66). Nesse sentido, o que Benjamin nos mostra é que essa pretensa isenção apenas assinala a violência inapelável de seu poder, como na *boutade* de Anatole France, ao se queixar de que a lei proíbe, da mesma maneira, ricos e pobres a pernoitar debaixo das pontes de Paris. A verdade, como nos diz Sorel, é que o Direito foi – e continuará a ser, enquanto ele existir – um privilégio dos poderosos. Do ponto de vista do poder-violência (o único que pode garantir o Direito), longe de existir igualdade, o que prevalece, tão somente, são poderes da mesma escala. Em outros termos, como assinala Gagnebin,

para Benjamin, a instauração do direito enquanto esfera de poder não nos redime do mito, mas, pelo contrário, perpetua sua violência sob o manto de um acordo entre os homens. Não instaura a justiça, mas dissimula e, ao mesmo tempo, consagra a gênese violenta do poder estabelecido (Gagnebin, 2020, p. 1943).

Na medida em que crítica benjaminiana do Direito expõe a “troca enganosa” que nos faz confundir direito e justiça, rompe também com a ideia, tão enganosa quanto, de que a instauração do direito representa o auge da racionalidade humana; que, subtraída de toda estrutura mítica, venceu a luta contra os demônios. Ora, essa crítica à concepção de progresso não apenas faz parte do legado que Benjamin nos deixou, como também nos remete, de maneira significativa, às narrativas kafkianas:

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 processo já aconteceu. Isso não seria mais fê”. A época que ele vive não representa para Kafka nenhum progresso com relação ao começo primordial. Seus romances se passam num lamaçal (Benjamin, 1985, p. 155).

É justamente em meio esse “lamaçal” que muitos personagens kafkianos, condenados a uma situação da qual não podem se livrar, colocam em questão a própria noção de progresso. O “lado de baixo” do processo histórico representa aqui o Nada que sobressai frente ao esforço diário do herói. Por meio de uma exclusão inclusiva, a estrutura do aparelho-tribunal parece corresponder ao mecanismo de exceção, uma vez que evidencia que “a categoria ‘povo com direitos’ só inclui miseráveis na dimensão retórica da fraseologia jurídica” (Matos, 2015, p. 36). Josef K. não compreende os motivos pelos quais está sendo acusado. K., por mais que tente, não consegue ser aceito n’*O Castelo*. A descrição labiríntica dos edifícios da legalidade apenas assinala esta impossibilidade: acessar a lei, *ousar* ter direitos.

Frente ao mundo racionalizado e burocrático, o herói kafkiano é aquele que, ao tentar alcançar as portas da justiça, acaba atolado no lamaçal do tempo mítico. Isso porque enquanto

prevalecer o poder mítico, os próprios decretos do destino têm como finalidade ocasionar a transgressão. A jurisdição que hoje nos governa - a mesma representada pelo tribunal kafkiano - remete, nesse sentido, a uma época anterior, a mundo primitivo, contra a qual a instituição do direito escrito representou a primeira vitória. No entanto, ainda que o direito escrito exista nos códigos, em Kafka, ele é secreto; e através dele a pré-história, em toda sua força mítica, exerce seu domínio ainda mais ilimitadamente.

Em uma passagem d'*O processo*, é possível captar o verdadeiro caráter dessa justiça:

- É a justiça - disse finalmente o pintor.
- Agora já a reconheço - disse K. - Aqui está a venda nos olhos e aqui a balança. Mas com asas nos calcanhares e em plena corrida?
- Sim - disse o pintor -, na verdade é a Justiça e a deusa da Vitória ao mesmo tempo.
- Não é uma boa vinculação - disse K. sorrindo - A Justiça precisa estar em repouso, senão a balança oscila e não é possível um veredicto justo.

[...]

A visão do quadro pareceu dar-lhe vontade de trabalhar, ele arregaçou as mangas, pegou algum lápis e K. observou como, sob as pontas trêmulas desses lápis, se formava, junto à cabeça do juiz, uma sombra avermelhada, que se esvaía na forma de raios em direção à borda do quadro. Aos poucos, esse jogo de sombra rodeou a cabeça como um adorno ou uma alta distinção. Mas em torno da figura da Justiça ficou claro, com exceção de uma tonalidade imperceptível: a figura parecia avançar de uma maneira especial nessa claridade, quase não lembrava mais a deusa da Justiça, nem tampouco a de Vitória, agora se assemelhava por completo à deusa da Caça. (Kafka, 2005, p. 145)

Em Kafka, nossa justiça tem asas nos calcanhares e vira deusa da Caça. Aqui, normalidade e anormalidade, regra e exceção, fundam-se em uma única realidade, em toda sua ambiguidade e contradição. Não se trata, contudo, de desvendar algum véu sob a qual o Direito se esconde, mas de demonstrar a violência que esse velamento possibilita. Se no começo da narrativa o herói acreditava viver “num Estado de Direito”, onde “reinava paz em toda parte”, aos poucos, essa concepção vai sendo confrontada com a realidade de um estado no qual o “esmagamento do indivíduo pelos aparelhos de Estado, em detrimento de suas leis, é a regra” (Löwy, 2005a, p. 113).

É neste sentido que poderíamos conceber a obra kafkiana enquanto um fenômeno de ruptura: “Há uma expressão corrente que nos faz sentir isso de forma viva: ‘fazer época’ não significa intervir passivamente na cronologia, mas precipitar o momento” (Benjamin, 2019, p. 175). Diante de um estado de exceção não efetivo, Kafka narra a experiência daquilo que já não podemos mais experimentar. Não é possível que se compreenda os seus direitos, nem a língua em que a lei está inscrita ou o julgamento pronunciado. Ao fazer desta impossibilidade o paradigma estético de sua obra, a literatura kafkiana atua através de uma deformação que permite romper com as categorias postas e nadar contra a corrente histórica. A potência de

seus escritos se inscreve, portanto, na aporia fundamental sublinhada por Benjamin: “A história dos oprimidos é um descontínuo. A tarefa da história é apoderar-se da tradição dos oprimidos” (Benjamin, 2019, p. 182). Pois, já que o *continuum* da história pertence aos opressores, a verdadeira grandiosidade consiste em fazer surgir uma narrativa que, apoiando em suas rupturas e asperezas, forme seu ponto de apoio a favor da maioria dos excluídos, em vez de deixar que a classe dominante se apodere dela e faça novos meios de dominação (Gagnebin, 2011, p. 56).

3.3 A regra da exceção: Estado de Direito

Compreendendo a arte em Kafka como um movimento em contínuo devir, tentaremos apontar, nas linhas que se seguem, o caráter propriamente revolucionário da literatura do judeu-tcheco. Poeticamente, literariamente, a escrita kafkiana aponta para um vazio; e, nesse momento, sua potência-de-não, negando “o negativo sem assimilá-lo (como na dialética)”, abre espaço para “*algo que vem*” (Matos, 2015, p. 37).

É com base nessa postura intempestiva que Benjamin escreve sobre a necessidade de alcançar um conceito de história que opere com a mesma intuição messiânica do hebraísmo que levava Kafka a escrever que “o Dia do Juízo Final é a condição histórica normal”. As deformações que Messias corrigirá não somente as do nosso espaço, mas também – e principalmente – as do nosso tempo. Ao instante vazio e quantificado do historicismo, no qual subjaz a ideia de progresso, ele opõe um tempo preenchido pelo Agora. Esse devir-histórico, manifestado através do rompimento com o estado atual das coisas, vincula-se a proposta relativa à interrupção do *continuum* da história, representado teologicamente na chegada do Messias no momento de maior catástrofe e, secularmente, na efetivação do estado de exceção.

Por via de regra, o conceito de estado de exceção representa o poder da ação soberana que, determinando a concentração de poderes em apenas um órgão – executivo, jurisdicional ou legislativo –, atua com o objetivo de normalizar situações em que a estrutura do Estado de Direito se vê ameaçada. Nesse sentido, diferente de um contexto despótico e absolutista em que normatização decorre simplesmente da vontade do detentor do poder (Matos, 2012, p. 283), o estado de exceção adquire seu grau de significação na medida em que se relaciona com certo ordenamento jurídico criado ou a se criar. Através de uma dialética necessária com o Estado de Direito, a exceção constitui-se sob a forma de sua *suspensão*, aspirando, com isso,

alcançar uma finalidade superior que não seria possível pelos meios usualmente postos pelo direito normal.

Assim, ainda que possa se considerar a exceção como um triunfo dos fatos diante do direito, ou compreendê-la como uma “espécie de adaptação do direito aos fatos”, é certo que tal conceito se mostra propriamente fluido, de forma que podemos dizer que a exceção “é algo na mesma medida que o nega” (Matos, 2012, p. 287). Porque garante a passagem - e a indeterminação - entre essas instâncias, a situação de exceção se configura enquanto uma “zona cinzenta na qual soberano deve estabelecer as condições de normalidade factual, com o objetivo de tornar possível a aplicação do direito” (Matos, 2012, p. 287).

Contraditoriamente, trata-se de entender que estado de exceção atesta o momento em que o soberano adquire os poderes necessários para restituir a ordem perdida, no entanto, esse poder só pode ser efetivado a partir do momento que a ordem é declarada como perdida. Uma ruptura com o tempo puramente cronológico que se aproxima da ideia de um kairós messiânico. “O tempo messiânico tem a forma de um estado de exceção (*Ausnahmezustand*) e de um juízo sumário (*Standrecht*, ou seja, o juízo pronunciado no estado de emergência)” (Agamben, 2008, p. 262). O juízo sumário emitido nesse tempo não pode ser simplesmente pensado como um ato em meio a sequência dos atos, ele é propriamente o ato em todo seu vigor atual. Um momento capaz de romper a sequência dos fatos e instaurar um outro tipo de realidade, o que, segundo Schmitt, “tem um significado análogo para a jurisprudência, como o milagre para a teologia” (2006, p. 35).

Nesse contexto, percebe-se que a relação estabelecida entre o conceito de tempo messiânico e o estado de exceção deriva da relação particular com a Lei que ambos carregam. A princípio, o tempo messiânico que o estado de exceção representa é um tempo em que o fora e o dentro se confundem, pois não são mais apenas questões espaciais, mas temporais. Ora, da mesma forma que a exceção não pressupõe uma simples exclusão da norma, mas mantém uma relação com ela sob a forma de suspensão, nos dias do Messias, que são também “o estado de exceção em que vivemos [...], o fundamento oculto da Lei vem à luz, e a própria Lei entra em um estado de perpétua suspensão” (Agamben, 2017, p. 225-226). A lei a que o soberano pertence é, pois, temporalmente mais originária do que a lei sobre a qual ele deve decidir a respeito da suspensão. Essa “origem”, no entanto, não significa uma conclusão cronológica de que ela lhe seja anterior, mas que seu sentido originário vem à tona no rasgo temporal causado pelo kairológico estado de exceção. Messias não deve apenas enfrentar uma

Lei que ordena e proíbe, mas uma Lei que vigora sem significar. Tal tarefa, afirma Benjamin, é a mesma que nós, vivendo em um estado de exceção que se tornou regra, devemos nos confrontar (Benjamin, 2019, p. 236).

Ademais, ao definir não apenas o objetivo que visa atingir, mas também declarando seu início e fim, a autoridade soberana, quando *diz a exceção* – isto é, ao fazer o trespassse do meramente subjetivo para a vivência objetiva dos fatos – prevê uma aproximação radical do jurídico ao passo que, paradoxalmente, “pretende pensar o direito justamente a partir daquilo que ele quer esquecer” (Matos, 2012, p. 283). Nas palavras de Agamben:

O paradoxo implícito nesta definição (que podemos chamar de paradoxo da soberania) é que, ao ter o poder legítimo para suspender a lei, o soberano se encontra, ao mesmo tempo, fora e dentro do ordenamento jurídico. A expressão “ao mesmo tempo” não é trivial: o soberano se põe *legalmente* fora da lei. Isto significa que pode-se formular o paradoxo também desta maneira: “A lei está fora de si mesma”, ou melhor: “Eu, o soberano, que estou fora da lei, declaro que não existe um fora da lei” (Agamben, 2017, p. 225).

Neste trecho o filósofo italiano retrata três formas de se pensar o paradoxo: O soberano estaria ao mesmo tempo dentro e fora da lei, uma leitura que valoriza a posição ímpar do soberano em relação à lei, capaz de compreendê-la mais amplamente que qualquer outra pessoa. A lei estaria fora de si mesma, o que significa que a lei não deve ter um único aspecto definitivo, mas deve ser compreendida em sua fundamentação que pode divergir de sua aplicação. E, o soberano capaz de declarar a inexistência daquilo que ultrapassa a lei, exatamente por ultrapassá-la, a forma mais grave de se designar a exceção como a possibilidade de compreensão do poder ilimitado da lei. Nesse último caso valoriza-se ainda mais a noção de que o estado de exceção não pode pertencer a uma ordem temporal cronológica, uma vez que a inexistência do fora da lei é garantida quando o soberano se coloca fora da lei. É necessário negar a lei vigente se colocando fora da lei para garantir que não exista um espaço fora da lei. O instante da negação soberana e da reafirmação da lei são tão coincidentes que o paradoxo se refere apenas à leitura cronológica da ação soberana. Enquanto o estado de exceção se tornar permanente para privilegiar o soberano, mas não efetivo para abarcar a todos, esse paradoxo continua a ferir apenas o homem comum.

Assumindo o risco, trata-se de compreender que embora teoricamente a exceção seja concebida apenas como meio, isso não significa que ela seja indiferente ao fim, sendo, antes, “um meio que despreza os meios” (Matos, 2012, p. 284). Tal como o direito, a exceção se justifica na busca pela realização de certo objetivo, no entanto, é somente esta – e não aquele – que se aferra à sua missão de maneira incondicionada e total. Ademais,

Uma vez definida – ou autodefinida – a autoridade soberana, a exceção por ela declarada leva a uma concentração de poderes que desconhece tanto a limitação horizontal, subvertendo a lógica de distribuição de competências entre órgãos e funções estatais, quanto a limitação vertical, desconsiderando as restrições impostas ao Estado no que diz respeito à tutela dos direitos fundamentais dos indivíduos (Matos, 2012, p. 283).

O estado de exceção representa, portanto, a atipicidade que permite uma revisão daquilo que já está dado como verdade. É através do estado de exceção que a lei em toda a sua potência passa a ser repensada em função da melhor aplicabilidade da própria lei. Não necessariamente se trata de mudar ou negar a lei existente, mas de permitir que ela se adeque às necessidades atuais. Daí, portanto, sua profunda ligação com a linguagem. Se a norma deve valer independente do caso particular, ela só coincide com sua aplicação no momento em que denota um discurso em ato. Isto é, “a norma pode referir-se ao caso particular somente porque, na exceção soberana, ela vigora como pura potência, na suspensão de toda referenda atual (Agamben, p. 28).

Ao fundar-se nessa estrutura mitológica, tal como discutido anteriormente, a exceção apenas reforça a tese de benjaminiana segundo a qual esse estado excepcional é a “regra”. Isto é, ele apenas atesta o nexo “indecidível entre violência e direito, vivente e linguagem, e tal nexo tem necessariamente a forma paradoxal de uma decisão sobre o estado de exceção (Agamben, 2015a, p. 104). Com efeito, se para o jurista Carl Schmitt o estado de exceção é definido pela decisão do soberano, uma vez que ele é a pessoa ou o poder que, declarando o estado de emergência, pode legitimamente suspender a validade da lei como forma de reafirmar a regra vigente³, na concepção benjaminiana o contexto de exceção é usado somente como forma de zelar pela garantia da estrutura mítica do direito ao passo em que mantém o fluxo do acontecimento histórico. Sob um patamar de indeterminação entre democracia e absolutismo, esse estado permite o uso cotidiano de plenos poderes autoritários como forma de garantir a “ordem” e zelar pelo princípio democrático antes invocado para justificá-los.

Devido a essa natureza que lhe é própria, a escolha do termo “estado de exceção” implica uma tomada de posição quanto à lógica mais adequada à compreensão do fenômeno

Nas palavras do autor: “A exceção é mais interessante do que o caso normal. O que é normal nada prova, a exceção comprova tudo; ela não somente confirma a regra, mas esta vive da exceção. Na exceção, a força da vida real transpõe a crosta mecânica fixada na repetição. Um teólogo protestante, no século XIX [de acordo com Agamben seria Sören Kierkegaard], provou de que intensidade vital a reflexão teológica pode ser capaz: “A exceção explica o geral e a si mesma” (2006, p. 15)

que aqui se pretende discutir. Nesse contexto, termos como “estado de sítio” que remonta à doutrina francesa, em referência ao decreto napoleônico de 24 de dezembro de 1811, se demonstram insuficientes. Ao exprimir certa relação com o estado de guerra, a possibilidade de um estado de sítio é prevista na tradição absolutista, enquanto o estado de exceção moderno é uma criação da tradição democrático-revolucionária. Devido a essa natureza que lhe é própria,

o estado de sítio e outros institutos semelhantes do Direito Constitucional não passam de formas procedimentais falidas que pretendem delimitar a exceção e obscurecer sua real dramaticidade, pois na situação excepcional o direito é confrontado com sua origem violenta, não-normatizada e inornatizável, muito embora sua missão seja, paradoxalmente, normalizar conflitos sociais (Matos, 2012, p. 291).

Essa concepção nos remete ao apontamento de Carl Schmitt, quando nos diz que a relação entre as normas legais e as decisões jurídicas concretas reverberam um “enigma da indeterminação”, colocado um dos mais polêmicos problemas do Estado de Direito: “¿Cuáles son, y cuáles devem ser los límites de lá "discreción" en lá interpretación y aplicación de la ley? (Bernstein, 2015, p. 30). É certo que a visão política schmittiana parte do princípio de uma distinção entre amigo/inimigo como noções “concretas e reais” (e não como símbolos ou metáforas), na qual um grupo estabelece a possibilidade real de se opor combativamente a um grupo análogo. O livro *Violencia: pensar sin barandillas* de Bernstein retoma com muita seriedade a visão política (e sobretudo teológico-política) de Schmitt. O que nos chama atenção, contudo – e que parece acrescentar a discussão que aqui se faz –, é justamente quando o jurista aponta para a absoluta hipocrisia da concepção liberal e ideológico humanitária:

El concepto de la humanidad excluye al del enemigo, pues ni siquiera el enemigo deja de ser hombre, de modo que no hay aquí ninguna distinción específica (...) Cuando un Estado combate a su enemigo político en nombre de la humanidad, no se trata de una guerra de la humanidad, sino de una guerra en la que un determinado Estado pretende apropiarse un concepto universal frente a su adversario, con el fin de identificarse con el (a costa del adversario), del mismo modo que puede hacerse un mal uso de la paz, el progreso o la civilización con el fin de reivindicarlos para uno mismo, negándose los el enemigo (Bernstein, 2015, p. 43).

Assim, ao passo que inclui o povo na categoria “Povo com direitos”, assinalando todos como iguais, como massa homogênea, o direito adquire seu caráter normativo criando o âmbito da própria referência na vida real. Isto é, seu sentido último não é tanto comandar e ordenar quanto normalizar a vida de acordo com as categorias “civilizadas” e “racionalis” que amparam todos os “discursos verdadeiros” que falam em nome da “humanidade”. Nesse

contexto, torna-se impossível distinguir pertencimento e exclusão. Pois é o próprio direito que estabelece “as condições desta referência e, simultaneamente, a pressupõe - a estrutura originária da norma é sempre do tipo: “Se (caso real, ex.: *si membrum rupsit*), então (consequência jurídica, ex.: *talia esto*), onde um fato é incluído na ordem jurídica através de sua exclusão e a transgressão parece preceder e determinar o caso lícito” (Agamben, 2002, p 33).

Daí porque o mecanismo de exceção funda-se numa “exclusão-inclusiva”. Nas palavras de Matos (2015, p. 40): “convertido em parte integrante de abstrações tão úteis ao poder como “massa”, “nação” ou “povo”, cada indivíduo está irremediavelmente sozinho diante da direção elitista do governo, que pode *ser* – e não *representar* – uma associação real de poder, sempre dominam a decisão”. Em um capítulo do livro *Filosofia radical e utopias da inapropriabilidade* o escritor explora esse “vínculo primigênio entre força e direito” através da origem e das derivações do vocábulo *nómos* (ordem normativa). Baseando-se nas leituras de Schmitt e Foucault – que embora sendo tradições filosóficas potencialmente rivais – Andityas demonstra como há uma compreensão do “*nómos* enquanto algo que supera o direito” (2015, p. 172). Desse modo, seja ao modo foucaultiano que, fiando-se nos pitagóricos, “sustenta que *nómos* vem de *nomêus*, ou seja, pastor”, ou na sustentação schmittiana de que “*nómos* deriva do verbo grego *némein* e possui os significados completos de “1. Tomar, conquistar (com o mesmo sentido do verbo alemão *nehmen*); 2. dividir e distribuir o que foi tomado; 3. pastar, quer dizer, cultivar e explorar a posse, o conquistado” (Matos, 2015, p. 171-172), é interessante notar o fato de que em ambas as interpretações a uma tendência sempre presente do direito se converter em espaço de exceção.

A crítica de Benjamin, mais tarde incorporada por Agamben, visa apontar exatamente para esse ponto, no qual a reprodução violenta da posse do *nómos* – garantidor do domínio dos “iguais” sobre os “diferentes” – permite a eliminação física não apenas de adversários políticos, mas de cidadãos que, por qualquer razão, não pareçam integráveis ao sistema. A *tradição dos oprimidos nos mostra que o estado de exceção é a regra*. Nesse sentido, a efetivação do estado de exceção decorre da urgência de uma consciência histórica que se apodere dessa própria indeterminação do sistema jurídico. E isso implica: libertar as categorias do pensar, efetivar o Nada que subjaz na experiência moderna, fazer da nossa própria impotência, uma potência-de-não. Pois, “somente uma humanidade que diz *não* - ou

seja, emancipada das ilusões do progresso, da objetividade e da inescapabilidade do capital – pode (ou não) realizar utopias” (Matos, 2015, p. 49).

3.4 *Diante da lei: impossibilidade revolucionária*

Enquanto potência negativa, a ideia de utopia reside no campo das possibilidades. Por se formar como uma crítica ao atual estado das coisas, ela não visa oferecer uma solução dentro dessa realidade, mas aposta em uma realidade outra. A negação, nesse sentido, comporta-se num “*espaço-tempo de indecisão, descontinuidade e perigo*, abrindo a cada segundo uma porta estreita pela qual pode passar o Messias” (Matos, 2015, p. 49). Assim, se “a catástrofe pode não ser detida – como ocorre no *katéchon* schmittiano, mecanismo de desaceleração do fim dos tempos –”, o tempo-de-agora que fala Benjamin é capaz definitivamente de aniquilá-la:

A revolução consiste em uma interrupção na estrutura catastrófica do progresso indefinido e linear, apontando para uma temporalidade anômala e alienígena, embora incrustada no tempo cotidiano. Trata-se da porta de abertura para um futuro utópico que não compactua com o passado e somente pode percebê-lo criticamente, soba perspectiva da tradição dos oprimidos, enquanto acúmulo de barbárie (Matos, 2015, p. 63).

Nesse contexto, a “porta de abertura” presente na parábola “Diante da Lei” nos oferece indicativos da instauração desse novo tempo histórico. Em 1925, quando a publicação das obras póstumas kafkianas era ainda bastante incipiente, Benjamin escreve a Gershom Scholem afirmando que o conto *Diante da Lei* era, para ele, uma das melhores narrativas curtas em língua alemã. Apesar de ter sido publicado em vida, em 1919, como um conto do livro *Um médico de aldeia*, essa narrativa é parte integrante do romance inacabado *O processo*. No conto um cidadão se direciona até as portas da lei e solicita sua entrada, o que lhe é negado temporariamente pelo guarda. O sujeito espera ao longo de sua vida e com o esvair de suas forças a porta é fechada sob o anúncio de que ela cabia apenas a ele. A porta aberta, mas com a entrada vedada, e o seu fechamento por não ter sido transposta por quem de direito, seriam para Benjamin um conto paradigmático. Nele a aporia kafkiana está expressa em todo o seu peso avassalador e isso é extremamente sedutor para Benjamin.

A simbologia da porta da lei se fechando como se tivesse cumprido seu papel sem nunca ter sido transposta, nos remete à compreensão benjaminiana de um estado de exceção permanente, contudo carente de se efetivar. Ainda que o ensaio de 1921 não mencione o conceito de estado de exceção, Benjamin ressalta a “experiência de indecibilidade” que

assombra o campo jurídico (2019, p. 75). Segundo Seligman-Silva (2007, p. 212), essa experiência

é apresentada com o exemplo linguístico que afirma a impossibilidade de se decidir o que é “certo” e o que é “errado” em línguas vivas em transformação. Este exemplo é tanto mais importante, na medida em que aponta para a origem da aporia do sistema jurídico: ele depende da impossível adequação entre fins universais e situações particulares. Este sistema, poderíamos dizer, contém em si seu próprio “estado de exceção”.

Assim, ainda que as “portas da justiça” estejam abertas, tal como na parábola kafkiana, sua abertura é mais um limite que um convite à transposição. Não sendo um soberano nenhuma decisão sobre a exceção é possível; não estando sob a vigência da regra nenhuma conduta pode ser assumida como natural. O estado de exceção é a regra, e seu regramento é justamente o que não permite a sua efetivação. A fala do porteiro ao ser questionado sobre a possibilidade de adentrar nos portões da lei revela a dualidade desta estrutura que na medida em que abre possibilidades veta também todas elas: “É possível – diz o porteiro. – Mas agora não” (Kafka, 2005, p. 214). As portas abertas da lei garantem a ilusão de um estado de direito, mas a ausência de acesso a seu conteúdo mantém a presença ativa da exceção, que só pode fechar portas ao ver minguar o resto de vida daquele para quem elas estavam destinadas.

Com efeito, a resposta dada ao camponês não se refere a uma simples negação de se ter acesso aos portões da Lei, mas constata a impossibilidade de adentrar em um campo em que a oposição dentro/fora não se exclui, mas se indetermina, de forma que “não existe um dentro da Lei, tudo – até a Lei – está fora da Lei” (Agamben, 2017, p. 234). Ora, se o que vigora nos romances de Kafka é a vigência de uma lei que perdeu seu conteúdo, é sugestivo o motivo pelo qual o herói nunca consegue acessá-la tampouco lutar contra ela. Segundo Agamben: “O camponês é entregue à potência da Lei, porque esta não exige nada dele, não o obriga senão a seu bando” (2017, p. 237). De forma análoga, o tribunal também não exige nada de Josef K: “O tribunal não quer nada de você. Ele o acolhe quando você vem e o deixa quando você vai” (Kafka, 2005, p. 222). Percebe-se então que a relação de exceção é uma relação de *bando*: “Aquele que foi banido não é, na verdade, posto fora da lei e indiferente a esta, mas é abandonado por ela, ou seja, exposto e colocado em risco no limiar em que vida e direito, externo e interno, se confundem” (Agamben, 2002, p. 36).

Nas cartas trocadas com Benjamin, Scholem define essa relação com a Lei no universo kafkiano, em especial na obra *O Processo*, como “nada de revelação” [*Nichts der Offenbarung*]. Segundo o autor, essa expressão designa

um estágio em que a revelação surge privada de significação e, no entanto, afirma-se ainda em si mesma, uma vez que vigora, mas não significa [*sie gilt, aber nichtsdeutet*]. Onde a plenitude do sentido se desvanece e o que se manifesta está como que reduzido ao ponto zero do seu conteúdo sem, no entanto, desaparecer – aí emerge seu nada (Scholem *apud* Agamben, 2017, p. 233).

A renúncia a um significado determinado manifestado sob a fórmula de uma “vigência sem significado” pode ser compreendida não apenas através de uma analogia a concepção cabalística e messiânica da Torá enquanto um acervo de letras sem ordem e sem significado, mas também – e principalmente – a partir da concepção do espaço vazio do direito que instaura a exceção. A negação da Halahá em nome da Hagadá é a forma com que Kafka representa a ausência de significação para a lei que se encontra por trás da porta. Se a exceção já se tornou algo permanente, se a lei não tem significação, se não é possível transpor a porta, então não é mais necessário se prender aos estudos da Halahá. O novo tempo exige uma nova narrativa, uma que se entenda como uma perfeita Hagadá e não se submeta apenas a se dobrar a um fundamento inexistente. Uma narração que não é mais simples parábola explicativa, mas que, paradoxalmente, deve ainda ser parábola, uma narrativa que explica algo paralelo a ela, sem ter esse elemento paralelo para explicar. Uma parábola que, para sua beleza e desgraça, tem de ser mais do que parábola.

Segundo Agamben, “o sucesso da desconstrução em nosso tempo se funda, assim, precisamente no fato de ela conceber todo o texto da tradição, toda a Lei como uma ‘vigência sem significado’ [*geltung ohne bedeutung*]”. Porque vale essencialmente na sua indecidibilidade, tal vigência é, como a porta da lei na parábola kafkiana, absolutamente insuperável. No entanto, é justamente sobre o sentido desta vigência – e do estado de exceção que ela inaugura – que as posições se dividem. De acordo com a leitura benjaminiana, a singularidade da escrita kafkiana não consiste em ter conservado, como pensa Scholem, uma lei que não tem mais significado, mas em ter mostrado que ela deixa de ser lei para confundir-se inteiramente com a vida (Agamben, 2004, p. 97), de modo que “a existência e o próprio corpo de Josef K. coincidem, no fim, com o Processo, são o Processo”. Contra a concepção de Scholem de uma Lei que vale, mas não ordena nem prescreve nada, Benjamin prescreve:

Que os alunos tenham perdido a Escritura ou não consigam decifrá-la é, afinal, a mesma coisa, uma vez que a Escritura sem sua chave não é Escritura, mas vida, vida tal como é vivida na aldeia junto ao monte onde se ergue *O Castelo*. Vejo, na tentativa de transformar a vida em Escritura, o sentido da ‘inversão’ a que tendem numerosas alegorias kafkianas (Benjamin *apud* Agamben, 2007, p. 62)

Se por um lado a visão scholemiana vincula-se a ideia de um messianismo imperfeito que deixa subsistir indefinidamente o nada na forma de uma vigência sem significado, na

análise benjaminiana, Kafka procurou justamente “no avesso desse ‘nada’, no seu forro por assim dizer, apalpar a redenção”, encontrando-se aqui a ideia de um niilismo messiânico que nulifica até o nada e não deixa valer a forma da lei para além do seu conteúdo (Agamben, 2007, p. 61). Segundo Gagnebin, não se trata, portanto, da “superação desse nada por um qualquer conteúdo positivo, mas sim a persistente demora ‘no avesso desse nada’. Eis o que a obra de Kafka observa e, igualmente, exige de seus leitores. A ‘redenção’ está a esse preço. (Gagnebin, 2011, p. 68).

Dessa forma, não só inexistem qualquer mensagem positiva em seus escritos “como a promessa messiânica do porvir existe apenas implicitamente, na maneira, religiosa talvez, de conceber o mundo contemporâneo como infernal”. Pois se o inferno é esta vida aqui” e o juízo final é um “tribunal presente”, qualquer possibilidade de salvação neste mundo encontra-se tão improvável quanto urgente. E Kafka inaugura um mundo outro. Trata-se, nesse caso, da verdadeira liberdade confinada a figuras que, destituídas de poder, não necessitam do direito para mantê-los. Desse mundo 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” (Benjamin, 1985, p. 142). Benjamin lembra-nos também dos ajudantes, desses seres de potência, que enquanto criaturas inacabadas, “ainda em estado de névoa”, não pertencem a nenhum grupo de personagens como também não são estranhos a nenhum deles. Em oposição “às figuras curvadas sob o peso da culpabilidade e da lei, paralisadas ou mesmo lentamente mortas pela inscrição mítica da sentença em suas costas”, os ajudantes, assim como o *Corcundinha* de Benjamin (personagem de uma balada infantil que marcou a infância do autor), se apresentam com uma “incompetência infantil reveladora de uma verdade que os adultos não podem nem querem ouvir. Verdade política da presença constante e subterrânea dos vencidos, dos humilhados” (Gagnebin, 2011, p. 82). É certamente influenciado pelo seu próprio personagem que Benjamin, ao analisar Kafka, nos diz sobre o “símbolo de esperança que nos vem daquele pequeno mundo intermediário, ao mesmo tempo inacabado e cotidiano, ao mesmo tempo consolador e absurdo, no qual vivem os ajudantes” (Benjamin, 1985, p. 144).

Essa possibilidade de uma existência fora e além do âmbito do Direito vai em direção ao que Benjamin denominou, em oposição ao poder mítico que fundamenta o estado de exceção, como *violência divina*. Segundo o autor, existe um espaço para um “poder puro e imediato capaz de travar a força do poder mítico” (Benjamin, 2019, p. 79). Ao representar

uma possibilidade de ruptura da estrutura vigente, esta forma de violência é capaz de estabelecer uma crise na esfera do Direito como detentor do monopólio do uso da *Gewalt*. Se isso estiver garantido, isto é, se a permanência do poder – enquanto poder puro e imediato – estiver garantida para além da esfera do Direito, “isso prova a possibilidade de um poder revolucionário, expressão pela qual deve ser designada a suprema manifestação do poder puro exercido pelo homem”. Segundo Agamben, o caráter próprio dessa violência é que ela não põe nem conserva o direito, mas o depõe e inaugura, assim, uma nova época histórica (Agamben, 2004, p. 85).

A instauração de um novo tempo histórico vai de encontro à possibilidade de uma existência do direito desativado da sua função violenta e que, entregue ao gesto, sobreviva apenas na dimensão do jogo ou do estudo; tal como o personagem kafkiano “Bucéfalo o novo advogado”. Seu exterior “lembra pouco o tempo em que ainda era o cavalo de batalha de Alexandre da Macedônia”, no entanto, já “livre do conquistador, que só queria caminhar para frente” (Benjamin, 1985, p. 163) – o novo advogado só estuda a lei sob a condição de que ela não seja mais aplicada. Pois, embora hoje em dia, apesar de não existir nenhum grande Alexandre, muitos sabem matar e “atingir o amigo com a lança por cima da mesa do banquete”, ninguém é verdadeiramente capaz de ser o guia para a Índia:

Já naquela época as portas para a Índia eram inalcançáveis, mas a direção delas estava traçada pela espada do rei. Hoje as portas estão removidas para outro lugar completamente diferente, mais longe e mais alto; ninguém indica a direção; muitos seguram a espada, mas só para brandi-la; e o olhar que quer segui-la se confunde. Talvez por isso o melhor realmente seja, como Bucéfalo fez, mergulhar nos códigos da lei. Livre, sem a pressão da virilha do cavaleiro sobre os flancos, à luz da lâmpada silenciosa, distante do fragor da batalha de Alexandre, ele lê e vira as folhas dos nossos velhos livros (Kafka, 1994, p. 7).

No ensaio sobre Kafka, Benjamin nos diz que

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. (Benjamin, 1985, p. 164).

Em seu caráter destrutivo, essa “violência divina” apresenta-se como uma possibilidade, uma potência, se assim quisermos, de fazer emergir uma nova ordem política, em que a justiça messiânica prevaleça como palavra de ordem. Enquanto o poder-como-violência se resume ao ato – realizando-se no Direito como poder mantenedor –, verdadeiramente revolucionária é a violência que, em sua potência-de-não, faz experiência de sua própria autonegação e com isso, constitui-se não como um meio em referência a um fim,

mas a partir de uma relação com sua própria medialidade. Não se trata, contudo, de um fim mais elevado,

mas o próprio ser-na-linguagem como medialidade pura, o ser-em-um-meio como condição irreduzível dos homens. Política é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal. Ela é a esfera não de um fim em si, nem dos meios subordinados a um fim, mas de uma medialidade pura e sem fim como espaço do agir e do pensamento humano (Agamben, 2015a, p. 107).

Assim, “em cada parcela de tempo capitalista pretensamente ‘histórico’ - escrito nos livros oficiais cuidadosamente mantidos pela tradição dos vencedores” - vibra incessantemente “tempos em potência” (Matos, 2015, p. 128), capazes de fazer emergir uma violência “que não age e nem se recusa a agir, mas que simplesmente permanece, em si e por si, repetindo um bartlebianos ‘preferiria não’” (p. 120). Nesse contexto a parábola kafkiana Diante da Lei adquire um sentido propriamente revolucionário.

Embora muitas interpretações tendam a atribuir à figura do camponês kafkiano – diante de seu irremediável fracasso perante a tarefa impossível que a lei lhe coloca – um apólogo à derrota, é lícito perguntar se o texto não consente numa leitura diversa: “Os intérpretes parecem, de fato, esquecer as próprias palavras com as quais a estória se conclui: ‘Aqui nenhum outro podia entrar, porque este ingresso era destinado somente a ti. Agora eu irei e o fecharei’” (Agamben, 2007, p. 63). Ao incorporar a concepção benjaminiana da tarefa messiânica na forma de uma interpretação da alegoria kafkiana, Agamben sugere que comportamento do camponês “não era senão uma complicada estratégia para conseguir que ela se fechasse e interrompesse, assim, sua vigência sem significado” (Agamben, 2017, p. 238). Nesse caso, se a porta aberta constituía o poder invencível da lei, o porteiro, ao fechá-la, interrompe o fluxo histórico que mantém a estrutura vigente do estado de exceção. “E no fim, ainda que, talvez, a custo da vida, o camponês realiza verdadeiramente o seu intento, consegue fazer com que se feche para sempre a porta da lei” (Agamben, 2022, p. 63). Ora, se esta interpretação está correta,

a tarefa messiânica do camponês poderia então ser justamente a de tornar efetivo o estado de exceção virtual, de constanger a guardião a fechar a porta da lei. Posto que o Messias poderá entrar somente depois que a porta tiver sido fechada, ou seja, depois que a vigência sem significado da lei tiver cessado (Agamben, 2007, p. 64).

Pode ser algo deste tipo que Kafka tinha em mente quando escreveu que “o Messias há de vir somente quando já não for necessário; há de vir apenas um dia após o da sua verdadeira chegada: não no último dia, mas no dia final” (Kafka, 1987, p. 46). Isso significa, portanto,

O sentido último da parábola não é simplesmente um acontecimento que chega por não chegar, ao contrário, aqui algo verdadeiramente e definitivamente se cumpriu, e as aparentes aporias da história do camponês exprimem antes a complexidade da tarefa messiânica que ela é alegorizada (Agamben, 2017, p. 238).

De fato, aqui verdadeiramente algo se cumpriu. A grandiosidade de Kafka não se resume ao ato e ao que o autor “realmente” escreveu, mas a essa potência do pensamento que se transmite e que aponta sempre para algo por vir. Comprometidos em “ler o que nunca foi escrito”, apostamos que o legado literário de Kafka se sustenta, antes de tudo, em uma profunda confiança na ação humana, na possibilidade efetiva de desenharmos uma nova barbárie. Em sua potência-de-não, sua obra aponta para uma vida sem qualquer relação com o Direito, pois, somente com a destruição de toda “obra”, podemos nos realizar como forma-de-vida: “uma vida que, pautada em seu caráter destrutivo, vê caminhos por todas as partes, escolhendo viver, acima de tudo, fazendo da vida a primeira centelha de resistência” (Racy *apud* Benjamin, 2020, p. 171). Devido ao “fraco poder messiânico que sobrevive no presente”, os caminhos não tomados da história reluzem sob o fogo dessa potência que, em sua negatividade, mantém vivos os sonhos e desejos utópicos que uma vez as gerações anteriores compartilharam. Pois, como afirma Kafka, ainda há esperança, esperança infinita, mas não para nós.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao caminhar rumo as considerações finais dessa pesquisa, faz-se necessário recordar – ao leitor e a nós mesmos – que neste labirinto que adentramos não há saída privilegiada. Deleuze e Guattari não nos advertiu por acaso. Em vista disso, o que se buscou fazer ao emergir no universo kafkiano não foi traçar um “caminho correto” para acessá-lo (tampouco essa tarefa mostra-se possível), mas restaurar a potência de seus escritos para inaugurar novos atos, novos labirintos. Da compreensão da sua vida como obra, ou de sua “obra como vida”, buscou-se, através da exploração biográfica, explorar as impossibilidades de Kafka como sua força motriz. Isto é, se a ideia de uma profundidade interior de difícil acesso pode, de alguma forma, nos dizer sobre a potência estética de sua obra, nosso primeiro esforço foi o de tentar “descer ainda mais fundo, para dar uma olhada” (Stach, 2022, p. 15).

Justamente porque se distanciava de categorias pré-concebidas de pensamento e tradição, as quais sempre buscam conferir sentidos e significações para o real, tentou-se compreender a literatura marginal de Kafka através de seu próprio método. Na contramão – por assim dizer –; o caminho que se fez retomou a filosofia ativa de Deleuze e Guattari não só

para compreender a forma estética kafkiana, mas também sua proposta política, revolucionária e potente. A isso, somou-se as discussões sobre pensamento e linguagem de Agamben, momento no qual a teoria aristotélica sobre potência embasou a proposta de se conceber, verdadeiramente, uma “literatura que tem a ver com o povo”. Tratou-se, nesse sentido, de compreender Kafka não pela tradição do ato, da autoria e de um pensamento individualizado, mas como uma potência negativa que se insere em uma dimensão comum e inapropriável, sempre em devir.

Essa proposta de um *movimento* literário em Kafka ressoou, ademais, nos escritos benjaminianos e a forma como o crítico judeu-alemão concebeu experiência estética como uma possibilidade emancipatória, capaz de construir uma outra história: “A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura” (Benjamin, 2019a, p. 768. Fragmento N 3,1). Nesse aspecto, a literatura de Kafka cumpre o mesmo papel dessa “imagem dialética” proposta por Benjamin. Justamente porque não se insere no tempo cronológico no qual os acontecimentos respeitam uma lógica linear e vazia, seus escritos, longe de resplandecer as luzes do novo século que anunciam a chegada da idade moderna, retratam, contraditoriamente, sua íntima obscuridade: “é como se aquela luz invisível que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora” (Agamben, 2009, p. 72).

Através da singular relação com seu próprio tempo, sua escrita urge dentro dele e o transforma por dentro, em uma completa desconexão e dissociação. É nesse sentido que Kafka retrata uma condição moderna; tão fragmentária e inconsistente quanto sua obra. Diante a uma realidade opressora, burocratizada e sufocante, os heróis em seus romances encontram-se perdidos e não veem outra saída “a não ser continuar a se perder” (Kafka, 2000, p. 69). E embora alguns tenham interpretado esse “pessimismo” como um apelo à resignação, o esforço aqui empreendido buscou evidenciar como esse teor negativo – caracterização que por certo sempre será mais rica em possibilidades do que a positiva – rompe com a concepção de que os seres vivos só valem por aquilo que produzem, isto é, de que o ser do vivente é sempre ser-em-ato, opondo, frente a isso, a própria experiência da potência que, em seu poder e não-poder, ser ou não-ser, conseguir ou falhar, torna disponível aquela “particular ausência de obra que habitualmente chamamos de ‘política’ e ‘arte’ ”; nesse momento, “as operações linguísticas e corpóreas, materiais e imateriais, biológicas e sociais são desativadas e contempladas como tais” (Agamben, 2018, p. 80).

Assim, se somente “um pensar da potência pode nos libertar da ilusão monocultural de um só mundo, uma só economia, uma só autoridade, um só direito” (Matos, 2021, p. 96), o que se buscou foi explorar como o caráter revolucionário da literatura de Kafka se inscreve justamente nessa experiência de, diante das verdades e certezas já dadas, abrir-se para novos caminhos e experiências (im)possíveis. Ao representar uma saída menor que nos destaca da opressão da maioria derivada de um estado de exceção não declarado, Kafka abandona a ideia de progresso linear e fala por aqueles que foram postos à margem pelos poderes instituídos e instituintes. Imersos nesse paradigma moderno no qual tudo está a serviço da maioria estatal, o escritor nos convida a ter um sonho contrário: saber criar um *tornar-se-menor*. Transformar sua própria impotência perante os dispositivos de poder em uma “potência do não”, pois, como afirma Agamben, “somente a ardente consciência do que não podemos ser que garante a verdade do que somos” (Agamben, 2015, p. 73).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Tradução Antônio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

AGAMBEN, Giorgio. Bartleby, ou da contigência. (Trad. Vinicius Honeskov). In: MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrevente**: uma história de Wall Street; (Trad. Tomaz Tadeu). 1. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. (Trad. Iraci Poleti). São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: O poder soberano e vida nua I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. (Trad. Henrique Burigo). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim**: notas sobre a política. (Trad. Davi Pessoa Carneiro) 1. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015a.

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e relato**: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros. São Paulo: Boitempo, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. (Trad. Vinicius Nicastro Honesko). Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. (Trad. Selvino J. Assman). São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. (Trad. e Apresentação: Selvino José Assmann). São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Signatura rerum**: sobre o método. (Trad. Andrea Santurbano, Patrícia Peterle). São Paulo: Boitempo, 2019.

ANDERS, Günther. **Kafka pró e contra os autos do processo**. 2º Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ARISTÓTELES, 384 a.C. - 322 a.C. **De Anima**. (Trad., Apresentação e Notas: Maria Cecília Gomes dos Reis) São Paulo: Ed. 34, 2006.

ARISTÓTELES, 384 a.C. - 322 a.C. **Ética a Nicômaco**. (Trad. Grego: António de Castro Caeiro). São Paulo: Atlas, 2009.

ARISTÓTELES, 384 a.C. - 322 a.C. **Metafísica**. Ensaio introdutório, texto grego com tradução e comentário de Giovanni Reale. (Trad. Marcelo Perine). São Paulo: Edições Loyola, 2002.

BERGSON, Henri. O real e o possível. In: **O pensamento e o movente**: ensaios e conferências. (Trad. Bento Prado Neto). São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERNSTEIN, Richard. **Violencia**: *pensar sin barandillas*. (Trad. Santiago Rey Salamanca). Barcelona: Gedisa, 2015.

BENJAMIN, Walter. Carta a Gershom Scholem [12 jun. 1938] – Walter Benjamin comenta o livro Kafka, biografia do escritor judeu-alemão de Praga escrita por Max Brod. Tradução do alemão e nota de Modesto Carone. **Revista Novos Estudos** – CEBRAP – n. 35, mar. 1993, p. 100-106. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2021/01/benjamin-carta-a-gerschom-scholem.pdf>. Acesso em: 4 fev. 2024.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. (Org., Trad., Apresentação e Notas de Jeanne Marie Gagnebin); (Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves). São Paulo: Editora 34, 2013.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. (Org. e Trad. João Barrento). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas v. I: Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaaios sobre Literatura e História da Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Walter Benjamin está morto**. (Org. Trad. Gustavo Racy). São Paulo: Sobinfluência edições, 2020.

BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, G. **Correspondência 1933-1940**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BLANCHOT, Maurice. Kafka e a literatura. In: **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

COCCIA, Emanuele. **Filosofía de la imaginación: Averroes y el averroísmo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

CARONE, Modesto. De grande escritor do século 20, Kafka passou a ser um dos maiores do século 21. **Revista CULT**, n. 194, ano 17, set. 2016. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/de-grande-escriptor-do-seculo-20-kafka-passou-ser-um-dos-maiores-do-seculo-21/>. Acesso em: 4 fev. 2023.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE; Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka por uma literatura menor**. (Trad. e Prefácio de Rafael Codinho) Lisboa; Assírio & Alvim, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Conversações (1972-1990)**. São Paulo, 2013.

DELEUZE, Guattari; GUATTARI, Felix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. (Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Deformações e deslocamentos em Kafka. In: **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. IX, n.17. Jul-dez/2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Mito, direito e justiça em Walter Benjamin. **Dossiê – Rev. Direito e Práxis** Rio de Janeiro, v. 11, n. 3, 2020, p. 1934-1945.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. **Carta ao Pai**. Tradução Modesto Carone. 3º Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

KAFKA, Franz. **Diários 1909-1912**. Tradução e notas Renato Zwick; apresentação e cronologia Marcelo Backes. 1 Ed. Porto Alegre: L&PM, 2018.

KAFKA, Franz. **Essencial**. Seleção, introdução e tradução de Modesto Carone. 1ª Ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

KAFKA, Franz. **Narrativas do espólio (1914-1924)**. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

KAFKA, Franz. **O Castelo**. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KAFKA, Franz. **O desaparecido ou Amerika**. Tradução, notas e posfácio Susana Kampuff Lages. 3º Ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

KAFKA, Franz. **O Processo**. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

KAFKA, Franz. **Parábolas e Fragmentos e Cartas a Milena**. Introdução e tradução de Geir Campos. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S. A., 1987.

KAFKA, Franz. **Um artista da fome seguido de Na colônia penal & outras histórias**. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre, RS: L&PM, 2015.

KURSHIEL, Karl Josef. Franz Kafka e a inescrutabilidade do mundo. In: **Os escritores e as escrituras**. São Paulo: Loyola, 1999.

LÖWY, Michel. **Franz Kafka** – Sonhador Insubmisso. Tradução Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005a.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2009.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa; COLLADO, Francis Garcia Collado; **Para além da biopolítica**. Traduzido por Andityas Soares de Moura Matos. – São Paulo: Sobinfluencia edições, 2021.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. **Filosofia radical e utopias da inapropriabilidade**: uma aposta an-árquica na multidão. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. ΝΟΜΟΣ ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΩΡ? apocalipse, exceção, violência. **Revista Brasileira de Estudos Políticos**. Belo Horizonte, n. 105, jul./dez. 2012, p. 277-342.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. O futuro da morte e a biopotência. In: **Rev. UFMG**, Belo Horizonte, v. 28, n. 2, p. 84-105, Mai./Ago. 2021.

MELVILLE, Herman. **Bartebly**, o escrivão. (Trad. A. B. Pinheiro Lemos). Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. (Trad., Notas e Posfácio: Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda Consideração Intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relumé Dumará, 2003.

RACY, Gustavo. Prefácio. In: **Walter Benjamin está morto**. (Org. Trad. Gustavo Racy). São Paulo: Sobinfluencia edições, 2020.

ROCHA BAPTISTA, Mauro. O Messianismo kafkiano como crítica ao moderno estado de direito. **Interações: Cultura e Comunidade**, v. 6, n. 10, julho-diciembre, 2011, pp. 157-175.

SCHMITT, Carl. **Teologia política**. Belo Horizonte: Del Rey, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Walter Benjamin: o estado de exceção entre o político e o estético. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Universidade de Brasília, n.

29, 2007, p. 205-230. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9127>. Acesso em: 7 fev. 2024.

STACH, Reiner. **Kafka**: Los primeros años y Los años de las decisiones. (Trad. Carlos Fortea). Barcelona: Acantilado, 2016.

STACH, Reiner. **Kafka**: Os anos decisivos. (Trad. Sofia Mariutti). 1 ed. São Paulo: Todavia, 2022.

TARÌ, Marcello. **O partido de Kafka**. (Trad. Andityas Matos). São Paulo: Sobinfluencia edições, 2022.

TÓTORA, Silvana. Ressonância entre experimentos do fora. In: PASSETTI, Edson (Org.). **Kafka, Foucault**: sem medos. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.