

Paula Carolina Betereli

# A poética da constrição.

A questão da liberdade em *Jakob von Gunten*,  
de Robert Walser.

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais  
2014

Paula Carolina Betereli

# A poética da constrição.

A questão da liberdade em *Jakob von Gunten*,  
de Robert Walser.

Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Letras: Estudos  
Literários da Faculdade de Letras da  
Universidade Federal de Minas Gerais, como  
requisito parcial para a obtenção do título de  
Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas modernas  
e contemporâneas

Linha de Pesquisa: Poéticas da modernidade

Orientador: Prof. Dr. Georg Otte

## Resumo

A presente dissertação propõe a investigação da poética do escritor suíço Robert Walser. Tal pesquisa tem como objeto principal a obra *Jakob von Gunten. Ein tagebüch*, abordada conjuntamente a seus demais trabalhos em prosa curta, poesia e romance. Segundo as hipóteses desenvolvidas, tal poética diria respeito à constrição, ou seja, àquilo que traça limites e limitações, mas também a liberdade, o coeficiente de maleabilidade que há em tais limites. Defende-se, por fim, a ideia de que há, em Robert Walser, a concepção de uma forma de liberdade que não quer ser única e individual e que contempla seus próprios limites justamente como condição de sua existência mesma.

Palavras-chave: constrição, liberdade, Jakob von Gunten, Robert Walser.

# Abstract

This dissertation proposes the investigation of the poetics of the Swiss writer Robert Walser. Such research has Jakob von Gunten. Ein Tagebuch as the main object, discussed along with his other prose pieces, poetries and romances. According to the hypotheses developed such poetic concerns constriction, ie, what draws boundaries and limitations, but also freedom, the coefficient of malleability which is in these limits. It is argued, finally, the idea that there is, in Robert Walser, the concept of a form of freedom that don't want to be unique and individual, and that includes its own limitations just like the condition of their very existence.

Keywords: constriction, freedom, Jakob von Gunten, Robert Walser

# Sumário

Introdução	06
ritmo	06
liberdade	11
Uma nota	19
a cidade, o Instituto Benjamenta	25
o Instituto Benjamenta, os irmãos Benjamenta	36
os irmãos Benjamenta, os pupilos	51
os pupilos, os ajudantes	65
os ajudantes, o que vem	80
<i>Famuli compendium facere</i>	99
Eu tenho nada	106
Bibliografia	123
Lista de figuras	130

# Introdução

## ritmo

Ao ser questionada em uma entrevista a respeito de uma possível biografia de Robert Walser, Susan Bernofsky, tradutora das obras do escritor para o inglês, fala de algumas de suas dificuldades:

Eu realmente não tenho tempo para trabalhar nisso agora. Eu estou trabalhando 24 horas/ 7 dias por semana em coisas para tirar meu sustento e essa não é uma delas, mas está na lista. Eu já tenho dois capítulos e tenho tido um grande suporte para isto, e somente por isso consegui fazê-los. Há um longo caminho a percorrer pois prevejo 15 capítulos. Por ele ter vivido uma vida urbana nômade, há muitas lacunas na vida de Walser onde nós não sabemos absolutamente nada. Ele carregava consigo uma pequena mala com o mínimo possível, não tinha posses por assim dizer, não carregava livros, cartas, e era um solitário. Então, há todos esses períodos de sua vida dos quais nós não sabemos de nada, de seus manuscritos, por onde andava, de sua carreira como criado. Então eu estou pesquisando e escrevendo sobre todos esses tópicos, mas não tenho o bastante para fazer um estudo biográfico correto. Há uma biografia alemã feita por Robert Mächler há anos atrás e a forma como o biógrafo trabalhou em torno dessas lacunas da vida de Walser considera todo o trabalho de Walser como autobiográfico (...) Bem, nós sabemos que Walser escrevia sobre suas próprias experiências, mas essa não é a forma correta de se fazer uma biografia legítima. E para dar crédito a Robert Mächler, sua biografia foi escrita nos anos 70 do século passado e, no inglês, nós temos diferentes ideias do que a crítica biográfica deve ser agora.(BERNOFSKY, 2010)<sup>1</sup>

Há, de fato, poucos dados sobre a vida de Robert Walser. Afora os manuscritos que foram perdidos ou destruídos antes de serem publicados, restaram somente algumas

---

<sup>1</sup> Tradução da autora. Entrevista original disponível em: <http://quarterlyconversation.com/pushing-thorny-syntax-to-an-extreme-the-susan-bernofsky-interview>

<sup>2</sup> Cláudio Oliveira, tradutor de *O homem sem conteúdo* para o português brasileiro, marca as diferenças entre o uso que Agamben faz das palavras *práxis* e *práxis*, pro-dução e produção. Assim, reproduzo suas notas de rodapé: “traduzo por ‘práxis’, com acento agudo, o termo italiano

cartas preservadas pelos seus correspondentes, alguns registros das várias cidades pelas quais passou enquanto nômade e os relatos de Carl Seelig - um admirador que lhe fez inúmeras visitas nos sanatórios de Waldau e Herisau e que acabou se tornando seu responsável legal. No mais, há os textos publicados e os manuscritos, vários deles escritos na caligrafia minúscula que marcou sua escrita tardia, conhecidos como *Mikrogrammen*. Ao que parece, não teve muitos amigos, perdeu seus pais e irmãos ainda em vida, e vivia uma existência - como se costuma chamar - solitária. Não integrou nenhum movimento artístico, sendo apenas, durante poucos meses, secretário na galeria de arte moderna *Berliner Sezession* - o que significou não uma agregação ao grupo artístico, mas somente mais um trabalho temporário entre tantos outros como bancário, escrevente, criado. A certa altura de sua vida, passa a evitar os compromissos sociais que comumente são impingidos aos escritores como leituras públicas, mesas redondas, jantares, salões de arte, e por aí vai. Certas anedotas relevadas por terceiros nos levam a crer que tinha aversão à fama, como quando, em meio a uma festa, perguntou a Hofmannsthal se ele não se cansava de ser famoso. (BERNOKSKY, 2006: p. 10). A escrita, chamava de ofício, e a intercalava com seus outros empregos; sua mesa, chamava de “fábrica de peças em prosa” (MIDDLETON, 2005: p. 123).

Obstante o seu isolamento, considero Robert Walser como um membro do panteão dos lúcidos de sua época - que não era vasto, diga-se de passagem. E a despeito da ideia de que suas peças literárias configurassem um método de escape ou forma de terapia para a doença que se anunciava entre os anos 20 e 30, consta em suas linhas uma visão muito clara acerca do momento em que vivia. “Walser recusava-se a grandes gestos. Calava-se por princípio sobre as catástrofes coletivas de seu tempo. No entanto, ele era tudo, menos politicamente ingênuo” (SEBALD, 2011: p. 102). Assim o demonstra *Der Soldat, Etwas über den Soldaten e Beim Militär*, algumas das peças em prosa em que Walser se debruça, com sensibilidade e agudez de pensamento, sobre o serviço militar; ou ainda, as peças sobre Berlin, um dos mais vivos retratos do modelo recém surgido da cidade grande, efigie da vertiginosa urbanização pela qual passava a Alemanha no início do século XX. Com essas peças, entretanto, Walser não tinha nenhum interesse documental e se distancia em muito dos livros de reportagem de um Joseph Roth. Locais, datas, nomes,

enfim, dados reais de toda sorte não são frequentes em sua obra - com exceção de uma ou outra rua berlinense, não saberíamos de que grande cidade exatamente se trata. O que vemos, na verdade, são apontamentos aparentemente descompromissados acerca dos efeitos que certos cenários têm sobre seus personagens. São eles, mormente, passantes: homens de negócios, soldados, burgueses, damas roliças, crianças de colo, moças de chapéu, cães domésticos, artistas. Há, no entanto, uma clara preferência pelas figuras à margem: mendigos, prostitutas, estudantes pobres, cães de rua, bêbados, serviçais, árvores e flores.

Seu interesse pelos temas colhidos de sua própria experiência - enquanto membro do exército, criado em um castelo, morador de uma grande metrópole, desempregado, frequentador de parques - revela, entre outras coisas, a importância do tempo presente em sua obra. Ben Lerner, em sua introdução para a coletânea *A Schoolboy's Diary* que reúne diversos textos de Walser, sugere que o autor suíço teria escolhido o modelo de redação em sala de aula para seu primeiro livro, *Fritz Kochers Aufsätze*, justamente por seu interesse em capturar a fluidez imediata do próprio pensamento em construção:

Kocher está sempre preocupado com a forma como organiza seu tempo, ou correndo dele, ou tendo que forçar a si mesmo a escrever na ausência de uma ideia, o que permite a Walser enfatizar o tempo presente na composição. Mas mesmo fora da sala de aula os outros narradores de Walser frequentemente cessam, interrompem a si mesmos e explodem completamente o enquadramento ficcional (LERNER, 2013: p.11).

Inscriver o *ritmo* do presente é uma preocupação evidente em todo narrador walseriano. As digressões correspondem a quebras e interpolações no tempo diegético, abrem intervalos e mais intervalos conforme a extensão e velocidade da passada do narrador, e introduzem um ritmo particular, desarticulando a linearidade e uniformidade do tempo corrente. Nesse sentido, me valho da palavra *ritmo* para falar sobre a atitude de Walser enquanto escritor. Tomando de empréstimo a definição que Giorgio Agamben:

A palavra ritmo vem do grego πέω, “correr, fluir”. O que corre e flui, corre e flui em uma dimensão temporal, corre no tempo. Segundo a representação comum, o tempo não é de fato nada



além do puro fluir, o suceder-se incessante dos instantes ao longo de uma linha infinita. Não obstante, o ritmo (...) parece introduzir nesse eterno fluxo uma dilaceração e uma parada. Assim, em uma obra musical, ainda que ela seja de algum modo no tempo, percebemos o ritmo como algo que se subtrai à fuga incessante dos instantes e aparece quase como uma presença atemporal no tempo (AGAMBEN, 2013: p. 161, 162).

Em Walser, não é somente a escrita que opera essa “dilaceração” e essa “paragem” (2013: p. 162) no fluxo temporal. O passeio também é ritmo; o ato caminhar, em si, gera e mantém um ritmo próprio, feito de acelerações, desacelerações, pausas: “o caminhante solitário acaba de sustar o passo para abranger as redondezas com a vista.” (SEBALD, 2011: p. 105). Sabemos de suas caminhadas por Berlin, Biel, Bern; que praticamente percorreu a Alemanha a pé, em caminhadas muitas vezes noturnas, e que chegou a ir de Bern a Genebra; que relata, em algumas de suas peças em prosa, o intuito de encurtar a narrativa em questão para ir ao parque, caminhar e nadar no lago, pois faz um dia muito bonito e ensolarado; sabemos, por fim, de seus longos passeios com Carl Seelig, quando já não escrevia mais nada. Walser nunca deixou de passear. Passeou até o último de seus dias, por assim dizer, pois em meio a um passeio feneceu e foi encontrado deitado na neve, próximo ao asilo em que morava em Waldau. Em certo momento da vida, entretanto, Walser suprime a escrita. Há aqueles que se espantam quando um escritor deixa de escrever, esperando que ele mantenha a pena em riste até o último dia de sua vida (SEBALD, 2011: p. 98). Tal expectativa é, em parte, fruto de um desconhecimento acerca da afinidade que há entre ritmo e poética, ou ainda, um desconhecimento da essência da palavra poesia. E, afinal, se o presente trabalho se autodenomina *Poética da Construção*, é um dever iniciá-lo nos debruçando acerca do real significado destas palavras: poética, poesia.

Agamben, ao falar sobre o estatuto da obra de arte na era moderna, discorre sobre a essência da atividade produtiva do homem e aponta para um possível ofuscamento da diferença que há entre as noções originais de *poiesis* e *prâxis*, duas palavras que permeiam o nosso entendimento acerca do que constitui o fazer humano:

Os gregos (...) distinguem, de fato, claramente entre *poiesis* (*poieîn*, pro-duzir, no sentido de agir) e *prâxis* (*prâttein*, fazer, no sentido de agir). Enquanto no centro da *prâxis* estava a ideia de vontade que se exprime imediatamente na ação, a experiência que estava no centro da *poiesis* era a pro-dução na presença, isto é, o fato de que nela algo viesse do não ser ao ser (AGAMBEN, 2013: p. 117-118).<sup>2</sup>

O autor argumenta que, na era moderna, o sentido original da *poiesis* teria se obliterado em favor da *prâxis*. A arte passaria, assim, “a ser interpretada enquanto *prâxis* e a *prâxis* enquanto expressão de uma vontade e de uma força criativa.” No entanto, o estatuto original da obra de arte seria justamente a *poiesis*: o desvelamento que leva do não ser ao ser, “pro-dução na presença” (2013: p. 118). O sentido que Agamben confere à palavra pro-dução advém de uma frase do *Banquete* de Platão que o autor traduz por: “qualquer que seja a causa capaz de fazer passar algo do não ser ao ser é ποιησις [poesia]” (2013: p. 104). Assim, toda coisa que se conduz da obscuridade à luz da presença é considerada pro-dução, *poesia*. Essa é a palavra que designa “o *fazer* mesmo do homem”, sendo a atividade desempenhada pelo artista um tipo de fazer entre outros fazeres. O esforço do autor consiste em desvincular *poiesis*, pro-dução na presença, de *prâxis*, livre vontade vinculada ao gênio artístico, a fim de restituir a afinidade original que há entre a poesia e o fazer do homem. Ritmo, neste sentido, é o que abre ao homem a sua condição propriamente poética no mundo, sua constituição originalmente pro-dutiva. Ao abrir uma

---

<sup>2</sup> Cláudio Oliveira, tradutor de *O homem sem conteúdo* para o português brasileiro, marca as diferenças entre o uso que Agamben faz das palavras *prâxis* e *prâxis*, pro-dução e produção. Assim, reproduzo suas notas de rodapé: “traduzo por ‘prâxis’, com acento agudo, o termo italiano *prassi*, e por ‘prâxis’, com acento circunflexo, o termo *praxis*, que é como Agamben translitera o termo grego *πραξις*” e “escrevemos doravante pro-dução e pro-duto para indicar o caráter essencial da *ποιησις*, isto é, a pro-dução na presença; por sua vez, produção e produto em particular ao fazer da técnica e da indústria.” Assim, fica claro que Agamben se utiliza do termo *prâxis* para designar o original sentido do termo, um fazer na qual a vontade se exprime imediatamente, e *prâxis*, um termo apropriado por Marx para designar um fazer prático em contraposição ao fazer puramente teórico, na qual também se exprime imediatamente uma vontade. O termo pro-dução, entretanto, permanece lacunar, a medida que não se vincula ao conceito de *her-stellen* em Heidegger (filósofo alemão cuja influência no primeiro Agamben é inegável). O verbo *herstellen*, em alemão, significa produzir, fabricar; já o verbo *stellen* pode ser traduzido por colocar em, por em, pousar em. Assim, ao falar sobre a obra de arte e o fazer artístico, Heidegger grifa separadamente o verbo *her-stellen*, para designar o colocar-em-obra que resulta de um desvelamento (HEIDEGGER, 1958: p. 9-48). Agamben remete ao termo heideggeriano quando grifa *pro-duzzione*, pro-dução, para designar um desvelamento, um trazer à luz da presença.

fenda no curso epocal e histórico, o ritmo introduz uma dilaceração e uma paragem no “fluxo irrefreável do tempo linear“ e descerra a estância poética onde “o homem reencontra, entre o passado e o futuro, o próprio espaço presente” (AGAMBEN, 2013: p. 136).

A condição essencial e vital do fazer humano é a poética. Ela se expressa nas pequenas peças em prosa de Walser que, exemplarmente assentadas no presente, não almejam a posteridade e vivem plenamente na condição ilegível em que nasceram: a lápis, em pequenas tiras de papel usado. Mas a poética também se expressa nos passeios. Nesse sentido, são instrutivos os diários dos artistas, que nos revelam os gostos, os hábitos, os compromissos (por vezes enfadonhos), as viagens (que por vezes parecem inúteis), as perdas de tempo, os mal-estares, as noites sem sono, enfim, tudo que é vivido nessa estância poética aberta pelo ritmo, tudo que os homens fazem quando não estão escrevendo - e também tudo que fazem os homens que nunca escreveram e nunca escreverão. E somente nesse sentido é possível, e sobretudo plausível, a um escritor, nada mais escrever.

## **liberdade**

Nosso narrador está no Tiergarten, em Berlin. É verão. Está tudo tão brilhante, tão limpo e tão quente. O calor por si mesmo imprime cor a todas as coisas e o mundo inteiro se parece com um sorriso. O azul pálido do céu toca, como num sonho, o verde que se estende abaixo. Nosso narrador se imagina carregando um bebê nos braços: “Eu poderia praticamente ser uma mãe, ou assim eu imagino” (WALSER, 2006: p. 20).<sup>3</sup> O parque está cheio: as pessoas caminham com suavidade e indolência. O narrador prossegue:

Muitas pessoas estão passando sobre a ponte arqueada. Você se acomoda sobre a ponte, levemente inclinado sobre o batente e com o melhor dos espíritos contempla logo abaixo o delicado

---

<sup>3</sup> Ich könnte, bilde ich mir ein, geradezu Mutter sein (WALSER, 2000: p. 136). [Tradução da autora]

azul, o cintilar da água quente onde barcos e esquifes, cheios de pessoas e adornados com pequenas bandeirolas, desliza calmamente como que impulsionado por bons agouros. Esses barcos e gôndolas brilham sob a luz do sol. Agora uma peça de veludo azul escuro desvia-se do brilho: é uma camisa. Patos com cabeças coloridas bamboeiam sobre as ondulações e estremecimentos da água que algumas vezes cintilam como bronze ou laca. Como é esplêndido o modo como o domínio da água é tão constricto e ainda assim são cheio de deslizantes e prazerosos barcos e chapéus em todas as cores da alegria. (WALSER, 2011: 137)<sup>4</sup>

*Tiergarten* é o título de uma pequena peça em prosa de 1911 de Robert Walser. O que o narrador observa sobre a simultânea circunscrição do riacho e o abundante frêmito de cores e brilhos (para os quais Walser tem ao menos dez adjetivações diferentes) é um caso frequente ao longo de toda sua obra. O narrador à moda de Walser encontra-se sempre admirado frente a situações como a do riacho no *Tiergarten*, em que algo claramente delimitado apresenta, a despeito de sua circunscrição, uma grande vivacidade e, além disso, um frêmito que lhe imprime movimento. A condição, aparentemente contraditória em si, se aplica não somente aos seres da natureza - riachos que brilham, árvores que dançam, flores que parecem até falar -, mas também aos objetos - um rumor de seu movimento em fósforos, lápis e cinzas - e aos seres humanos. Um narrador de Walser perguntaria: por que é o riso que não se pode rir aquele mais explosivo, posto que é possível, como dizem por aí, “rir por dentro”, secretamente? Por que mesmo quando estamos parados um movimento dançarino quer vir a tona em nossos membros? E por que o soldado, aquele que deve obedecer firmemente a uma série interminável de regras, é justamente aquele que pode desfrutar de uma sobremesa bem no meio da tarde? A esses e outros questionamentos, o possível narrador de Walser responde em forma de pequenas peças em prosa.

---

<sup>4</sup> Auf einer rundgebogenen Brücke stehen viele Leute. Man steht selbst da, lehnt sich leicht und voll guter Manier an das Geländer und schaut hinab in das zärtlich-bläulich glimmende, warme Wasser, wo Boote und Kähne, menschenbesetzt und fähnchengeschmückt, leise, wie von guten Ahnungen gezogen, umherfahren. Die Schiffe und Gondeln schimmern in der Sonne. Da bricht ein Stück dunkles Samtgrün aus der Lichtheit hervor, es ist eine Bluse. Enten mit farbigen Köpfen schaukeln auf dem Gekräusel und Gezitter des Wassers, das manchmal schimmert wie Bronze oder wie Emaille. Herrlich ist es, wie das Feld des Wassers so eng und so klein ist und doch so vollbesetzt mit gleitenden Lustkähnen und Freudenfarben-Hüten. Überall, wohin man blickt, glänzt und bricht der Damenhut mit rot, blau und andern Augengenüssen aus dem Gebüsch hervor (WALSER, 2011: 137). [Tradução da autora]

Constringir é um verbo que advém do latim *constringere*, que significa ligar, atar, prender, encadear, conter.<sup>5</sup> Do mesmo verbo latino advém o verbo *constranger*. Constringir e *constranger* guardam uma diferença mínima de significado, marcada pela ausência do elemento violento do primeiro em relação ao segundo. Enquanto *constranger* conserva a ideia de tolhimento (impedir o movimento, forçar, coagir), *constringir* parece apenas descrever um movimento de contrair, cingir, apertar. É possível afirmar que um estado de constrição marca o momento e a condição em que a liberdade está, de certa forma, cerceada ou tolhida. O rio, por conta de sua própria natureza, tem as margens a lhe limitar o correr da água. O soldado, por sua vez, cumpre regras que lhe são exteriores: seu agir não é de todo livre. Assim, não é preciso andar muito para perceber que falar sobre a constrição implica falar sobre a liberdade. Mas a liberdade, assim me parece, sempre se comportou como a Górgona, interpondo sérias dificuldades àqueles que tentam olhá-la de frente. Como não há aqui nenhum ímpeto heroico, veremos primeiro o que Walser tem a nos dizer sobre as flores:

Quão quietas são vocês, queridas, delicadas flores. Vocês não se movem de lugar, não tem olhos nem orelhas, e vocês nunca saem para passear, o que é tão bom. Agora e sempre vocês parecem que podem falar, mas em todo caso vocês certamente tem sentimentos e uma sensibilidade só suas. Eu frequentemente sinto que vocês estão refletindo, com todo o tipo de pensamentos. Mas ainda, eu penso muito sobre vocês e eu adoraria viver com vocês, como um de vocês, eu ficaria feliz em ser como vocês, deixar os raios de sol me acariciarem, balançar e oscilar sob o vento. (2013: p. 144).

O texto - cuja elevada carga emocional é evidente - faz notar a maneira com que Walser descreve as coisas sob as quais recaem nossos sentidos. As flores são quietas, delicadas; mas também parecem poder falar e pensar; no mais, devem possuir um tipo de sensibilidade própria e única... das plantas. Um botânico, talvez, não faria a mesma ideia que fez Walser a respeito de uma flor: talvez ele a definisse por sua forma, suas funções, seus órgãos, e assim, a classificaria segundo filo, classe, espécie - uma catalogação que se

---

<sup>5</sup> SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo Dicionário Latino-Português*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2006, p. 285.

quer permanente. Walser, ao contrário, as define pelos afetos de que são capazes, a maneira que elas têm de afetar e ser afetadas, e que em última instância, o leva a querer ser como elas e balançar ao vento. Nesse sentido, talvez Walser tenha sido um pouco espinosista sem o saber:

Como Espinosa define um corpo? Um corpo qualquer, Espinosa o define de duas maneiras diferentes. De um lado, um corpo, por menor que seja, sempre comporta infinidade de partículas: são as relações de repouso e de movimento, de velocidade e de lentidões entre partículas que definem um corpo, a individualidade de um corpo. De outro lado, um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e de ser afetado que também define um corpo na sua individualidade. (...) Definiremos um animal, ou um homem, não por sua forma ou por seus órgãos e suas funções, tampouco como sujeito: nós o definiremos pelos afetos de que é capaz. Vê-se que o plano de imanência, o plano de Natureza que distribui os afetos, *não separa absolutamente coisas que seriam ditas naturais e coisas que seriam ditas artificiais. O artifício faz parte completamente da Natureza*, já que toda coisa, no plano imanente da natureza, define-se pelos agenciamentos de movimentos e afetos nos quais ela entra, quer esses agenciamentos sejam artificiais ou naturais. (DELEUZE, 2002: p. 128, 129) [Grifo da autora]

Assim, Gilles Deleuze, em seu *Espinosa - Filosofia Prática*, explicita o método de Baruch Espinosa para definição de um corpo qualquer. É notável como as duas proposições utilizadas para a definição de um corpo tem afinidade com a maneira com a qual Walser descreve as coisas, sejam elas naturais ou artificiais - pois também em Walser a fronteira entre a natureza e o artifício parece ter sido abolida. Em seus textos, muito tranquilamente e sem que se tenha saído do campo da existência ordinária, as flores parecem falar e ter pensamentos de vários tipos; objetos ditos artificiais como uma folha de papel, um chapéu ou um bonde elétrico também têm uma sensibilidade própria e chegam a sorrir; árvores dançam paradas num canto esquecido de uma pintura de Van der Weyden; e partes de nosso corpo também têm uma vida própria - pernas sempre a nos levar para lá e para cá, orelhas que se escondem, narizes excessivamente curiosos. Nenhuma dessas descrições, em Walser, devem ser encaradas como *tropos* da linguagem - recursos metafóricos, sinedóquicos ou metonímicos, frutos de um possível “instinto que induz o homem a evitar realidades” (ORTEGA Y GASSET, 1966: p. 373). Em Walser,

não há termo empregado que substitua um outro:<sup>6</sup> árvores são sempre árvores; e se as árvores dançam paradas, bem... elas dançam paradas! Trata-se, enfim, das coisas mesmas, vistas a partir dos afetos de que são capazes.

Espinosa propõe como modelo o corpo, em detrimento da consciência: “O fato é que ninguém determinou, até agora, o que o corpo pode e não pode fazer” (ESPINOSA, 2011: p.101). O corpo humano, por exemplo: não conhecemos precisamente sua estrutura, nem suas funções; não conhecemos verdadeiramente as causas que resultam em suas ações. Para Espinosa, é um engano considerar que temos pleno controle de nossas ações por meio da consciência, dado que estamos permanentemente expostos a uma série incontável de afetos - e também estamos, a todo tempo, afetando outros corpos de diversas maneiras - de forma que só temos uma consciência imperfeita de nossas ações, pois desconhecemos as causas, as afecções, pelas quais tais ações são determinadas (2011: p.102, 103).

Os homens enganam-se ao se julgarem livres, julgamento a que chegam somente porque estão conscientes de suas ações, mas ignoram as causas pelas quais são determinados. É, pois, por ignorarem a causa de suas ações que os homens têm essa ideia de liberdade. Com efeito, ao dizerem que as ações humanas dependem da vontade estão apenas pronunciando palavras sobre as quais não têm a mínima ideia. Pois ignoram, todos, o que seja a vontade e como ela move o corpo. (2011: p. 77)

A consciência seria, portanto, apenas a sede das ideias truncadas e dos conhecimentos parciais acerca dos corpos e dos afetos; ela nos forneceria, conseqüentemente, a “ilusão psicológica da liberdade” (DELEUZE, 2002: p. 133).

---

<sup>6</sup> Que Walser faça uso de metáforas, metonímias e comparações de toda ordem, isso pode ser observado também ao longo de sua prosa. Porém, é necessário diferenciar os casos. Em sua escrita, a metáfora é empregado conforme seu significado mais original: em grego, *metáphora*, “transferência”; ou ainda, conforme Barthes a compreende, “deslizamento”, destacar um traço e fazê-lo proliferar (BARTHES, 2001: p.75). Por isso, seus “arabescos” e volteios tendem ao fluxo e ao serialismo e estão sempre prestes a sair dos “trilhos sintáticos” (SEBALD, 2010: p. 94): “o dia estava lindo como um amor que é eterno, como a raiva orgulhosa e norteadora que é abatida, como a malícia que cresce amavelmente como a delicada estátua de um santo, como um pecado que alguém abençoa, ...” (WALSER, 1990: p. 182) e por ai vai. Como se pode ver, não há substituição, mas deslizamento em série.

Todo o esforço da Ética consiste em romper com o vínculo tradicional entre a liberdade e a vontade - quer a liberdade seja concebida como o poder de uma vontade de escolher ou mesmo de criar (liberdade de indiferença), ou como o poder de se regular por um modelo e de o realizar (liberdade esclarecida). (2002: p. 88).

A luz de Espinosa, a noção de livre-arbítrio<sup>7</sup>, seja relacionada à vontade ou à razão, parece equivocada, à medida em que não temos um "conhecimento claro"<sup>8</sup> (ESPINOSA, 2012: p. 94) das causas do desejo e, posteriormente, da vontade, mas apenas de seus efeitos - os atos tomados a partir da vontade. A liberdade, para Espinosa, nada teria de arbitrário. A verdadeira liberdade estaria ligada às necessidades essenciais de cada corpo: agir livremente portanto, seria agir segundo a sua própria natureza. Nesse sentido, Espinosa expõe as raízes estoicas de seu pensamento, dado que para os primeiros estoicos as ações que dependem de nós<sup>9</sup> não são determinadas por fatores ou forças externas, mas pela nossa própria alma e caráter, ou seja, pelas pessoas que somos (BOBZIEN, 1999: p. 77).

---

<sup>7</sup> André Lalande em seu *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia* sugere as seguintes diferenciações para o conceito de liberdade: “a) chamar de “liberdade moral” ao poder razoável definido em D (*spontaneitas intelligentis* de Leibniz; *intellectuelle Freiheit* de Schopenhauer); b) chamar “liberdade do sábio”, como frequentemente se faz aliás, a autonomia estoica ou espinozista; c) reservar o nome ‘livre-arbítrio’ para as duas formas de indeterminismo definidas em F, conservando a primeira o nome vulgar de liberdade de indiferença, ou melhor, livre-arbítrio de indiferença: *liberum arbitrium indifferentiae* (DUNS SCOT, etc.)”. Tomando portanto a primeira e a segunda definição da parte “F”, entendemos livre-arbítrio enquanto: “Poder de agir sem outra causa que não seja a própria existência deste poder, quer dizer, sem qualquer razão relativa ao conteúdo do ato cometido.” e “poder pelo qual o fundo individual e inexprimível do ser se manifesta e se cria em parte ele próprio nos seus atos.” (LALANDE, 2009: p. 396)

<sup>8</sup> Por “conhecimento claro” compreendemos a descrição que Espinosa dá em seu *Breve tratado de Deus, do homem e de seu bem-estar*: “aquele que não é por convencimento da razão, mas sim por um sentir e um gozar a própria coisa; esse conhecimento vai muito além dos demais.” (ESPINOSA, 2012: p. 94)

<sup>9</sup> Não há expressão na antiguidade clássica grega que denote nossa concepção de livre-arbítrio e mesmo a vontade não era considerada como uma faculdade em separado qual se pudesse traçar um conceito filosófico. Entretanto, é possível encontrar na *Ética de Nicômaco* de Aristóteles a expressão *eph' hēmin*, que Susanne Bobzien traduz como “depende(ndo) de nós” e que teria posteriormente “se tornado uma forma padronizada de se referir a auto-determinação humana no contexto da discussão sobre a compatibilidade entre a responsabilidade moral e o destino” (BOBZIEN, 1999: p. 72). Essa mesma expressão é encontrada em fragmentos de Epicuro e Crisipo de Solis.



O curto e limitado passeio que fizemos pelo pensamento filosófico de Espinosa acerca dos corpos, dos afetos e da liberdade servirá como um primeiro passo para pensarmos a constrição no trabalho de Robert Walser.<sup>10</sup> Compreendo que considerar a liberdade enquanto dom inato e arbitrário que decorre em ações de nossa inteira vontade (cujo domínio sobre o corpo seria absoluto) significa ignorar os atos que decorrem justamente contra a nossa vontade, ou ainda, atos involuntários, que não estão em absoluto sobre o nosso controle. Assim ocorre, para usar exemplos de Espinosa, com o embriagado que acredita falar de livre e espontânea vontade algo que mais tarde, sóbrio, não falaria; ou com a criança que chora pelo leite, o menino furioso com a vingança e o intimidado, com a fuga (ESPINOSA, 2011: p. 102). O que nos põe a vingarmos, a fugirmos, a chorarmos, para além de nossa razão, para além de nossa vontade? Quantas vezes as lágrimas nos correm dos olhos em momento em que essa é última coisa que desejaríamos fazer, de acordo com a nossa suposta vontade? E aquele tomado pela fúria... desejaria realmente quebrar a porta de sua própria casa com um soco arrebatador? Walser vêm a somar com seus próprios exemplos: as bocas dos pupilos, incapazes de conter o riso que explode; os narizes que, apesar da varinha amedrontadora, se mantêm empinados; e os olhos, os mais difíceis de controlar, se fecham a qualquer momento, ainda que pareçam abertos... Mas o exemplo mais perspicaz que Walser nos oferece a respeito da liberdade versa sobre a liberdade dos outros. Em seu *Ensaio sobre a liberdade*, nosso autor escreve que “a liberdade se propõe a ser única, não tolera nenhuma liberdade além de si mesma” (WALSER, 1982: p. 269)<sup>11</sup> e, como exemplo dessa afirmação, ele oferece a imagem de uma bela mulher a qual ele frequentemente olha e admira, dado que é um homem livre para contemplar longamente quem quiser. Entretanto, esta mesma mulher, que também é livre, considera seu olhar rude e capaz de até mesmo privá-la de sua candura e de sua própria liberdade.

---

<sup>10</sup> Aqui, uma nota fundamental. Falo de um primeiro passo, no sentido de que pensar a liberdade em Espinosa (e no estoicismo) nos leva a revisar criticamente noções predominantes de liberdade individual, ainda muito devedora da *Declaração dos Direitos*. Nesse sentido, a exposição desenvolvida na presente introdução não delinea um conceito a ser empregado posteriormente, mas apenas indica um caminho. Não pretendo me valer de nenhum modelo filosófico pré-existente para “explicar” (termo que inclusive evitarei ao máximo) o que seria a liberdade nas peças de Walser. As únicas categorias que valerão para uma possível reflexão a esse respeito advirão do cerne mesmo da obra de Walser.

<sup>11</sup> Tradução da autora.

Para Walser, a liberdade é uma coisa “difícil e que produz dificuldades” e “nós não entendemos o que é essencial a ela” (1982: p. 270). A liberdade quer, ao mesmo tempo, “ser compreendida e permanecer incompreendida”, “quer ser vista, mas age como se não estivesse lá” (1982: p. 270). Walser conclui que talvez somente um “*connoisseur* ou um *gourmet da liberdade*, que note e acalente *tudo que há de não liberdade na liberdade*” (1982: p. 271) seja capaz de compreendê-la e vivenciá-la. Isso porque a liberdade, para Walser, tem sempre sua parcela de não liberdade, de limitações e de privação, seja com relação à liberdade dos outros, seja com relação a ela mesma. Esse é seu paradoxo essencial e tão difícil. Entretanto, Walser parece, em sua poética da constrição, ter concebido justamente uma forma de liberdade que não queira ser única e individual, e que convive bem com as demais liberdades; uma liberdade que contemple seus próprios limites justamente como condição de sua existência mesma. A vislumbramos, talvez, na figura do riacho: a água cintilante, os barcos que deslizam, a blusa verde, as bandeirinhas, os diversos brilhos, e o fato dele ser contido por duas margens opostas. Falar dos limites, nesse sentido, é falar também da singularidade de cada corpo, mas também da sua forma de existir em comum e da liberdade que, assim, advém.

## Uma nota



Robert Walser escreveu *Jakob von Gunten. Ein Tagebuch* ao longo do ano de 1908, quando morava junto com seu irmão Karl Walser, em Berlin. A novela foi escrita em *Hochdeutsch*, à pena, e publicada pela editora de Bruno Cassirer em 1909. Jakob von Gunten, o narrador autodiegético, é um rapaz que acaba de ingressar em uma escola para criados chamada Instituto Benjamenta. Em seu diário, ele relata seus dias no Instituto e suas relações com seus colegas, a professora Lisa e o diretor. Embora não sejam datadas, as sequências - entradas do diário - sugerem um encadeamento: o diretor ordena a Jakob que redija seu currículo; Jakob sai para tirar uma foto sua; depois compra papéis; a foto fica pronta e ele vai buscá-la; Jakob finalmente escreve o currículo e o mostra ao diretor. No entanto, Jakob é o tipo de narrador que convenciamos chamar de “não confiável”. O início *in media res*<sup>12</sup> nos faz duvidar da aparente simultaneidade entre o que ocorre no Instituto e o diário de Jakob. Se somado aos frequentes recursos anisocrônicos como

---

<sup>12</sup> “*Man lernt hier wehr wenig, es fehlt an Lehrkräften, und wir Knaben vom Institut Benjamenta werden es zu nichts bringen, das heißt, wir werden alle etwas sehr Kleines und Untergeordnetes im späteren Leben sein.*” Assim começa a primeira entrada no diário de Jakob. A sequência é marcada fortemente por sua opinião acerca do Instituto e do futuro dos que ali ingressam. Portanto, considerando o tempo da narrativa, só pode ter se dado um período após a entrada do narrador na escola para servos, o que, de fato, se confirma com os trechos seguintes: o dia em que Jakob adentra as portas do Instituto, sua recepção, a escolha do quarto, a apresentação de alguns de seus colegas e do julgamento a respeito de seu comportamento inadequado nesses primeiros dias. O início abrupto, seguido dessa visada retrospectiva por meio de analepses, constitui o tempo primeiro da narrativa, que depois dá lugar a narração - aparentemente - simultânea.

pausas, elipses e digressões - comuns ao solilóquio do narrador que intercala a mera descrição dos fatos com os seus próprios pensamentos -, veremos colocado em suspenso o tempo narrativo (o que explica, em parte, a impressão, registrada por vários interpretes, de que o tempo no Instituto corre num presente singular, como que fora do próprio tempo cronológico). No mais, a natureza dos próprios pensamentos de Jakob leva o possível leitor a crer que não se trata de um rapaz com a cabeça no lugar: suas opiniões são ambíguas e, por vezes, claramente contraditórias; seus julgamentos tendem a mudar radicalmente de uma oração para outra; e seus atos muitas vezes vão de encontro ao que ele mesmo diz pensar e sentir; sonhos e devaneios mesclam-se facilmente com o que seria a realidade sensível e, assim, o leitor se vê enredado em uma atmosfera nebulosa e efêmera - uma atmosfera ao estilo de Walser.

Segundo Christopher MIDDLETON (1999, p. 5-6), a novela alemã havia contemplado, por um bom tempo, diversos tipos de obras literárias - embora, conforme nos lembra Marcus Vinicius MAZZARI (213, p. 137), “houveram importantes tentativas, sobretudo no século XIX, de se elaborar uma teoria mais rigorosa da ‘novela’ (Nouvelle)”. Mazzari cita algumas dessas tentativas de definição que diferenciariam a novela de outras tantas formas de narrativa:

Procurando traçar uma distinção entre esse gênero e uma simples narrativa, Goethe lançou a seguinte definição numa conversa com Johann Peter Eckermann datada de 25 de janeiro de 1827: “pois que outra coisa é a novela senão um acontecimento inaudito”. Célebres são também as explanações desenvolvidas por Paul Heyse no prefácio à antologia em 24 volumes *Deutscher Novellenschatz* (Tesouro da novelística alemã), que publicou de 1871 a 1875 em parceria com Hermann Kurz. Para Heyse, toda autêntica novela deve, como ocorre na história de Federico degli Alberighi narrada por Boccaccio na quinta jornada do Decamerão, apresentar um ‘falcão’, isto é, algo que lhe confira uma ‘silhueta’ inconfundível e a torne assim inesquecível para o leitor (2013, p. 137).

Com relação a *Jakob von Gunten*, o que nos autorizaria a ver a obra como uma novela? Quais elementos ela comportaria para que tal definição possa ser aplicada? Sem dúvida, a obra de Walser traz em seu núcleo narrativo não apenas um, mas vários acontecimentos inauditos. Mas talvez seja ainda outra a característica que faz de *Jakob von Gunten*,

definitivamente, uma novela: o fato de que toda a sua estrutura se baseia no solilóquio. Segundo Middleton, nas antigas novelas, o solilóquio teria sido um elemento entre outros mas tomava, na virada do século XIX para o XX, um papel mais independente e, além disso, estaria se tornando mais analítico. Em 1906, Robert Musil publicara seu *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*; em 1910, Rainer Maria Rilke publicaria *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*; mas, já em 1896, August Strindberg teria dado início ao modelo de protagonista que se vê em imerso em um constante confronto entre seu inconstante mundo interior e a bruta desordem da realidade externa. Em breve, Hermann Hesse inauguraria sua própria forma de solilóquio. Seria possível considerar *Jakob von Gunten* um solilóquio analítico ficcional, embora seja necessário admitir que o título é portentoso demais para uma obra que sempre se quis *pequena*.

Walser passou um estadia de um mês em um curso para serviçais na *Herrschaftliche Dienerschule* (Escola Aristocrática para Criados) localizada na *Wilhelmstrasse*. As aulas incluíam alguns tópicos como “esperar à mesa, limpar, dobrar guardanapos, lidar com ‘pessoas nervosas’ e massagem” (BERNOFSKY, 2012: p. 11). E como Walser escrevia muitas vezes a partir da própria experiência, podemos dizer que essa escola teria servido de modelo para o Instituto Benjamenta. MIDDLETON sugere que em *Jakob von Gunten* há certa pilheria com relação ao *Wilhelm Meister Wanderjahre* de Goethe e demais descendentes do romance de formação [*Bildungsroman*]: O sonho alemão da integração do indivíduo e de uma elite como vanguarda da cultura e “da “reforma social – o livro de Walser era uma variante, senão uma paródia disso tudo [*The German dream of integrating the individual and of an élite to spearhead cultural and social reform - Walser’s book was a new variant on this, if not a parody of it.*] (1999, p. 17). Eram vários os grupos reformatórios na Alemanha da virada de século: *Goethe-bund*, *Dürerbund*, *Wandervögel*, *Darmstädter Künstlerkolonie*, dentre outros. De fato, é possível - porém dispensável, no caso do presente trabalho - fazer uma exaustiva leitura paralela e comparativa. No entanto, tomarei algumas notas.

A própria palavra *Bildung* surge alguma vezes, destacando-se quando Jakob diz de seu colega Kraus: “Em sua pessoa, pode-se ver tão bem o real significado da palavra

*formação*” (WALSER, 2011: p. 72)<sup>13</sup>. O Instituto Benjamenta para Rapazes é realmente destinado à formação, mas uma formação de caráter completamente distinto do que imagina e prevê o “humanista” Goethe. Segundo Mazzari, são princípios basilares do gênero *Bildungsroman* aqueles que aparecem na carta de Wilhelm a seu cunhado:

Esta longa carta, na qual Wilhelm expõe suas concepções e seus ideais, pode ser vista como uma espécie de manifesto programático do romance de formação, pois nela se formulam motivos fundamentais do gênero, como os de Autonomia (formar-se a si mesmo), Totalidade (formação plena) e, por fim, no último parágrafo reproduzido, Harmonia (a “inclinação irresistível” por formação harmônica). A *expansão plena e harmoniosa das potencialidades do herói, a realização efetiva de sua totalidade humana* é projetada no futuro e sua existência apresenta-se assim como um “estar a caminho” rumo a uma maestria ou sabedoria de vida, que Goethe representa todavia menos como meta a ser efetivamente alcançada do que como direção ou referência a ser seguida. (MAZZARI, 2009: p. 14) [Grifo da autora]

Haveria, portanto, no *Meister* e no gênero literário, uma meta, um ideal ou uma “utopia de formação” marcando um polo de referência que inspiraria os rumos do protagonista. Seria um erro, no entanto, considerar esse ideal como meramente subjetivo e individual. É certo que a primeira etapa do processo de formação narrado por Goethe é calcada principalmente no desenvolvimento e aperfeiçoamento, a nível individual, do herói; porém, com a incursão da Sociedade da Torre exercendo grande influência no protagonista, o ideal de formação individualista passa a ser entendido “não apenas no sentido de um desdobramento gradativo de inclinações e potencialidades do indivíduo, (...) mas sobretudo enquanto processo de socialização, de interação dinâmica entre o ‘eu’ e o mundo, entre o indivíduo particular e a sociedade.” (2009: p. 15). Assim, são duas as características mais marcantes desse polo da idealidade: primeiro, o desenvolvimento do indivíduo se assenta sob a realidade concreta e imediata; segundo, a ação tem de veras importância na formação - o indivíduo deve despender esforços objetivos e empenhar-se para alcançar tal ideal. Lukács, em seu elogio de 1936 ao

---

<sup>13</sup> An ihm sieht man so recht, was das Wort *Bildung* eigentlich bedeutet. (WALSER, 1985: p. 79)

*Meister*, salienta os aspectos dessa ação dentro de um contexto histórico determinado, ou seja, a realidade em que viveu o próprio Goethe:

Segundo a concepção de Goethe, a personalidade humana só pode desenvolver-se agindo. Mas agir significa sempre uma interação ativa dos homens na sociedade. O realismo clarividente de Goethe não pode, evidentemente, duvidar nem por um momento de que a sociedade burguesa que tem diante dos olhos, sobretudo a da miserável e pouco desenvolvida Alemanha de seus dias, não se move jamais rumo a realização social daqueles ideais. É impossível que a sociabilidade da atividade humanista nasça organicamente da concepção realista da sociedade burguesa; por isso tampouco ela pode ser, na configuração realista dessa sociedade, um produto orgânico espontâneo de seu próprio movimento. Por outro lado, Goethe sente, com uma clareza e profundidade que poucos homens tiveram antes ou depois dele, que *esses ideais são, apesar de tudo, produtos necessários desse movimento social*. (LUKÁCS, 2009: p. 590)

Sob esse pano de fundo, é inevitável que *Jakob von Gunten* tome um tom um tanto caricatural, em vários planos e aspectos. O ensejo anti-intelectual que perpassa a obra (Jakob está a todo momento se amaldiçoando por dizer coisas inteligentes ou por usar palavras muito grandiosas) nunca esteve incluso nos planos de formação humanista. Ainda a título de exemplo, retornemos a Kraus: na opinião de Jakob, Kraus é aquele em que melhor se vê o real significado da palavra *Bildung*. Ele é também o executor Kraus: “A pessoa de Kraus em si não é nada: ele é o que realiza. O executor Kraus sim é alguma coisa, mas mal notamos sua presença.” (WALSER, 2011: p. 110)<sup>14</sup>. E bem, o que ele de fato realiza, executa e exerce enquanto melhor aluno do Instituto Benjamenta? Ele obedece com absoluta efetividade todas as regras e realiza os serviços domésticos com a maior perfeição; por cumprir tão bem os mandamentos do Instituto, pode-se dizer que praticamente os incorporou, ou seja, tornou-se o próprio corpo vivo das regras: o executor Kraus. Tendo em vista a afirmação de Lukács sobre o caráter espontâneo da formação humanista - “É certo que essa educação é peculiar: pretende formar seres humanos que desenvolvam todas as suas qualidades em livre espontaneidade” (LUKÁCS, 2009: p. 590) - não resta mais nada ao possível leitor de Walser senão rir, e rir muito,

---

<sup>14</sup> Die Person Kraus ist gar nichts, nur der Schaffer, der Ausüßer Kraus ist etwas, aber der macht sich gar nicht bemerkbar (WALSER, 1985: p. 156).

como teria feito Franz Kafka. Para nós, resta, entretanto, uma certeza: a de que um ideal - ainda que calcado na realidade, na sociedade, na história - ainda é um ideal, e uma utopia ainda é uma utopia: espaço fundamental do irreal e do disforme.



## a cidade, o Instituto Benjamenta



“Certo é que falta natureza a este lugar. Estamos, afinal numa grande cidade” (WALSER, 2011: p. 19)<sup>15</sup>, Jakob escreve em seu diário e, por isso, ficamos sabendo: o Instituto Benjamenta está localizado em uma cidade grande. Em seguida, com um tom um pouco nostálgico, Jakob remonta às belezas naturais de seu vilarejo natal: “creio que, volta e meia, eu ouvia o chilrear de pássaros canoros pelas ruas. As fontes estavam sempre a murmurar. Majestosa, a montanha coberta de bosques mirava a cidade asseada, lá embaixo. (...) Será que nunca mais verei um pinheiro montanhês?” (WALSER, 2011: p. 20-21)<sup>16</sup>. Poucas páginas depois, porém, Jakob já abandonou de todo o sentimento

---

<sup>15</sup> Eins ist wahr, die Natur fehlt hier. Nun, das, was hier ist, ist eben einmal Großstadt (WALSER, 1985: p. 21)

<sup>16</sup> Ich glaube, ich hörte immer die Singvögel in den Straße auf und ab zwitschern. Die Wellen murmelten immer. Der waldige Berg schaute majetätisch auf die saubere Stadt nieder. (...) Werde ich nie wieder eine Bergtanne sehen? (1985: p. 21)

nostálgico para se entregar plenamente à metrópole; sua visada acerca do vilarejo do qual viera já parece de todo mudada: “serei eu um ser essencialmente metropolitano? É bem possível. Quase nunca me deixo aturdir ou surpreender. A despeito das emoções a que estou sujeito, trago em mim indizível frieza. Em seis dias, despi-me da província” (2011: p. 37)<sup>17</sup>. O possível leitor já terá notado, a esta altura da novela, que as opiniões de Jakob acerca de si mesmo e do mundo a sua volta são deveras voláteis. Embora descreva em detalhes o vilarejo bucólico, as belas cortinas de sua casa, a delicadeza e nobreza de seus concidadãos, o acalentador chilrear dos pássaros.... Enfim, mesmo após esse jorro de doçura e beleza, Jakob diz que não sente saudades, para logo em seguida, se afirmar como um ser “essencialmente metropolitano” (WALSER, 2011: p. 37), acostumado às desventuras, à rapidez, à violência intrínseca às grandes cidades. Quanto a isso, bem, podemos até dar o braço a torcer, pois Jakob de fato parece gostar de muitos aspectos da vida na cidade, em especial da torrente de múltiplos sons, cores e formas; mas quanto à impassibilidade de suas emoções, com isso nenhum leitor de bom senso poderia concordar. Logo na página anterior, Jakob descreve em seu diário que, à tardinha, a chuva recai sob o céu cinzento, e os olhos das pessoas cintilam de pressa e avidez, para logo em seguida serem novamente recobertas pelo amarelo-avermelhado do sol poente. Tudo parece dormir e seus olhares se tornam perdidos. Neste fabuloso cenário metropolitano, Jakob diz sentir vontade de se jogar no pescoço de alguém. Se considerarmos a descrição, repleta de sensibilidade, como sinal de “indizível frieza” (2011: p. 37), teremos que reconsiderar todo o nosso senso comum, para não dizer o nosso senso de humor. De todo modo, meditaremos mais longamente acerca da suposta frieza de Jakob ao longo do presente trabalho pois, neste ponto, assim como em tantos outros, imperam certas ambivalências: embora se disponha a abraçar entusiasticamente um passante, por conta de seu colorido, seu sonambulismo, sua vulnerabilidade, Jakob não responde às cartas de sua mãe e afirma que ela deve se acostumar a não ter mais filho. Também, mais à frente, Jakob responde com indiferença às lacrimosas palavras da Professora Lisa, da qual trataremos mais a fundo nos capítulos seguintes.

---

<sup>17</sup> Bin ich der geborne Großstädter? Sehr leicht möglich. Ich lasse mich fast nie betäuben oder überraschen. Etwas unsagbar Kühler ist trotz der Aufregungen, die mich überfallen können, an mir. Ich habe die Provinz in sechs Tage abgestreift. (1985: p. 40)

Segundo Georg Simmel, a frieza tal qual a que Jakob utiliza para classificar suas emoções com relação às desventuras da metrópole seria um sinal dos tempos, uma característica inerente aos moradores das grandes cidades que emergiam na virada do século XIX para o XX. Em *Die Großstädte und das Geistesleben*, Simmel faz uma análise sociológica do que seria a vida no moderno meio urbano:

O habitante da cidade grande - que naturalmente é envolto em milhares de modificações individuais - cria um órgão protetor contra o desenraizamento com o qual as correntes e discrepâncias de seu meio exterior o ameaçam: ele reage não com ânimo, mas sobretudo com o entendimento, para o que a intensificação da consciência, criada pela mesma causa, propicia a prerrogativa anímica. Com isso, a reação àqueles fenômenos é deslocada para o órgão psíquico menos sensível, que está o mais distante possível das profundezas da personalidade. Essa atuação do entendimento, reconhecida portanto como um preservativo da vida subjetiva frente às coações da cidade grande, ramifica-se em e com múltiplos fenômenos singulares. (SIMMEL, 2005: p. 578)

A vida na cidade grande teria ainda um caráter fortemente intelectualista, dado que cada um responderia aos fenômenos - altamente concentrados, ríspidos, inesperados - com mais consciência e entendimento do que, por exemplo, os habitantes das cidades pequenas, cujas relações seriam pautadas mais pelo ânimo e pelo sentimento (2005: p. 578). Assim, sincronicidade e pontualidade marcariam o lidar com o tempo; o caráter *blasé* e o comportamento reservado caracterizariam a atitude espiritual de uns com os outros; e a economia monetária seria a harmonizadora ideal de todas as relações.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> “(...) o dinheiro, com sua ausência de cor e indiferença (...) se torna o mais terrível nivelador. Ele corrói irremediavelmente o núcleo das coisas, sua peculiaridade, seu valor específico, sua incomparabilidade. Todas elas nadam, com o mesmo peso específico, na corrente constante e movimentada do dinheiro; todas elas repousam no mesmo plano e distinguem-se entre si apenas pela grandeza das peças com as quais se deixam cobrir” (SIMMEL, 2005: p. 582). O conselho que Johann, irmão mais velho de Jakob, lhe dá a respeito do dinheiro ganha, sob a sombra do texto de Simmel, sua tonalidade mais acertiva: “*Versuche es, fertig zu Kriegen, viel, viel Geld zu erwerben. Am Geld ist noch nichts verpfuscht, sonst an allem. Alles, alles ist verdorben, halbiert, der Zier und der Pracht beraubt*” (WALSER, 1985: p. 67). Por sua vez, escutamos os ecos da carta de Rilke de 1912: “O mundo restringe-se porque, por sua vez, também as coisas fazem o mesmo, enquanto deslocam cada vez mais a sua existência para a vibração do dinheiro, desenvolvendo aí uma espécie de espiritualidade que ultrapassa desde então a sua realidade tangível. Na época de que me ocupo (século XIV), o dinheiro era ainda ouro, metal, uma coisa

O texto de Simmel, datado de 1903, parece descrever com precisão e objetividade como o espírito humano se adaptara às novas condições das metrópoles. A personagem de Jakob, entretanto, se esquivava de alguns comportamentos. Podemos chamá-lo de muitas coisas: pedante, sentencioso, talvez até um pouco esnobe; mas *blasé*, difícil. O caráter *blasé*, segundo Simmel, abate aquelas pessoas que passam constantemente por experiências excessivas para os sentidos, assim como os habitantes das grandes cidades. Tal couraça de reserva e frieza seria necessária para enfrentar o frêmito e a profusão incessante dos centros urbanos; sem ela, os nervos de qualquer pobre homem se escangalharia em curto prazo de tempo. “[As coisas] aparecem ao *blasé* em uma tonalidade acinzentada e baça, e não vale a pena preferir umas em relação às outras” (2005: p. 581). Jakob, entretanto, ainda vê, com riqueza de detalhes, a meia no pé de alguém, um maço de folhas de papel, as folhinhas pendentes da árvore do parque, um brilho disforme no brinco de uma senhorita, e outras tantas pequenezas; ainda se diverte em andar de elevador - “Infelizmente, gosto de fazê-lo, e isso é algo que combina com minhas muitas levandades” (WALSER, 2011: p. 24)<sup>19</sup> -, ir ao armazém todos os dias perguntar se suas fotografias ficaram prontas, ir ao barbeiro, embora quase nada tenha que aparar - “apenas pelo prazer de passear pelas ruas” (2011: p. 20)<sup>20</sup>; ainda se guia pelo sol e pelas cores que a luz imprime ao rosto dos passantes, em vez de se ater ao correr do relógio, que ele logo vende para comprar tabaco - “posso viver sem o relógio, mas não sem o tabaco” (2011: p. 45)<sup>21</sup>. Se, para Simmel, “o fundamento psicológico sobre o qual se eleva o tipo das individualidades da cidade grande é a intensificação da vida nervosa” (SIMMEL, 2005: p. 577) podemos dizer que o metabolismo de Jakob parece perfeitamente adequado aos excessos da grande cidade a ponto de se privar de qualquer tipo de proteção psíquica frente aos desafios que ela lhe impõe. Isso porque talvez, em seus excessos, a cidade grande mais lhe pareça “um conturbado conto de fadas” (2011: p. 34)<sup>22</sup>:

---

bonita e a mais manuseável, a mais inteligível entre todas” (RILKE cit. por AGAMBEN, 2007: p. 69).

<sup>19</sup> Ich finde das leider nett, und das paßt zu meinen vielen übrigen Gedankenlosigkeiten (WALSER, 1985: p. 25)

<sup>20</sup> (...) nur so des damit verbundenen Straßenausfluges halber (1985a: p. 22)

<sup>21</sup> Ich kann ohne Uhr, aber nicht ohne Tabak leben (1985a: p. 50).

<sup>22</sup> (...) einem ganz wild Märchen (1985a: p. 37).

O empurra-empurra, a aglomeração, o matraquear, o estrepitar, toda a gritaria, o pisotear, os zunidos e os zumbidos. E tudo isso sob forma tão compacta. Bem junto às rodas dos carros caminham as pessoas: crianças, moças, homens, mulheres elegantes; velhos, aleijados, e aqueles de cabeça enfaixada - tudo isso se vê na multidão. E a todo momento novos cortejos de pessoas e veículos. Os carros do bonde elétrico mais parecem caixas abarrotadas de gente. Os ônibus passam claudicantes, qual enormes besouros informes. Depois, as carruagens, como mirantes em movimento. Sentados em seus assentos elevados, os passageiros se movem sobre as cabeças de tudo quanto, abaixo, caminha, anta ou corre. Pela multidão já existente, enfia-se outra, e todo vêm, vão, surgem e se perdem numa única massa. Cavalos pateiam. (2011: p. 34-35)<sup>23</sup>

Tal tipo de narração, que imprime certa tonalidade fantástica a todas as coisas, não se restringe a *Jakob von Gunten*. Nas pequenas peças em prosa sobre Berlin, assim também são descritos o *Tiergarten*, o mercado a céu aberto, a *Friedrichstrasse* - “Aqui é o lugar de apaziguantes caminhadas, embebidas pelo por do sol e que sobre os campos de uma montanha remota e silencioso, e quando os lampiões estão brilhando você passeia elegantemente como em um conto de fadas repleto de artes mágicas e feitiços” (WALSER, 2011: p. 165)<sup>24</sup>. O fogo, nas narrativas de Walser, é sempre encantador: velas, candelabros, lareiras, lampiões à óleo e a gás são elementos correntes em sua prosa (em

---

<sup>23</sup> Oft gehe ich aus, auf die Straße, und da meine ich, in einem ganz wild anmutenden Märchen zu leben. Welch ein Geschiebe und Gedränge, Welch ein Rasseln und Prasseln. Welch ein Geschrei, Gestampf, Gesurr und Gesumme. Und alles so eng zusammengepfercht. (...) Was ist man eigentlich in dieser Flut, in diesem bunten, nicht endenwollenden Strom von Menschen? Manchmal sind alle diese beweglichen Gesichter rötlich angezärtelt und gemalt von untergehenden Abendsonnengluten. Und wenn es grau ist und regnet? Dann gehen alle diese Figuren, und ich selber mit, wie Traumfiguren rasch unter dem trüben Flor dahin, etwas suchend, und wie es scheint, fast nie etwas Schönes und Rechtes findend. Es such hier alles, alles sehnt sich nach Reichtümern und fabelhaften Glücksgütern. Hastig geht man. Nein, sie beherrschen sich alle, aber die Hast, das Sehnen, die Qual und die Unruhe glänzen schimmernd zu den begehrlchen Augen heraus. Dann ist wieder alles ein Baden in der heißen, mittäglichen Sonne. Alles scheint zu schlafen, auch die Wagen, die Pferde, di Räder, die Geräusche. Und die Menschen blicken so verständnislos. Die hohen, scheinbar umstürzenden Häuser scheinen zu träumen. Mädchen eilen dahin, Pakete werden getragen. Man möchte sich jemandem an den Hals werfen. (1985: p. 37)

<sup>24</sup> Hier wird im Sonnenschein friedlich spaziert, wie auf einer entlegenen stillen Bergesmatte, und im Laternenschimmer elegant gebummelt wie in einem Feenmärchen voller Zauberkünste und worte” (2011: p. 125) [Tradução da autora]

*Tobold*, por exemplo, uma das função do narrador enquanto empregado em um castelo senhoril é acender os lampiões ao entardecer, tarefa que o agrada imensamente). Na cidade transmutada em conto de fadas, quando os lampiões estão brilhando, entrevemos aqueles personagens que, como Walter Benjamin ou W. G. Sebald já observaram, povoam a obra de Walser: “Eles vêm da noite, quando ela está mais escura, uma noite veneziana, se se quiser iluminada pelos precários lampiões da esperança, com um certo brilho festivo no olhar, mas perturbados e tristes a ponto de chorar” (BENJAMIN, 2012; p. 53); figuras efêmeras, instáveis, revestidas de um “clarão tremeluzente, que torna seus contornos irreconhecíveis” (SEBALD, 2010: p. 95). Elas nos parecem, simultaneamente, perdidas e absortas em alguma tarefa de máxima importância: como os passantes que Jakob observa pelas ruas, elas têm pressa, e “o desassossego rebrilha em seus olhos ávidos” (2011: p. 35)<sup>25</sup>.

O Instituto Benjamenta surge, nas palavras de Jakob, envolto na mesma atmosfera encantada que a grande cidade na qual ele se situa. Lá, os pupilos executam as mais diversas tarefas domésticas, e nisso lembram, como o próprio Jakob nos diz, aqueles seres minúsculos e mágicos que nas fábulas executam as mais diversas tarefas “por pura bondade de coração” (2011: p. 33)<sup>26</sup>. E nas aulas práticas, a sala de aula se transmuda e os alunos passam a realizar as mais diversas peripécias da vida social (o que nos faz pensar naquelas brincadeiras em que as crianças constantemente se engajam, nas quais se tornam mães, pais, professores, secretárias, médicos, gente muito rica e esnobe, gente que vive em cabanas improvisadas e até empregados domésticos; e, se forcarmos um pouco a nossa memória, lembraremos que os ambientes, os objetos e nossos pares se apresentavam a nós com elevada carga de realidade e nitidez):

Diante de meus olhos, a sala de aula transforma-se, então, numa alcova senhorial, numa rua cheia de gente, num castelo com corredores compridos e antigos, numa repartição pública, no gabinete de um erudito, no salão de recepção de uma dama, em qualquer coisa, conforme o caso. A nós, cabe então cumprimentar, curvar-se em reverência, falar tratar de negócios ou encargos imaginários; depois, de súbito, estamos todos

---

<sup>25</sup> die Unruhe glänze schimmernd zu den begehrlchen Augen (1985: p. 39).

<sup>26</sup> aus reiner übernatürlicher Herzensgute getan haben. (1985: p. 36)

sentados a uma mesa, fazendo nossa refeição à maneira da cidade grande, com criados a nos servir. (...) A aparentes mendigos, damos moedinhas; escrevemos cartas, gritamos com nossos jovens assistentes, vamos à assembleia, visitamos lugares onde se fala francês, exercitamo-nos na prática de erguer o chapéu, conversamos sobre caçadas, finanças e artes (...). (WALSER, 2011: p. 101)<sup>27</sup>

A sequência se estende e muito, até que a professora ergue a varinha indicando o final da aula e “aí, então, a vida se extingue, e o sonho a que chamamos vida humana toma outra direção” (2011: p. 101)<sup>28</sup>. Segundo Elias Canetti, Walser seria “taoista por natureza” (2009: p. 155). O comentário é deveras pertinente pois, se observarmos com atenção, a visão de mundo que concerne aos diversos narradores de Walser - dentre eles Jakob, Simon Tanner, Joseph, Fritz Kocher, e muitos outros que não têm nome próprio - parece coincidir em diversos pontos com os preceitos da antiga filosofia chinesa. Em linhas gerais, destaca-se a forma desapegada com que desejam viver a vida: não se interessam por bens materiais e Jakob, mais que qualquer um, sabe demonstrar o caráter absolutamente fugaz do dinheiro. Qualquer esforço para se atingir glórias pessoais lhes parece inútil; preferem passear, e nesse passear comungam com os taoístas o apreço pela natureza e o reconhecimento de que a vida é uma mera contingência - “(...) talvez [eu] nunca dê ramos e folhas. Um dia, alguma aroma vai se propagar de meu ser e de minha origem; serei flor em botão e exalarei um pouquinho de perfume, como se para meu próprio deleite. Depois tombarei a cabeça” (2011: p. 130)<sup>29</sup>. No entanto, restringir a leitura de Walser aos preceitos do *Tao* seria negligenciar sua inerente pluralidade; certas noções, entretanto, são interessantes de se pontuar. Por exemplo, aquela que diz respeito

---

<sup>27</sup> Und dann verwandelt sich vor meinen Augen die Schulstube in ein herrschaftliches Zimmer, in eine Straße voller Menschenverkehr, in ein Schloß mit alten, langen Korridoren, in eine Amtsstube, in ein Gelehrtenkabinett, in einen Damen Empfangsraum, je nachdem, in aller Mögliche. Wir müssen eintreten, grüßen, uns verneigen, sprechen, eingebilte Geschäfte oder Aufträge erledigen, Bestellungen ausrichten, dann plötzlich zitzen wir bei Tisch und essen auf hauptstädtische Manier, und Diener bedienen uns. (...) Wir schenken scheinbaren Bettlern irgendeine Kleinigkeit, schreiben Briefe, brüllen unsern Bruschen an, gehen in die Versammlung, suchen Orte auf, wo man französisch spricht, üben uns im Hutabnehmen, sprechen von Jagd, Finanzen und Kunst. (WALSER, 1985, p. 111)

<sup>28</sup> Dann ist das Leben erloschen, und der traum, den man menschliches Leben nennt, nimmt eine andere Richtung” (1985: p. 112)

<sup>29</sup> Vielleicht werde ich nie äste und Zweige ausbreiten. Eines Tages wird von meinem Wesen und Beginnen irgendein Duft ausgehen, ich werde Blüte sein und ein wenig, wie zu meinem eigenen Vergnügen, duften, und dann werde ich den Kopf (1985: p. 144)

aos sonhos. Lieh TSÉ, considerado um dos pilares do taoísmo, conta a história de um lenhador que, encontrando um cervo perdido na floresta, o matou e o escondeu em meio às folhagens. Depois, esqueceu onde o havia escondido e contou a todos a história, como se fosse um sonho. Um dos ouvintes, entretanto, foi procurar o cervo e o encontrando em meio as folhagens, levou-o pra casa e contou a sua mulher: “Um lenhador sonhou que havia matado um cervo e esqueceu onde escondera e agora eu o encontrei. Esse homem, sim, é um sonhador” (2013: p. 269). O lenhador, na mesma noite, voltou pra casa, dormiu e sonhou; em seu sonho, viu o homem que encontrou o cervo e o levou pra casa. Quando acordou, foi a casa do homem e de fato encontrou o cervo lá. O caso foi parar no juiz, que decidiu resolveu a disputa dividindo o cervo ao meio; mas, por sua vez, o caso teria chegado também aos ouvidos do rei Cheng, que disse: “E esse juiz não estará sonhando que reparte o cervo?” (2013: p. 269). A história, assim como muitas outras contadas no *Liezi* (列子, traduzido no português brasileiro como *O tratado do vazio perfeito*), serve para demonstrar que o sonho e o delírio muitas vezes se equivalem, em teor de veracidade, ao que entendemos por realidade sensível, ao passo que a vida não passa de uma perpétua ilusão - nesse sentido é que o termo *huan* (ilusão), no *Liezi*, é usado tanto para se referir ao sonhos quanto para as experiência que se dão quando estamos acordados. Um comentador posterior do *Liezi*, Zhang ZHAN, assim o demonstra: “Como pode uma mente consciente possuir o Poder Criativo? Se é sua espontaneidade que constitui o seu mistério. Respiração (*qi*) e matéria (*zhi*) avidamente se reúnem e se fundem em formas perceptíveis. Seguindo o caminho da evolução eles seguem o seu caminho, para depois *recaírem no nada*“ (1912: p. 59)<sup>30</sup>. Isso significa dizer que todas as coisas as quais entendemos enquanto “reais” somente se encontram em determinada forma cognoscível por uma mera contingência; assim como nós, devem um dia retornar ao Grande Vazio do qual vieram.

Com relação aos sonhos e delírios de Jakob, evitaremos aqui uma leitura vertical, do tipo que desvenda símbolos, que identifica graduações de realidade, que pressupõe camadas

---

<sup>30</sup> How should the Creative Power possess a conscious mind? It is its spontaneity that constitutes the mystery. Breath (*qi*) and matter (*zhi*) eagerly come together and coalesce into perceptible forms. Following the path of evolution they proceed on their way, and before long relapse into nothingness (1912: p. 59) [Tradução do autora].



de interpretação psicológica, moral, idealizante, etc. Ao contrário, consideraremos os sonhos e supostos delírios de Jakob tão reais quanto as passagens de seu diário em que ele descreve os passeios na cidade e as tarefas no Instituto. O sonho não é metáfora da realidade senão enquanto deslizamento, destacar de um traço e sua proliferação. (BARTHES, 2003: p. 75). Proponho, portanto, uma leitura que dê a ver as *equivalências* entre os eventos em detrimento da comparação que sugere um sentido final: Kraus é também Jacó no Egito; Jakob é também um soldado da era napoleônica, ou um rico senhor que dispensa sua carruagem e caminha sobre a neve; o senhor diretor, um viajante do deserto; a Professora Lisa, uma criatura encantada; e os aposentos interiores, onde dormem os Benjamenta, bem... podem ser apenas quartos e salas comuns como os de uma família de funcionários prussianos.

Mas voltemos às aulas práticas de Jakob. Nelas, podemos dizer que a sala de aula se torna uma espécie de síntese da vida social. Já em *Fritz Kocher Aufsätze*, o narrador assim escreve: “Nossa sala de aula é um mundo em miniatura“ (WALSER, 1986: p. 47)<sup>31</sup>. Isso significa que na sala de aula de uma escola comum, ocorreriam, em doses menores, os mesmos acontecimentos que ocorrem, simultaneamente, do lado de fora. Essa versão compacta e controlada do mundo, que inicia e cessa ao erguer da varinha da professora, Jakob chama de “antecâmara da sala de estar e dos faustoso salões da vida mais ampla” (2011: p. 59)<sup>32</sup>. A essa vida compacta, espelhada na vida mais ampla, Michel Foucault deu o nome de heterotopia.

Há, inicialmente, as utopias. As utopias são posicionamentos sem lugar real. São posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa. É a própria sociedade aperfeiçoada ou é o inverso da sociedade mas, de qualquer forma, essas utopias são espaços que fundamentalmente são essencialmente irreais. Há, igualmente, e isso provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização lugares reais, lugares efetivos, que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que

---

<sup>31</sup> Unsere Schulstube ist die werkleinerte, verengte Welt (WALSER, 1986: p. 47) [Tradução da autora]

<sup>32</sup> Vorzimmer zu den Wohnräumen und Prunksälen des ausgedehnten Lebens. (1985: p. 65)

estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. Esses lugares, por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em oposição às utopias, de heterotopias (...). (FOUCAULT, 2009: p. 415)

Heterotopias seriam, nesse sentido, as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas e as prisões - heterotopias de desvio, para onde vão aqueles que de certa forma se destoam do comum e das normas; o museu e a biblioteca, heterotopias de resguardo do tempo e do saber; os bordéis, heterotopias de ilusão - que demonstram o quanto o que chamamos de realidade é meramente quimérico -, e as colônias puritanas na América do século XVII, heterotopias de compensação - que demonstram, na perfeição de seu arranjo, o quanto nosso mundo é desorganizado e confuso. Além dessas, há outras. Pensemos que os círculos artísticos e intelectuais que floresceram na virada do século XIX para o XX na Alemanha, como os já citados *Wandervögel* e companhia, constituem sociedades ideais no seio da própria sociedade: heterotopias de formação, que visam a totalidade e a plenitude humana. O Instituto Benjamenta, se existisse, talvez pudesse compor o conjunto, com a formação distópica de um criado. Mas há ainda um terceiro modelo, entre a utopia e a heterotopia, ao qual a escola para criados parece se adequar melhor, “uma espécie de experiência mista, mediana, que seria o espelho” (2009: p. 415):

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em *um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície*, eu estou *lá longe, lá onde não estou*, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de feito retroativo; *é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe*. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, *do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho*, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido de que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente, irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, *a passar por aquele ponto virtual que está lá longe*. (2009: p. 415)

O Instituto Benjamenta, se existisse, se enquadraria nessa espécie de experiência mista que constitui o espelho. Os pupilos se olham no espelho, e a imagem que retorna possui duas facetas. De um lado, eles *se veem exatamente onde estão*: presentes, no faustoso mundo às portas do Instituto, na vida que lhes é dada experimentar nas aulas práticas, nas cômicas encenações, ou mesmo nos passeios fugidios por bordéis, óperas, teatros, parques e afins - lhes é permitido, por assim dizer, portar a bengala e o chapéu e, por alguns instantes, vagabundear por aí... De outro lado, *se veem lá longe*: ausentes, em um lugar secreto, que reina como que por detrás do Instituto; se vêem, mas quase não se reconhecem: sim, sou eu, sem dúvida, somente um pouco diferente... - “Que há comigo?”, diz Jakob, “Muitas vezes, sinto certo medo de mim.” (WALSER, 2011: p. 39). Utopia do espelho: imagem do jovem rapaz em sociedade - integrado, ainda que ao seu modo *pequeno*, no mundo lá fora -, que está a um passo à frente do Instituto. Heterotopia do espelho: imagem estranha - “Jakob é uma criatura tão estranha” (COETZEE, 2011: p. 38) -, longínqua, que está a um passo atrás do Instituto. Ora, em que exatamente consiste está imagem? E como ela se conjuga com a primeira? O que Jakob vê, afinal, ao se ver lá, no fundo do espelho? Que há um enigma, disso Jakob não tem dúvidas. Um mistério, um segredo a ser desvendado. De início ele crê que se tratam dos tais aposentos interiores, que haveria algo oculto por detrás das portas que guardam o lugar em que dormem os Benjamenta. Mais à frente, porém, ele logo vê que não há nada de misterioso nos aposentos interiores, ou seja, de que se tratava de um falso enigma. O mistério, porém, persiste: mas no que consiste? A pequena anedota a seguir, talvez, nos dê uma pista:

- Que estranho! - disse a moça, avançando cautelosamente - Que porta mais pesada! - tocou-a, ao falar, e ela se fechou de repente, com uma batida.

- Meu deus! - disse o homem - Parece que não tem maçaneta do lado de dentro. Mas como?, você nos trancou aqui! *Nós dois!*

- Nós dois, não. Só um - disse a moça.

Passou através da porta e desapareceu. (IRELAND, 2013: p. 207)

# o Instituto Benjamenta, os irmãos Benjamenta

*'He is dreaming now,' said Tweedledee: 'and what do you think he's dreaming about?'*

*Alice said: 'Nobody can guess that.'*

*'Why? About you!' Tweedledee exclaimed, clapping his hands triumphantly. 'And if he left off dreaming about you, where do you suppose you'd be?'*

*'Where I am now, of course,' said Alice.*

*'Not you!' Tweedledee retorted contemptuously. 'You'd be nowhere. Why, you're only a sort of thing in his dream!'*

*'If that there King was to wake,' added Tweedledum, 'you'd go out - bang! - Just like a candle!'*

*Through the looking glass, Lewis Carroll*

O Instituto Benjamenta teve, no passado, seus dias de glória. Assim, ao menos, Jakob o imagina, quando vê, na parede da sala de aula, um grande retrato com numerosos rapazes uniformizados, ex-pupilos certamente; de resto, a decoração da sala é bastante escassa - mesa, cadeiras, armário embutido, uma mala de viagem - e, sobre a porta que dá para os aposentos interiores, há um sabre policial, uma bainha e um capacete: “É decoração que mais me parece um emblema ou graciosa demonstração das normas que aqui vigem” (WALSER, 2011: p. 32)<sup>33</sup>; há, também, um retrato do falecido casal imperial: “O velho imperador ostenta aparência incrivelmente pacífica, ao passo que a imperatriz tem algo de simples e maternal” (2011: p. 33)<sup>34</sup>. Jakob demonstra, no entanto, que o Instituto está em decadência. Já quase não haveria mais, na época em que vive, quem saiba apreciar os préstimos de um verdadeiro criado, e mesmo a ideia de ainda haver serviçais soaria ridículo aos ouvidos republicanos. No entanto, o Instituto ainda vive, ao seu modo modesto. Os alunos são poucos: Jakob fala de cada um deles ao longo de seu diário. E os professores estarão dormindo ou mortos, pois a única que se dá a ver é Lisa Benjamenta,

---

<sup>33</sup> Diese Dekoration mutet wie eine Zeichnung oder wie ein zierlicher Beweis der Vorschriften an, die hier gelten (WALSER, 1985: p. 35)

<sup>34</sup> Der alte Kaiser sieht unglaublich friedlich aus, und die Kaiserin hat etwas Schlicht-Mütterliches (1985: p. 35)

enquanto seu irmão, que nunca sai de seu escritório, dirige o Instituto. As aulas que a *Fräulein* Lisa ministra são ora teóricas, ora práticas. As últimas, como já vimos, consistem na repetição de encenações da vida social, enquanto as teóricas tratam da memorização do livro “O que pretende a Escola Benjamenta para Rapazes?” (2011: p. 8)<sup>35</sup>. Do conteúdo do livro, somente conhecemos as linhas gerais: paciência e obediência, “duas qualidades que ensejam pouco ou mesmo nenhum sucesso” (2011: p. 7)<sup>36</sup>. Mas o que, afinal, *pretende* a Escola Benjamenta para rapazes?

Um dos fundamentos da escola diz: “Pouco, mas em profundidade”. (...) Aprender pouco e sempre a mesma coisa! Paulatinamente, também eu começo a compreender o grande mundo que se oculta por trás dessas palavras. (...) O que almejam, noto, é dar a nós, pupilos, uma formação e uma educação, e não atulhar-nos de ciências. Instruem-nos na medida em que nos obrigam a conhecer bem a natureza de nossa própria alma e de nosso próprio corpo. (...) É possível que desejem nos emburrecer; seja como for, querem nos apequenar. Não é que nos intimidem, de forma alguma. Nós pupilos, sabemos bem, todos nós, que timidez é passível de punição. Quem gagueja ou demonstra medo está sujeito ao desdém de nossa senhorita professora, mas pequenos é o que nos cabe ser, assim como devemos ter consciência de que grandes não somos, de modo algum. (2011: p. 57-58)<sup>37</sup>

Jakob não poderia resumir de maneira melhor as possíveis pretensões do Instituto para com os seus pupilos: obrigá-los a reconhecer sua própria pequenez. Nesse sentido, as privações são importantes formadoras, pois os *restringem* à sua natureza mesma, de seres pequenos. Que tal coação não lhes intimide, isso parece ser o mais lógico - afinal, como se intimidar perante a ideia de ser justamente aquilo que se é? Sua confiança, como nos

---

<sup>35</sup> Was bezweckt Benjamenta's Knabenschule? (1985: p. 8)

<sup>36</sup> zwei Eigenschaften, die wenig oder gar keinen Erfolg versprechen. (1985: p. 7)

<sup>37</sup> Einer der Grundsätze unserer Schule lautet: “Wenig, aber gründlich.” (...) Wenig lernen! Immer wieder dasselbe! Nach und nach fange auch ich an, zu begreifen, was für eine große Welt hinter diesen Worten verborgen ist. (...) Uns Zöglinge will man bilden und formen, wie ich merke, nicht mit Wissenschaften vollpfropfen. Man erzieht uns, indem man uns zwingt, die Beschaffenheit unserer eigenen Seele und unseres eigenen Körpers genau kennen zu lernen. (...) Man will uns vielleicht verdummen, jedenfalls will man uns klein machen. Aber man schüchtert uns durchaus nicht etwa ein. Wir Zöglinge wissen alle, der eine so gut wie der andere, daß Schüchternheit strafbar ist. Wer stottert uns Furcht zeigt, setzt sich der Verachtung unseres Fräuleins aus, aber klein sollen wir sein und wissen sollen wir es, genau wissen, daß wir nichts Großes sind. (1985: p. 64)

informa Jakob, advém justamente do fato de terem consciência de sua pequenez: “Ainda assim, jovens e pequenos, somos alguma coisa” (2011: p. 59)<sup>38</sup>. Ao final, porém, sua notação de diário lança uma sombra sobre o que parecia absolutamente cristalino a respeito dos fundamentos e pretensões do Instituto. Jakob afirma que, por estar “um pouco acima disso tudo” (2011: p. 59)<sup>39</sup>, os ensinamentos se tornam ainda mais proveitosos a ele, que é o que mais precisa aprender a se colocar em seu devido lugar. Nessas lições, os irmãos Benjamenta seriam as “amadas e brilhantes estrelas” (2011: p. 59)<sup>40</sup> que guiam seu rumo; e enfim, constata, em uma das mais sombrias notas de toda a novela: “Vou me lembrar deles por toda a vida” (2011: p. 59)<sup>41</sup>.

É possível extrair daí, dessa singela passagem do diário de Jakob, o princípio da degenerescência que por fim leva a cabo o Instituto. Os pupilos se olham no espelho, esse misto de utopia e heterotopia em que consiste a escola para rapazes; esse, lhes devolve a dupla imagem de sua própria natureza de seres pequenos. No que, porém, consiste essa dupla imagem? Aqui, se desenha uma das perguntas que fundamentam o presente trabalho: o que é exatamente ser *pequeno*? Isso, nem mesmo os irmãos Benjamenta parecem saber ao certo. Sem dúvida, perpassa também aí o mesmo princípio anti-intelectual que atravessa toda a novela, antevisto na desvalorização dos pensadores e das ciências. Mas ainda que não ensinem aos pupilos conceitos e significados, não se pode negar que o Instituto forneça uma educação aprofundada: um aprofundamento do pouco. “Pouco, mas em profundidade” (2011: p.58)<sup>42</sup> é o fundamento que Jakob começa a divisar com maior clareza. “Paulatinamente, eu começo a compreender o grande mundo que se oculta por trás dessas palavras” (2011:p. 57)<sup>43</sup>. Ora, mas no que consiste esse grande mundo que se esconde justamente por trás do pouco e do pequeno? Esse talvez seja o verdadeiro e mais real enigma intuído por Jakob.

---

<sup>38</sup> Immerhin, wir kleinen jungen Menschen sind irgend etwas. (1985: p. 64)

<sup>39</sup> ein wenig erhaben über alles das (1985: p. 65)

<sup>40</sup> lieben leuchtenden Leitsterne (1985: p. 65)

<sup>41</sup> Ich werde mein Leben lang an sie denken (1985: p. 65)

<sup>42</sup> Wenig, aber gründlich (1985: p. 64).

<sup>43</sup> Nach und nach fange auch ich an, zu begreifen, was für eine große Welt hinter diesen Worten verborgen ist (1985: p. 64)

Cuidemos, antes, de tentar compreender o que se passa com os irmãos Benjamenta. Afinal, eles se comportam, durante toda a narrativa, de maneira muito estranha. Sem dúvida não se trata de personagens uniformes. Diferentemente do “monótono, monossilábico e unívoco” (2011: p. 74)<sup>44</sup> Kraus, que atua da mesma forma do princípio ao fim da novela, os irmãos Benjamenta parecem tomados por um estado febril que os leva a agir das maneiras mais disparatadas. Começemos pela *Fräulien* Lisa. Ela é, sem dúvida, a única professora de todo o Instituto; às vezes, ela mais parece um espírito, uma espécie de santa, seja quando ressurge em trajes brancos para dar boa noite aos rapazes ou quando passa pela sala de aula, pergunta sobre o que fazem os rapazes e vai-se embora sem nem mesmo esperar resposta. Paulatinamente, ela passa a procurar Jakob a sós e travar conversas de diversos tipos. De início, são palavras de teor maternal: pergunta se Jakob se dá bem com seus colegas - em especial com Kraus, o qual está sempre elogiando -, se está se comportando bem, se respeita o regulamento, etc. As conversas maternais dão, por sua vez, lugar às confissões de ordem pessoal, acerca de um possível mal que sofre. Às vezes, é vista chorando em sala de aula. Suas revelações obtusas, por sua vez, tomam um tom suplicante e, quando nos damos conta, ela já se tornou como que uma amante à beira da morte: “Jakob, estou morrendo porque não consegui encontrar o amor. Este meu coração, que nenhuma criatura digna desejou possuir ou machucar, está à morte” (2011: p. 131)<sup>45</sup>, ela por fim lhe diz e, de fato, pouco depois estrebucha. Com *Herr* Benjamenta não ocorre coisa menos estranha. De início ele é um gigante, um homem que, na opinião de Jakob, deve ter sido muito poderoso no passado, mas hoje só lhe cabe cuidar dos míseros pupilos, o que lhe dá sono e tédio. É, sem dúvida, um homem autoritário e exigente; vive trancado em seu escritório e trata Jakob com distancia e frieza. Mas isso também começa a mudar: como a professora, o diretor passa a ter conversas particulares com Jakob em seu escritório. De início, é Jakob que vai a toda hora visitá-lo, requisitando-lhe que lhe arranje logo um emprego. Aos poucos, percebemos que o senhor diretor parece querer tornar-se seu amigo: lhe faz elogios acerca de sua juventude e vivacidade, diz que é um ensejo à indolência estar com ele e que o pupilo passa uma

---

<sup>44</sup> eintönigen, ensilbigen und eindeutigen (1985: p. 82)

<sup>45</sup> “Jakob, ich sterbe, weil ich keine Liebe gefunden habe. Das Herz, das kein Würdiger zu besitzen, zu verwunden begehrt hat, es stirbt jetzt”(1985: p. 145)

impressão de nobreza; diz ainda que tem “uma montanha de coisas”(2011: p. 106)<sup>46</sup> para lhe contar e confessa ser um “rei deposto” (2011: p.97)<sup>47</sup>, ao que Jakob logo solta um riso que muito o agrada. Em outra conversa, pede que Jakob fique ainda mais no Instituto, que seja como lá aprendeu a ser, mas que “finja, por favor, alguma negligência” (2011: p. 106)<sup>48</sup>; não deseja deixá-lo partir de forma alguma, e declara, como que num ato de inevitável fraqueza, ser “quase dependente” (2011: p.117)<sup>49</sup> dele. Em um terceiro momento, em meio a um ataque de fúria, tenta esganá-lo; por fim, após a morte da professora Lisa, pede que parta com ele em viagem pelo deserto.

Temos que concordar que, para o cenário - uma escola para criados guiada por um rígido manual de comportamento -, as personagens se comportam de forma que se pode denominar, minimamente, como inesperada. Por alguma razão desconhecida, os irmãos Benjamenta requisitam a atenção, a amizade e o afeto de Jakob com grande empenho. Para tal fim, variam constantemente seus tipos: *Fräulien* Lisa é a professora, mas também uma santa distante, uma mãe atenciosa, uma amante suplicante e adoecida; quanto ao diretor, é ora um pai autoritário, ora um lamurioso irmão mais velho, um plácido amigo ou um companheiro de aventuras. Cabe perguntar, a essa altura, como Jakob responde a essas súbitas mudanças de comportamento por parte dos irmãos Benjamenta. Quanto a Lisa, Jakob responde, a princípio, segundo o regulamento: com as continências e reverências costumeiras. Incitado por ela a lhe escutar como um amigo ou irmão mais novo, ele não se torna, entretanto, menos formal: suas declarações são complacentes com as dores da mestra, sem dúvida, mas ele ainda a trata como uma pessoa a quem se deve adorar à distancia, e nunca com a intimidade que ela parece lhe requisitar. No fundo, parece não se preocupar com ela, nem ao menos se entristecer com a sua misteriosa doença, ou mesmo com a previsão de sua morte. Ao fim das conversas, se pega pensando sempre em dinheiro - ou melhor, na falta dele. Para tal comportamento anômalo frente a dor de outrem, ele mesmo dá uma explicação: “abalos do coração entram-me pela alma como o frio mais gélido. Quando sou motivado a sentir pesar, o sentimento do pesar me

---

<sup>46</sup> eine Menge Dinge (1985: p. 106)

<sup>47</sup> abgesetzter König (1985: p. 107)

<sup>48</sup> spiele, bitte, ein wenig den Saumseligen (1985: p. 128)

<sup>49</sup> fast abhängig (1985: p. 129)



foge por completo. (...) E, na verdade, eu já sabia.” (2011: p. 122)<sup>50</sup>. Com o diretor, no entanto, as coisas não ocorrem exatamente da mesma forma. Entre o diretor e Jakob se trava uma espécie de “combate interior”(2011: p. 85)<sup>51</sup>. Embora responda aos seus monólogos com a mesma indiferença dedicada à professora, somada a certa zombaria, algo em todo esse tagarelar parece captar o real interesse de Jakob: trata-se da história do passado do diretor. Entremedio aos constantes clamores por uma colocação no mundo lá fora, Jakob requisita: “Sim, e sua história, senhor diretor? Como fica? O senhor sabe que odeio alusões. Fez-me uma obscura alusão ao dizer que era um soberano destronado. Pois então. Queira, por favor, exprimir-se com mais clareza. Estou muito curioso” (2011: p. 141)<sup>52</sup>. A essa incitação, responde assim o diretor:

Por hoje, o que tenho a lhe dizer é que não sou, de fato, um rei deposto. Quando disse isso, estava apenas me valendo de uma metáfora. Decerto, porém, houve um tempo em que este Benjamenta aqui, sentado ao seu lado, sentia-se um soberano, um conquistador, um rei; um tempo em que a vida estava à minha disposição, em que todos os meus sentimentos acreditavam no futuro e na grandeza, em que meus passos elásticos me conduziam nessa direção, como se por tapetes de pradaria e favorecimento; (...). Enfim, o que disse sobre ser rei foi uma figura de linguagem. Peço desculpas a você, meu pequeno ouvinte, se o fiz acreditar num cetro e num manto púrpura. Mas, na verdade, creio que, no fundo, você já sabia o que eu quis dizer ao balbuciar e suspirar reinados, não é mesmo? Você já se sente um pouco mais a vontade a meu lado? Quero dizer, agora que não sou mais rei? (2011: p. 143-144)<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> herzliche Erschütterungen senken etwas wie Eiseskälte in meine Seele hinein. Unmittelbar zur Trauer veranlaßt, entschlüpft mir die Trauer-Empfindung vollständig. (...) Ich habe das ja alles eigentlich gewußt (1985: p. 135)

<sup>51</sup> innerlichen Wettkampf (1985: p. 94)

<sup>52</sup> Ja, Ihre Geshichte, Herr Vorsteher? Wie ist es damit? Wissen Sie, daß ich Andeutungen verabscheue? Sie haben mir dunkel angedeutet, daß Sie ein entthornter Herrscher sein. Nun wohlan. Bitte, drücken Sie sich deutlich aus. Ich bin sehr gespannt (1985: p. 157).

<sup>53</sup> Für heute muß ich dir sagen, daß ich kein wirklicher abgesetzter König bin, ich meinte, ich sagte dir das nur so, des Bildes halber. Wohl aber gab es Zeiten, wo dieser Benjamenta, der hier neben dir sitzt, sich als Herr, als Eroberer und als König fühlte, wo das Leben vor mir zum Erfassen dalag, wo alle meine Sinne an Zukunft und an Größe glaubten, wo meine Schritte mich elastisch dahin wie über teppichähnliche Wiesen und Begünstigungen trugen, (...). Also das mit dem König war eine Phrase. Ich bitte dich, kleiner Zuhörer, um Entschuldigung, wenn ich dich an Szepter und Purpurmantel habe glauben machen. Doch glaube ich, daß du es eigentlich wußtest, wie es mit diesen gestammelten und geseufzten Königreichen im Grunde gemeint war. Nicht wahr, ein wenig gemütlicher komme ich dir jetzt vor? Jetzt, da ich kein König mehr bin?

É verdade que os castelos e seus nativos permeiam a imaginação de Jakob e de tantos outros narradores de Walser.<sup>54</sup> O rapaz imagina, por exemplo, que detrás da corriqueira porta que dá para os aposentos interiores, se escondem cômodos senhoris, escadas cobertas de tapeçarias, corredores, jantares, caçadas. Mas logo que adentra esta mesma porta para ajudar Kraus na limpeza, vê que não se trata de nada disso, e sim de quartos banais; assim como, quando a professora se aproxima da morte, ele é obrigado a realizar que não se trata de uma princesa, a soberana dos aposentos interiores, mas sim de uma “criatura feminina, delicada e sofredora” (2011: p. 133)<sup>55</sup> como todas as outras; e, por sua vez, o diretor é compelido a esclarecê-lo a respeito de si próprio: não é, de fato, um rei deposto, embora tenha usado essas exatas palavras para descrever a si mesmo. Curioso notar que toda sua descrição decerto converge com a imagem que Jakob já havia feito dele: “Como condutor e soberano de uma turba de criaturas tão minúsculas e desimportantes como a que formamos nós, os rapazes, é natural que se veja condenado ao enfado, uma vez que suas forças são muito superiores à tarefa que lhe cabe desempenhar (2011: p. 17)<sup>56</sup>; ou ainda: “de fato, deve ser terrivelmente solitária a vida desse homem com certeza nobre e elegante. Algum acontecimento há de ter produzido efeito profundo, talvez até mesmo aniquilador, sobre seu caráter, mas que sei eu? Um discípulo do Instituto Benjamenta...” (2011: p. 41)<sup>57</sup>. As notas do diário de Jakob nos levam a crer que tem razão o diretor ao dizer que Jakob já antevia o que ele queria dizer. Lembremos que ele nos confessa o mesmo em relação a Lisa, ao dizer que não lhe entristece toda a

---

<sup>54</sup> Em *Fritz Kochers Aufsätze*, o narrador Fritz, quando requisitado que escreva um ensaio sobre algo de sua imaginação, descreve justamente uma jovem princesa e seu pagem, que navegam em uma canoa às margens de um castelo. Já em *Tobold (II)*, o narrador é justamente um empregado em um castelo, por onde passam diversos senhores e senhoras distintas, em seus jantares e caçadas. Podemos encontrar ainda outros castelos na paisagem de suas pequenas peças em prosa.

<sup>55</sup> leidender feiner weiblicher Mensch (1985: p. 147)

<sup>56</sup> Als Lenker und Gebieter einer Schar von so winzigen, unbedeutenden Geschöpfen, wie wir Knaben sind, ist er eigentlich auf ganz natürliche Weise zur Verdrießlichkeit verpflichtet, denn das ist doch nie und nimmer eine seinen Kräften entsprechende Aufgabe (1985: p. 18)

<sup>57</sup> in der Tat, schauderhaft einsam muß dieser sicher edle und kluge Mann dahinleben. Irgendwelche Ereignisse müssen auf diesen Charakter einen tiefen, vielleicht sogar vernichtenden Eindruck gemacht haben, aber was weiß man? Ein Eleve des Institutes Benjamenta, was, was, kann ein solcher wissen? (1985: p. 45)

história acerca da doença pois, além do mais, ele já o sabia, e emenda: “Sabia? Essa é outra mentira. Não sou capaz de dizer a verdade a mim mesmo” (2011: p. 122)<sup>58</sup>.

Ora, se em algum momento Jakob está sendo pouco sincero, não é nos largos elogios aos irmãos Benjamenta, ou a Kraus, ou às regras do Instituto: devemos acreditar que sim, seu apreço é verdadeiro; os motivos para esse exacerbado apreço é que são obscuros. “Sinto como é pequeno meu interesse por aquilo a que chamam de mundo, e como me é grandioso e arrebatador o que eu, em silêncio, chamo de mundo” (2011: p. 105)<sup>59</sup>. Todas as aspirações de Jakob giram em torno desse grande mundo que ele contempla em silêncio; sua resignação em ser pequeno o leva a essa terra nova que, ainda que seja a mesma em que todos pisam - está longe das pretensões de Jakob querer afastar-se da realidade tangível e do corpo a corpo com os seus demais -, é um pouco diferente. A educação para o pequeno cultivada pelo Instituto acaba por fornecer a chave para esse grande mundo: essa é sua própria ruína e sua própria perdição. Afinal, já nenhum novo rapaz ingressa na escola e tudo parece estar perecendo aos poucos. Jakob pressente seu fim, assim como todos os demais pupilos - ou seria melhor dizer que sonham? Afinal, se podemos dizer que Jakob já sabia das mazelas da mestra, assim como dos fracassos do diretor, é porque o havia antevisto, nas diversas horas de ócio e de tédio a que os pupilos são entregues, ou nas horas de sono, quando fecha o seu diário e apaga sua vela. Que os irmão Benjamenta comecem a se comportar de maneira estranha, isso se explica pelo fato de estarem se enredando nos sonhos de Jakob. Afinal, o que se faz de nós quando acabamos presos nos sonhos dos outros?<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Gewußt? Das ist wieder eine Lüge. Es ist mir nicht möglich, mir die Wahrheit zu sagen. (1985: p. 135)

<sup>59</sup> Ich fühle, wie wenig mich das angeht, mas man Welt nennt, und wie mir groß und hinreißend vorkommt, das, was ich Welt nenne, ganz im stillen (1985: p. 116)

<sup>60</sup> Aqui se faz necessária a intervenção de um adendo. O presente trabalho não compartilha da hipótese de alguns comentadores de *Jakob von Gunten* de que há uma espécie de dupla ficção na novela, ou seja, de que há um narrador extra-diegético homônimo a Jakob que narra a história de um rapaz - Jakob! - que adentra uma escola para servos. Nesse sentido, tanto o segundo Jakob, quanto o Instituto, os irmãos Benjamenta e os demais pupilos seriam uma fantasia criada pelo primeiro Jakob, o narrador. Rochelle Tobias argumenta que tal recurso se daria pois Jakob deseja fazer seu caminho rumo a um desaparecimento do tipo teológico, algo como uma passagem para a vida eterna, e por isso forja esse espaço diegético da escola para servos. Uma segunda interpretação de Andreas Glössing apresenta uma hipótese similar de uma passagem para a vida eterna, mas com o estatuto de um objeto de arte: *Bildung*, nesse sentido, seria a formação da

Retomemos as asserções que fizemos a respeito do sonho na tradição taoista: se o sonho, o delírio e a fantasia imaginativa se equivalem, em teor de veracidade, à realidade sensível, que se dá com aquele que participa do sonho de outrem, como ocorre na história do lenhador e seu cervo? Gilles Deleuze, na conferência intitulada *Qu'est ce que l'acte de création?*, nos oferece uma visão oportuna ao se referir à “ideia de sonho” no cinema de Vincent Minnelli:

A grande ideia de Minnelli sobre o sonho é que ele diz respeito sobretudo àqueles que não sonham. O sonho daqueles que sonham diz respeito àqueles que não sonham. Por que isso lhes diz respeito? Porque sempre que há o sonho do outro, há perigo. O sonho das pessoas é sempre um sonho devorador, que ameaça nos engolir. Que os outros sonhem é algo perigoso. O sonho é uma terrível vontade de potência. Cada um de nós é mais ou menos vítima do sonho dos outros. Mesmo quando se trata da jovem mais graciosa, ela é uma terrível devoradora, não por sua alma, mas por seus sonhos. Desconfiem do sonho do outro, porque se vocês forem apanhados no sonho do outro, estarão em maus lençóis. (DELEUZE, 1987)

Que estar no sonho de outrem representa um grande perigo, nisso concordam as diversas anedotas chinesas, assim como os contos populares e fantásticos do ocidente. Há vários reis, condes e senhores a dormir, mas que sabemos de seus sonhos? A obra de Franz Kafka é repleta deles, em especial *Das Schloß*, romance completamente dedicado ao sono. São diversas as afinidades entre as obras de Kafka e Walser. É certo que Kafka teve contato direto com alguns trabalhos do escritor suíço. Segundo alguns comentadores, seria o castelo de *Das Schloß* inspirado na imaginação de Jakob acerca de alcovas

---

própria personagem literária Jakob von Gunten. Não é o intuito do presente trabalho refutar, argumento por argumento, essas hipóteses. Mas é preciso estabelecer a devida distância que, no caso, é abismal. Narratologicamente, consideramos, assim como Middleton, que a ficção se sustenta em si: Jakob narra em seu diário suas desventuras em uma escola para servos e, nesse sentido, todos os personagens que fazem parte da trama são reais, e não invenções de Jakob. Ou seja, cremos que o narrador, diegeticamente, tomou contato com esses personagens: irmãos Benjamenta, colegas de escola, a dama com o cachorrinho, seu irmão Johann, etc. A interpretação que fazemos aqui do papel dos sonhos, dos delírios e das fantasias imaginativas de Jakob - o nivelamento dos sonhos e devaneios de Jakob com as experiências que ele tem acordado - são de caráter filosófico. Está descartada, portanto, a hipótese de que os irmãos Benjamenta somente existem na imaginação do narrador. Intuímos, entretanto, que o comportamento das personagens é afetado por esses sonhos; que, com suas fantasias, Jakob exerce certa influência sobre os mandatários do Instituto. O trabalho se desdobrará seguindo essa hipótese.

senhoris, assim como os ajudantes Arthur e Jeremias moldados à forma dos estudantes, ajudantes e pupilos. Mas longe de querer empreender aqui um trabalho comparativo entre os dois autores, trarei à vista apenas os aspectos que, em Kafka, trazem afinidades para com *Jakob von Gunten* e demais obras de Walser. Neste momento, por exemplo, cabe espiar mais uma vez pelo buraco que dá a ver Klamm:

Sentado a uma escrivaninha no meio do aposento, numa confortável poltrona de espaldar redondo, iluminado cruamente por uma lâmpada elétrica que baixava até ele, estava o senhor Klamm. Um homem de estatura média, gordo e pesado. O rosto ainda era liso, mas as maçãs do rosto já desciam um pouco com o peso da idade. O bigode preto era comprido. Um pincenê colocado obliquamente tapava os olhos. (...) Klamm pousava o cotovelo esquerdo à mesa; a mão direita, na qual segurava o charuto, descansava no joelho. (KAFKA, 2008: p. 46)<sup>61</sup>

K. é informado de que Klamm estava dormindo. Mas como, se ele o havia visto sentado à mesa? Assim lhe responde Frieda, que se diz amante de Klamm: “Ele sempre fica sentado assim. (...) Também quando você o viu ele já estava dormindo - se não fosse isso eu o teria deixado olhar dentro? Era sua posição de dormir, os senhores dormem muito, mal se pode entender isso” (2008: p. 50)<sup>62</sup>. Se dorme, o que sonha o senhor do castelo? “*Nobody can guess that*”, diria a pequena Alice (CARROL, 2009: p. 164). Mas é da boca de Tweedledee que surge a mais assombrosa ideia: que o rei sonhe com ela que o observa dormir. Que Klamm sonhe com K., que observa-o dormindo pelo buraco na porta - infinito *mise en abyme* do sono.

Não é somente Klamm e os senhores do castelo que dormem em *Das Schloß*. O apreço pela cama e pela alcova, pelos lugares quentes e fechados atravessa toda a aldeia. Há,

---

<sup>61</sup> An einem Schreibtisch in der Mitte des Zimmers, in einem bequemen Rundlehnstuhl, saß, grell von einer vor ihm niederhängenden Glühlampe beleuchtet, Herr Klamm. Ein mittelgroßer, dicker, schwerfälliger Herr. Das Gesicht war noch glatt, aber die Wangen senkten sich doch schon mit dem Gewicht des Alters ein wenig hinab. Der schwarze Schnurrbart war lang ausgezogen. Ein schief aufgesetzter, spiegelnder Zwicker verdeckte die Augen. (...) Den linken Ellbogen hatte Klamm auf dem Tisch liegen, die rechte Hand, in der er eine Virginia hielt, ruhte auf dem Knie. (KAFKA, 1996)

<sup>62</sup> ‘So sitzt er noch immer’, sagte Frieda, ‘auch als Sie ihn gesehen haben, hat er schon geschlafen. Hätte ich Sie denn sonst hineinsehen lassen? Das war seine Schlafstellung, die Herren schlafen sehr viel, das kann man kaum verstehen’ (1996)

inclusive, uma certa disputa pelo sono. A casa do mestre-de-curtume Lasemann, na qual, envolvido pela atmosfera e pelo próprio cansaço, K. acaba por pegar no sono, mas logo é acordado e colocado para fora; as empregadas da hospedaria são desalojadas para dar lugar a K. e Frieda - e a maneira como dormem dificilmente conseguimos imaginar, mas sabemos que é por compaixão que a criada joga uma toalha para lhes cobrir os corpos; os ajudantes dormem em quaisquer lugares improvisados, sob sacos de palha ou dois vestidos de mulher; o prefeito atende K. na cama, pois está doente; a dona do albergue, também temporariamente convalescida, recebe K. na cama; há ainda o significativo episódio no qual K. se sente preso na casa de Barnabas; e, por fim, o caso da carruagem de Klamm. Mas se K. aceita tranquilamente adentrar a casa de desconhecidos, sentar-se à beira de camas, entrelaçar-se com Frieda nas hospedarias, deixar que durmam a seus pés os ajudantes-vigias, enfim, se a tudo isso ele se entrega com enorme negligência, sem nenhum hesitar, a casa de Barnabas e a carruagem são logo reconhecidas em seu potencial perigo. “‘Onde estamos?’ - perguntou K em voz baixa, mais a si mesmo do que para ele. ‘Em casa’ - disse Barnabas, igualmente baixo” (2008: p. 39)<sup>63</sup>. O narrador - nada *insciente*<sup>64</sup> - faz um alerta: “Ou seja, não eram os *dois* que estavam em casa, só Barnabas” (2008: p. 39)<sup>65</sup>. K. se apercebe disso muito rapidamente - afinal, esperava estar no castelo, e não na casa de Barnabas - e seu julgamento a respeito de toda a situação é preciso - embora não lhe salve, no futuro, de acabar enfiado na casa do mensageiro:

As pessoas da aldeia, que o repeliam ou tinham medo dele, pareciam-lhe menos perigosas, pois no fundo rejeitavam apenas em nome dele próprio, ajudavam-no a manter coesas suas forças, mas essas pessoas, que pareciam auxiliá-lo e que, em vez de o levarem ao castelo, o conduziam para sua família graças a uma pequena mascarada, desviando-o, quisessem ou não -, essas

---

<sup>63</sup> ‘Wo sind wir?’ fragte K. leise, mehr sich als ihn. ‘Zu Hause’, sagte Barnabas ebenso (1996)

<sup>64</sup> Modesto Carone, em posfácio à edição brasileira de *Das Schloß*, comenta, partindo da análise de Friedrich Beissner, a respeito do narrador em terceira pessoa que, sendo idêntico à figura do narrador principal, não só deixa de ser onisciente, mas também se torna *insciente*. É certo que o narrador não é de fato um “agente esclarecedor” à medida que não *sabe* tanto mais a respeito dos acontecimentos que o próprio K. Todavia, está longe de ser insciente. Afinal, o que há para *saber*? Não há segredos em *Das Schloß* e isso é o que há de mais insuportável. O terreno está dado. Os apontamentos desse narrador são como estacas que marcam os pontos em que K. malogra miseravelmente, e talvez essa seja a única agrimensura feita em todo o curso da narrativa.

<sup>65</sup> Also nicht sie waren zu Hause, nur Barnabas war zu Hause (1996)

peessoas estavam trabalhando para a destruição das suas energias. (2008: p. 41)<sup>66</sup>

K. quer estar sempre livre, mas aos poucos percebe que a suposta liberdade ali tem pouco uso. A espera por Klamm é significativa nesse sentido. Lá está K. à espreita, próximo do trenó; o cocheiro lhe pede que pegue um pouco de conhaque que está na porta do trenó; K., seduzido pelo extraordinário calor que de lá emana, acaba por entrar no trenó forrado de peles, almofadas e cobertas; K. pega um conhaque que está numa bolsa atrás de si (há várias garrafas no trenó!); a bebida exala um doce e acariciante perfume “como quando alguém ouve elogios e belas palavras de uma pessoa a quem se quer muito bem e não sabe exatamente do que se trata, mas está feliz com o conhecimento de que é essa pessoa que fala desse modo” (2008: p. 121)<sup>67</sup>; duvidando que seja mesmo conhaque, ele bebe um gole e atesta: é conhaque mesmo. “Ao beber, algo que era apenas portador de um doce perfume se transforma numa bebida própria a um cocheiro” (2008: p. 122)<sup>68</sup>; K. parece ainda duvidar de si mesmo e toma outro gole; de repente, todas as luzes se acendem e sai da hospedaria um jovem que, diante da recusa de K. em sair do pátio - ele desceu às pressas do trenó para não ser visto se refestelando lá dentro -, manda o cocheiro desatrear os cavalos. As luzes se apagam e todos se vão - menos K.:

Na parte de cima ficou iluminada apenas a fenda na galeria de madeira, capturando um pouco o olhar errante, uma vez que parecia a K que agora todas as ligações com ele tivessem sido rompidas e estivesse sem dúvida mais livre que nunca e pudesse ali esperar no local antes proibido para ele quanto tempo quisesse e tivesse lutado por essa liberdade como quase nenhum outro e ninguém tivesse permissão para tocá-lo ou mandá-lo embora, nem mesmo interpelá-lo. No entanto essa convicção era no mínimo igualmente forte, como se, ao mesmo tempo, não existisse nada mais sem sentido, nada mais desesperado do que

---

<sup>66</sup> Die Leute aus dem Dorf, die ihn wegschickten oder die vor ihm Angst hatten, schienen ihm ungefährlicher, denn sie verwiesen ihn im Grund auf ihn selbst, halfen ihm, seine Kräfte gesammelt zu halten; solche scheinbare Helfer aber, die ihn, statt ins Schloß, dank einer kleinen Maskerade, in ihre Familien führten, lenkten ihn ab, ob sie nun wollten oder nicht, arbeiteten an der Zerstörung seiner Kräfte (1996)

<sup>67</sup> so wie man von jemand, den man sehr lieb hat, Lob und gute Worte hört und gar nicht genau weiß, worum es sich handelt, und es gar nicht wissen will und nur glücklich ist in dem Bewußtsein, daß er es ist, der so spricht (1996)

<sup>68</sup> Wie es sich beim Trinken verwandelte, aus etwas, das fast nur Träger süßen Duftes war, in ein kutschermäßiges Getränk! (1996)

essa liberdade, essa espera, essa invulnerabilidade. (2008: p. 125)<sup>69</sup>

A verdade é que após esse episódio do trenó, K. talvez pareça ao leitor um sujeito menos aferroado a seus princípios do que era antes, afinal, o calor e o sono lhe envolve com tanta rapidez... talvez durma com mais facilidade que os próprios castelões. Afinal, o conhaque servido na hospedaria dos senhores lhe parece intragável perto daquele que estava dentro do trenó, mas todos os senhores o bebem, conforme lhe informa a moça do balcão. Percebemos que K. aos poucos se deixa envolver no sono alheio: dorme junto deles - Olga e Amália, Frieda, a dona do albergue, etc. Entra em suas alcovas, escuta as suas histórias do passado, se envolve nas intrigas do presente, compartilha de seus desejos, inquietações, sofrimentos: K. sonha os sonhos de outrem. Está mais embaraçado nesses sonhos que na infinita burocracia que governa a aldeia e talvez esse seja o único impedimento, o verdadeiro abismo que se abre entre ele e o castelo do conde Westwest.

Em *Jakob von Gunten*, não é somente Jakob que sonha. Sonham também os irmãos Benjamenta e os pupilos, os passantes na rua, seu irmãos Johann e os comensais (talvez até mesmo Kraus sonhe!). Jakob está sempre a se esquivar dos sonhos dos outros - se consciente ou insciente disso, não se pode dizer. Por um lado, vemos a indiferença com que trata as lamúrias da professora (há comentadores que creem que seria o próprio Jakob aquele que, segundo *Fräulein* Lisa, lhe recusou o amor, o que torna sua posição ainda mais defensiva), a recusa em responder as cartas de sua mãe e em corresponder de forma amável a todos que lhe tem algum apreço. Para com esses, prefere agir mal, espezinhar, aprontar travessuras. Alguém querer-lhe bem, isso lhe parece muito perigoso e, coincidentemente, assim parece a K. o cheiro do conhaque: palavras de alguém que lhe

---

<sup>69</sup> (...) und nur noch oben der Spalt in der Holzgalerie hell blieb und den irrenden Blick ein wenig festhielt, da schien es K., als habe man nun alle Verbindung mit ihm abgebrochen und als sei er nun freilich freier als jemals und könne hier auf dem ihm sonst verbotenen Ort warten, solange er wolle, und habe sich diese Freiheit erkämpft, wie kaum ein anderer es könnte, und niemand dürfe ihn anrühren oder vertreiben, ja kaum ansprechen; aber – diese Überzeugung war zumindest ebenso stark – als gäbe es gleichzeitig nichts Sinnloseres, nichts Verzweifelteres als diese Freiheit, dieses Warten, diese Unverletzlichkeit (1996)



quer muito bem. Por outro lado, à maneira de Rousseau<sup>70</sup>, deseja “anular-se como fonte de imagens” (BARTHES, 2001: p. 370), ou ainda, recusa a dupla imagem do espelho: não gosta de falar de si mesmo para outrem, evita escrever o currículo pois seria necessário falar sobre seu passado, não revela sua nacionalidade aos camaradas na barbearia, zomba daqueles que porventura imaginem que ele seja uma pessoa direita por estar vestido com uma bela casaca emprestada de seu irmão<sup>71</sup>, e mesmo em seu diário pessoal está a todo momento se contradizendo - talvez para que nem mesmo um possível leitor consiga discernir-lhe um traço de caráter. Nesse sentido, seu melhor amigo só pode ser Kraus, aquele que dúvida de sua índole até o minuto final.

Devemos meditar, entretanto, sobre o fato de que, com relação ao diretor Jakob, parece conceder uma brecha, abrir uma exceção com relação ao seu resguardo. O diretor pede que Jakob parta junto com ele em viagem e Jakob o aceita de bom grado, ao final da narrativa. Sua última entrada no diário reafirma a partida. Porém, é notável que somente após sonhar com a viagem, enquanto ambos dormitam ao velar o corpo de Lisa, é que Jakob cessa de exigir que o diretor lhe arranje um emprego e aceita partir com ele. A respeito desse curioso final, Middleton faz uma alusão ao *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes: “O último sonho de Jakob. Epifania de Dom Quixote de Sancho Pança, como

---

<sup>70</sup> Reproduzo a citação que Barthes faz de *Les Rêveries du promeneur solitaire/Promenade II* no curso sobre o Neutro, que parece caber muito bem em comparação ao comportamento de Jakob: “Meu coração purificou-se no cadinho da adversidade <...> Não tenho do que me gabar nem do que me censurar: sou ninguém entre os homens, e isso é tudo que posso ser, visto que com eles já não mantenho relação real, verdadeira sociedade. Não podendo já fazer bem algum que não se converta em mal, não podendo agir sem prejudicar outra pessoa ou a mim mesmo, abster-me tornou-se meu único dever, e eu cumpri tanto quanto podia”. Parte do comentário de Barthes teria sido: “Sim, porque o que Rousseau quer é escapar às imagens (de si mesmo) que o fazem sofrer tanto (pelo menos assim o crê), é anular-se como fonte de imagens: o que ele busca é o repouso do imaginário (que pode ser a metáfora mesma do Neutro)”.

<sup>71</sup> O fato da casaca emprestada foi largamente explorado por Walser não somente em *Jakob von Gunten*, como também em diversos contos e assim é descrito em carta a irmã: “Eu vesti uma sobrecasaca elegante, longa e preta, um colete azul prateado, calças que não serviram muito bem, um chapéu alto e um par de luvas enroladas em minhas mãos. Eu parecia magnífico, pois uma sobrecasaca como essa faz de nós seres humanos. Mas eu resolvi voltar a ser um homem honesto, e então me despi dessas roupas elegantes. Fiz minha miserável mala de carpinteiro e parti” (WALSER apud BERNOFSKY, 2006: p. 10). Robert usava, em Berlim, casacas emprestadas de seu irmão Karl, para ir a festas ou mesmo para sair a rua. Que seu aspecto se tornasse tão mais distinto, que parecesse mais bem apessoado, que pudesse adentrar em salões, bares e restaurantes somente por portar uma bela casaca, isso parece lhe interessar ao mesmo tempo que lhe causa certa ojeriza.

Benjamenta e Jakob cavalgando no deserto, refugiados da cultura. (...) Presença fantasmática de uma das mais velhas formas da ficção europeia. A epifania Quixote-Pança não é um tema qualquer“ (MIDDLETON, 1999: p. 22). Há, sem dúvida, algo de quixotesco na forma como Jakob narra a partida. Relativamente, resta somente sabermos quem é Dom Quixote e quem é Sancho Pança em nossa dupla - quem, afinal, sonha o sonho de quem:

Sancho Pança, que por sinal nunca se vangloriou disso, no curso dos anos conseguiu, oferecendo-lhe inúmeros romances de cavalaria e de salteadores nas horas do anoitecer e da noite, afastar de si o seu demônio — a quem mais tarde deu o nome de D. Quixote — de tal maneira que este, fora de controle, realizou os atos mais loucos, os quais no entanto, por falta de um objeto predeterminado — que deveria ser precisamente Sancho Pança —, não prejudicaram ninguém. Sancho Pança, um homem livre, acompanhou imperturbável, talvez por um certo senso de responsabilidade, D. Quixote nas suas sortidas, retirando delas um grande e proveitoso divertimento até o fim de seus dias. (KAFKA cit. por BENJAMIN, 2012: p. 103)<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Sancho Pansa, der sich übrigens dessen nie gerühmt hat, gelang es im Laufe der Jahre, durch Beistellung einer Menge Ritter- und Räuberromane in den Abend- und Nachtstunden seinen Teufel, dem er später den Namen Don Quixote gab, derart von sich abzulenken, daß dieser dann haltlos die verrücktesten Taten ausführte, die aber mangels eines vorbestimmten Gegenstandes, der eben Sancho Pansa hätte sein sollen, niemandem schaden. Sancho Pansa, ein freier Mann, folgte gleichmütig, vielleicht aus einem gewissen Verantwortlichkeitsgefühl, dem Don Quixote auf seinen Zügen und hatte davon eine große und nützliche Unterhaltung bis an sein Ende (KAFKA, 1993)

# os irmãos Benjamenta, os pupilos

- Com você não é fácil - disse K, comparando os seus rostos, como já tinha feito várias vezes. - Como é que posso distinguir um do outro? Vocês são diferentes apenas no nome, no mais são parecidos como - estacou e depois prosseguiu involuntariamente - no mais vocês são parecidos como cobras.

Eles sorriram.

- Outras pessoas nos distinguem bem - disseram como justificativa.

-Acredito - disse K - Eu mesmo fui testemunha disso, mas só consigo ver com os meus olhos, e com eles não consigo distinguir um do outro. Por isso vou tratá-los como sendo um único homem e chamar os dois de Artur, não é assim que um de vocês se chama... você, por acaso? - Perguntou K a um deles.

- Não - disse este. - Eu me chamo Jeremias.

- Bem, dá no mesmo - disse K. - Vou chamar a ambos de Artur. Se eu mandar Artur para alguma parte, vão os dois; se eu der uma tarefa a Artur, vocês dois a fazem; para mim isso tem a grande desvantagem de que não posso usá-los para trabalhos isolados, mas tem também a vantagem de que os dois assumem juntos a responsabilidade de tudo aquilo que eu os incumbir. Para mim é indiferente de que modo vocês se dividem entre si o trabalho, a única coisa que não podem é se desculpar um por causa do outro, para mim vocês são um único homem.

Eles refletiram e disseram:

- Isso seria bem desagradável para nós.

*Das Schloss, Franz Kafka*

Em *A Alexandrita (um fato natural à luz do misticismo)*, Leskov narra a história de um homem que leva um piropo tcheco (uma pedra preciosa) a um lapidador chamado Wenzel. Para esse artesão velho e - para dizer o mínimo - excêntrico, as pedras preciosas são tidas como seres animados e vivos. Ao ver o piropo, diz já conhecê-lo de longa data, dos “campos secos de Merunice” (LESKOV, 2012: p. 155), e que foi comprado por um suábio que, não o sabendo lapidar bem, lhe cortou a cabeça:

Os piropos tem sangue de guerreiro... Ele sabia o que precisava fazer. Fingiu, como o tcheco sob os suábios, entregou a própria cabeça, mas escondeu seu fogo no coração... Sim, senhor, foi isso!”, diz Wenzel ao narrador. “O senhor não está vendo o fogo? Não?! Pois eu o vejo: eis aqui o fogo denso e inextinguível da montanha tcheca... Ele está vivo e... por favor, desculpe-o: está rindo do senhor. (2012: p. 156)

O narrador, um homem de espírito científico, atesta, pondo fim à questão: “Está claro, é louco.”(2012: 159). Entretanto, Wenzel começa a lhe aparecer em sonhos:

Nós dois galgávamos as montanhas e Merunice e, sei lá por que motivo, nos escondíamos dos suábios. Os campos eram não apenas secos, mas também quentíssimos, e então Wenzel, ora aqui, ora acolá, agachava-se até o chão, punha as palmas das mãos no cascalho poeirento e murmurava-me: “Veja! Veja como está quente! Como elas ardem aqui! Em nenhum outro lugar há pedras assim!” (2012: 159)

Ao que tudo indica, antes mesmo dos voos internacionais, das agências de viagens, dos pacotes que incluem hotel, traslado e café da manhã, os exemplares humanos das “priscas” eras também viajavam sem motivo aparente. Ou talvez tivessem motivos demais, os peregrinos, motivos tantos que os impediam de permanecer eternamente na paz e no conforto da terra natal.

Da mesma forma que as chamas que queimam em seu coração, ele olha em volta, com longos pescoços, para todos os lados. Mesmo quando ainda não tinha sido descoberto que os judeus eram sempre nomádicos e os alemães sempre enraizados, o viajante procura por climas distantes para estar em casa somente mais tarde. (...) Assim, o viajante alemão acompanhou os contos de fadas alemães que procuram o grande mundo, o rebelde desconhecido, a libertação da pressão, para encontrar a felicidade. (BLOCH, 2009: 149-150)

Ao próprio Robert Walser, por exemplo, haviam se apresentado algumas oportunidades de deixar a Europa e “emigrar para as terras do além-mar” (SEBALD, 2011: p. 105). Recebera de Bruno Cassirer um cheque para passar vários meses na Índia e Walther Rathenau queria arranjar-lhe uma sinecura em Samoa. Não partiu; entretanto, fez uma viagem de balão até a costa do Báltico: “Vemos lá embaixo regiões onde os pés nunca, nunca pisariam, porque certas regiões, aliás a maioria delas, não oferecem propósito algum.” (WALSER *apud* SEBALD, 2011: p. 106). Talvez seja justamente para essas tais regiões sem propósito que o diretor gostaria de rumar com Jakob, para o deserto ou para

“montanhas de gelo do mar do Norte” (WALSER, 2011: p. 134)<sup>73</sup>, enfim, para o ermo. Bem, que partem, isso é um fato: para onde foram exatamente, nunca saberemos.

Os ouvintes viajam com ele, encontram o que é deles sonhando. Ler contos de fadas, cheio de pequenas e coloridas pessoas como eles. Eles quase sempre vem de um bom lar, mas muito mais frequentemente tudo era tão pobre e miserável que se finda quando se perde o caminho de volta. Hansel toma Gretel, Gretel toma Hansel no conto de fadas<sup>74</sup>, e não somente no conto de fadas, pela mão. Se eles encontram um a nova casa, a bruxa mora nela, os tranca lá dentro e os queima. O medo de não ter como sair está contido e intencionado nesta imagem, na forma dos contos de fadas; até mesmo do exterior a casa aparece como uma prisão, assim como o poder total do feitiço. (BLOCH, 2009: 153)

Jakob tem seus desejos de peregrino: “quero ver se no ermo também não se pode viver, respirar, ser, querer e fazer o bem com sinceridade, e, à noite, dormir e sonhar” (WALSER, 2011: p. 148)<sup>75</sup>. E a viagem para o deserto é também um sonho de superfície, de percorrer os espaços, que se manifesta igualmente em seus sonhos de soldado - “depois, já não haveria cidades, ou haveria apenas umas poucas, raras. Em vez disso, extensões sem fim se alongariam diante de nossos olhos e pernas até a fina linha do horizonte” (2011: p. 123) - e nos seus devaneios bíblicos, quando compara Kraus a José no Egito e, após a recusa de se deitar com a mulher de Potifar, já não se lembra do restante da história e acrescenta: “o Nilo, porém, vejo sempre com grande nitidez” (2011: p. 71)<sup>76</sup>.

É notável que os personagens de Walser, em geral, preferem estar ao ar livre. Jakob, por exemplo, esgueira-se furtivamente para fora do Instituto para dar seus passeios no parque. Os outros pupilos também são pegos por aí, a exercitar a arte de balançar bengalas e tirar chapéus para damas. Kafka exprime a forma geral do jovem rapaz de Walser em carta à

---

<sup>73</sup> Eisbergen im nördlichen Meere (WALSER, 1985: p. 148)

<sup>74</sup> A história da tradição oral *Hänsel und Gretel* foi coletada pelos irmãos Grimm para a edição de 1812 de *Kinder- und Hausmärchen*. Consta com o título de João e Maria na recém lançada tradução para o português *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*.

<sup>75</sup> es sich in der Wildnis nicht auch leben, atmen, sein, aufrichtig Gutes wollen und tun und nachts schlafen und träumen läßt (WALSER, 1985: p. 164)

<sup>76</sup> Den Nil sehe ich aber imeer ganz deutlich (1985: p. 78)

Eisner: “ele [Simon Tanner<sup>77</sup>] não corre por aí, com sorrisos de orelha a orelha, e no final nada acontece a ele, exceto que ele proporciona diversão ao leitor?” (KAFKA, 1977; p. 168)<sup>78</sup>. Os personagens de Kafka, por sua vez, estão quase sempre metidos em situações de todo opostas. Com exceção dos ajudantes - dos quais ainda falaremos muito -, são sempre frustrados quando desejam tomar um ar fresco (basta lembrar do primeiro passeio que K. resolve dar na sua primeira manhã na aldeia: além de mal conseguir caminhar, por conta da neve, tão logo os moradores o vêm já querem dar um jeito de metê-lo pra dentro de casa) ou estão cansados, exaustos e sonolentos, encarcerados em seus interiores - camas, quartos, casas, escritórios, tribunais, prisões. Porém, um de seus protagonistas, “a terceira e mais feliz encarnação de K., o herói dos romances de Kafka” (BENJAMIN, 2012: p. 156), parece ter um destino diferente e se assemelha, como bem notou Musil<sup>79</sup>, aos jovens e despreocupados rapazes de Walser.

Karl Rossman, protagonista de *Der Verschollene*, é um rapaz enviado pela família aos Estados Unidos, por conta de ter engravidado uma criada. Uma vez lá, passa por um processo de gradativa descensão, passando por empregos cada vez piores e se associando a pessoas de índoles cada vez mais duvidosas. O romance ficou incompleto, mas a fortuna crítica admite, de maneira geral, a passagem fragmentária *Das Naturtheater von Oklahoma*<sup>80</sup> como a última parada do protagonista. Karl dobra uma esquina e vê um cartaz que assim dita:

---

<sup>77</sup> Protagonista de *Geschwister Tanner*, de Robert Walser.

<sup>78</sup> Lläuft er [Simon Tanner] nicht überall herum, glücklich bis an die Ohren, und es wird am Ende nichts aus ihm als ein Vergnügen des Lesers? (KAFKA, 1977; p. 168) [Tradução da autora]

<sup>79</sup> Na prefácio à tradução de *Der Verschollene* para o inglês, Marc Hartman comenta: “Para o escritor Robert Musil, que relacionou Kafka e o escritor suíço Robert Walser em uma das primeiras críticas de *Contemplação/O fogueira*, Karl Rossman evocaria um “sentimento de excitação das orações infantis e algo de um bem-estar inquieto dos exercícios escolares feitos cuidadosamente e algo mais que só poderia ser descrito como delicadeza moral” [To the novelist Robert Musil, who linked Kafka and the Swiss writer Robert Walser in an early review of “The Stoker” and *Meditation (Betrachtung)*, Karl Rossman evokes a ‘feeling of excited children’s prayers and something of uneasy weal of carefully-done school exercises and much which one can only describe with the phrase moral delicacy.’] (HARTMAN apud KAFKA, 2008: p. 33)

<sup>80</sup> A passagem consta sem título nos manuscritos. *Das Naturtheater von Oklahoma* foi o título conferido por Max Brod ao capítulo aparentemente incompleto.

Karl viu na esquina de uma rua um cartaz com os seguintes dizeres: "Hoje no hipódromo de Clayton, das seis da manhã à meia-noite, contratam-se pessoas para o Theatro em Oklahama! O grande Theatro de Oklahama vos chama! E chama só hoje, só uma vez! Quem perder a oportunidade agora, a perderá para sempre! Quem pensa no futuro, nos pertence! Todos são bem-vindos! Quem quiser ser artista, apresente-se! Somos um teatro que pode aproveitar a todos, cada qual em seu lugar! Quem decidir juntar-se a nós receba aqui e agora nossas felicitações! Mas, apressem-se, para serem atendido até a meia-noite! As doze tudo será fechado e não reabrirá mais! Maldito seja aquele que não acredita em nós! Avante, para Clayton! (KAFKA, 2004: p. 247)<sup>81</sup>

Após ponderar um pouco acerca dessa oferta de emprego, Karl resolve partir para Clayton e se candidatar. O que o move, a despeito do fato do cartaz não mencionar nada a respeito de um possível salário, é o fato de estar ali escrito “*Jeder ist willkommen!*” (KAFKA, 1997), todos são aceitos. Esse “todos” inclui ele próprio, e também lhe agrada o fato de um trabalho estar sendo anunciado em praça pública, o que atesta que não se trata de algo de teor indecoroso, como alguns dos quais ele se viu obrigado a realizar. Assim sendo, ele conta suas moedas e pega um trem para Clayton. Lá chegando, participa do processo seletivo, que se dá em uma pista de corrida de cavalos. As cabines ao longo da pista são os escritórios dos entrevistadores. Mas como saber a qual cabine cada um deve ir? Isso, como se vê, depende do que cada candidato realizava anteriormente: havia uma cabine para engenheiros, para operários técnicos, para quem havia cursado apenas o ginásio e para aqueles que cursaram o ginásio na Europa, justamente o caso de Karl. O rapaz acaba contratado, não como ator - embora tenha lá suas pretensões artísticas -, mas como operário técnico, o que por fim o agrada. Outro é contratado como ascensorista; outro comerciante. Não são anunciados atores, mas Karl não se atenta muito a isso, e sim ao fato de o teatro ser deveras muito grande, a ponto de haver mesmo ocupações para todos.

---

<sup>81</sup> Auf dem Rennplatz in Clayton wird heute von sechs Uhr früh bis Mitternacht Personal für das Theater in Oklahoma aufgenommen! Das große Theater von Oklahoma ruft euch! Es ruft nur heute, nur einmal! Wer jetzt die Gelegenheit versäumt, versäumt sie für immer! Wer an seine Zukunft denkt, gehört zu uns! Jeder ist willkommen! Wer Künstler werden will, melde sich! Wir sind das Theater, das jeden brauchen kann, jeden an seinem Ort! Wer sich für uns entschieden hat, den beglückwünschen wir gleich hier! Aber beeilt euch, damit ihr bis Mitternacht vorgelassen werdet! Um zwölf Uhr wird alles geschlossen und nicht mehr geöffnet! Verflucht sei, wer uns nicht glaubt! Auf nach Clayton! (KAFKA, 1997)

Acerca da passagem do Teatro de Oklahoma, Walter Benjamin faz o seguinte comentário:

O mundo de Kafka é o teatro do mundo. E a prova é que todos são contratados no teatro de Oklahoma. Impossível conhecer os critérios que presidem essa contratação. O talento do ator, que parece o critério mais óbvio, não tem nenhuma importância. Podemos exprimir esse fato de outra forma: *não se exige dos candidatos senão que interpretem a si mesmos*. Está absolutamente excluído que eles não sejam o que representam. (...) A lei desse teatro está numa frase escondida no Relatório à Academia: "... eu imitava porque estava à procura de uma saída, por nenhuma outra razão". No final do seu processo, K. parece ter um pressentimento de tudo isso. Ele se volta de repente para os dois cavalheiros de cartola, que vieram levá-lo, e pergunta: "- Em que teatro trabalham os Senhores? - Teatro? Perguntou um deles, pedindo conselho ao outro, com os lábios trêmulos. Este reagiu como um mudo, que luta com um organismo recalcitrante". Eles não responderam à pergunta, mas esses indícios fazem supor que foram afetados por ela. (BENJAMIN, 2012: p. 162)

A ideia de Benjamin acerca da teatralidade dos gestos em Kafka é deveras seminal e motivo de prolíficos estudos. Mais uma vez, tomaremos de empréstimo apenas alguns pontos que podem lançar luz acerca das afinidades e diferenças entre certos aspectos teatrais nas obras de Kafka e Walser. Encontramos em ambos uma precisão gestual, um empostamento nas falas, um tom excessivamente dramático em certos monólogos que chega a surpreender, por vezes, até mesmo os próprios personagens que os proferem. Ao se referir ao Teatro de Oklahoma, Benjamin atenta para o fato de que todos são contratados: um dos principais critérios que leva Karl a decidir pela candidatura. Todos, sem exceção: teatro do mundo. Os contratados já estão em cena quando são anunciados na plaqueta do páreo: "*Kaufmann Kalla mit Frau und Kind*" [Kauffman Kalla com Mulher e Filho], "*Negro,<sup>82</sup> technischer Arbeiter*" [Negro, operário técnico] (KAFKA, 1997). A carreira que devem seguir - comerciante, ascensorista, operário técnico - corresponde justamente ao papel que devem representar no teatro ao ar livre de Oklahoma. E Karl, quando pensa ter ficado fora da categoria dos atores, já está, na

---

<sup>82</sup> Negro é o apelido que deram a Karl em um emprego anterior. Em vez de dar seu nome correto, quando o perguntam dentro do gabinete, ele prefere usar esse apelido.



verdade, atuando. Recordamos as aulas práticas do Instituto Benjamenta: tão logo os pupilos começam a exercitar os finos tratos da vida em sociedade, logo a sala se transforma em um castelo com seus longos corredores, no gabinete de um erudito, no salão de recepção de uma dama - os pupilos se levantam de suas camas imaginárias: sonho do mundo. Talvez sejam esses cenários de Walser que figuram nas fotos do teatro que circulavam na mesa após a contratação de todos, mas que Karl não conseguiu ver, afora aquela do brilhante e dourado gabinete do presidente dos Estados Unidos, no qual mal se pode imaginar alguém dentro “*so selbstherrlich sah alles aus*” [tão suntuosamente autosuficiente ele parece] (KAFKA, 1997). Ainda segundo Benjamin “os gestos dos personagens kafkianos são excessivamente enfáticos para o mundo habitual e extravasam para um mundo mais vasto” (BENJAMIN, 2012: p. 146). Poderíamos dizer o mesmo de Walser, mas nesse ponto devemos atentar mais para as diferenças que para as afinidades. Para Benjamin, o universo de Kafka seria o lodo pré-larval, período proto-histórico da humanidade [*Weltalter*]; já o de Walser seria vizinho daquele mundo em que o mito se viu superado pela razão e pela astúcia, em que a natureza se converte em uma amiga; seus personagens se banham na mesma luz do *Märchen*: “Walser começa onde os contos de fadas cessam. ‘E se não morreram, vivem até hoje.’ Walser mostra como eles vivem.” (BENJAMIN, 2012: p. 53)

Os *Märchen-Dramolette* de Walser *Schneewittchen* [Branca de Neve], de 1901, e *Aschenbrödel* [Cinderela], de 1902, são peças curtas escritas em verso para serem encenadas e têm por característica essencial começar justamente onde terminam os contos homônimos dos irmãos Grimm. Branca de Neve, após ser salva pelo príncipe, retorna ao castelo da madrasta para tirar satisfações com ela - afinal, por que teria lhe dado a maçã envenenada? Que teria ela feito para merecer esse atentado à morte? Já Cinderela parte com seu príncipe para o castelo a fim de ser desposada, mas ao ser convidada a tirar seus farrapos e vestir a roupa digna de uma princesa, se nega a fazê-lo pois, despida de seus andrajos e de suas cinzas, já não seria mais a Cinderela. Em ambas as peças, as personagens se veem confrontadas com os limites semânticos do próprio conto. A madrasta diz não ser má: o que a teria motivado a tais atos era justamente ter que cumprir o papel de uma mulher amarga e ciumenta. Ao passo que o príncipe, frente à

resistência de sua amada, afirma que esse é o curso esperado do conto: "*Das Märchen will's. Das Märchen ist's/gerad', das uns verlobt will sehn.*" (WALSER cit. por HOBUS, 2011: p. ) Em ambos os casos, as explicações são aceitas e a discussão se finda em concórdia. Walser ainda escreve uma versão de *Dornröschen* [Bela Adormecida], publicada somente em 1920, no qual nem a princesa, nem a corte e os súditos do reino que dormiam há 100 anos parecem contentes em terem sido despertados. O príncipe é obrigado a lhe explicar que muitos morreram tentando despertá-la e que somente ele foi capaz de tal feito, sendo assim merecedor de tê-la em casamento, ao que ela acaba persuadida.

São essas personagens femininas, confrontadas com a encenação de sua própria trama, que nos lembram a figura da professora Lisa. As palavras com que ela anuncia sua morte sem dúvida carregam algo de uma encenação dramática: “Sim, Jakob, a morte (ó, que palavra) está bem próxima de mim” (WALSER, 2011: p. 121)<sup>83</sup>. Por não ter sido correspondida no amor, a morte dela se aproxima, como uma negra sombra entrando em cena. “Significo alguma coisa nesse seu peito, nesse seu jovem coração?” (2011: p. 109)<sup>84</sup>, ela suplica, ao que Jakob prontamente se ajoelha, aos pés de sua túnica. Suas falas e seus gestos acenam para o *Märchen*, extravasam para esse mundo longínquo... mas ao mesmo tempo, estão tão somente no Instituto Benjamenta, e revolta a Jakob o fato de que esteja a ponto de chorar: num só ato, ele se levanta. Ela não é uma princesa e não pode ser salva.<sup>85</sup> *Fraülein* Lisa, somente uma criatura feminina e sofredora, deve morrer, e morre. Seu velório já havia sido por ela anunciado: “vocês, rapazes, Kraus, você e os outros, vão cantar uma canção à beira de meu leito. Vão lamentar, lamentar baixinho. E cada um de vocês, eu sei, vai depositar uma flor fresca, talvez ainda úmida do orvalho da

---

<sup>83</sup> Ja, Jakob, der Tot (o was für ein Wort) steht dicht hinter mir (WALSER, 1985: p. 134)

<sup>84</sup> Bedeute ich deiner Brust, deinem jungen Herzen irgend etwas? (1985: p. 120)

<sup>85</sup> É comum nas histórias reunidas no *Kinder- und Hausmärchen* que as princesas passem por alguns apuros. Algumas são acusadas injustamente de comerem os próprios filhos, quando na verdade uma criatura mágica os levam embora logo após o nascimento; outras, devem fazer algum sacrifício pessoal para salvar sua família da maldição; outras são lançadas ao mar, por terem engravidado de não se sabe quem. Nenhuma delas, porém, morre. São salvas, nem que seja no último minuto, quando a maldição é quebrada ou a verdade é revelada.

natureza, sobre o lençol” (2011: p. 131)<sup>86</sup>. E assim, foi mecanicamente encenado pelos pupilos, que pela primeira vez conseguem fazer algo de forma perfeitamente sincronizada. Por isso são supérfluas as palavras do diretor, que procura guiar os rapazes. Eles já estão em cena, dispostos ao redor da defunta, e sabem exatamente o que devem fazer.

Se os aposentos interiores não são salões e corredores luxuosos de um castelo, ela também não é mais uma soberana em sua alva túnica. Mas se não há mais castelo, nem princesa, resta ainda o rei. Este lhe explica, a exemplo dos príncipes nos *Dramolettes*, que tudo se trata de um problema semântico da narrativa: se disse ser um rei, foi por força de uma metáfora. Metáfora, lembremos, é um deslizamento entre termos: destacar um traço e fazê-lo proliferar. Isso significa que é o mesmo traço que prolifera nas imagens do diretor, do gigante, do rei deposto, e que continua no último sonho de Jakob: um cavaleiro, um aventureiro no deserto, um príncipe na Índia. O recurso, porém, avança além das fronteiras da figura de linguagem e se consolida enquanto procedimento propriamente poético. Para ensaiar uma primeira definição de tal procedimento, podemos dizer que em uma mesma série, é possível ver, nas prosas de Walser, todos os papéis sendo encenados, todas as incorporações do traço destacado; em *Jakob von Gunten*, podemos ver em cena: José no deserto; um soldado nas fileiras de Napoleão; um homem rico que não usa carruagens e prefere caminhar; o jovem Jakob passeando pelas ruas movimentadas da grande cidade; o jovem Jakob passeando pelas ruas tranquilas e quase desertas de seu pequeno vilarejo natal; o Jakob que é apenas uma flor. Ou ainda, *Fräulein Lisa*: uma mãe; uma santa; uma aparição; uma princesa; uma professora do Instituto Benjamenta.

Mas W. G. Sebald nos fala de uma versão ainda mais extrema dessa proliferação de formas e anti-formas:

---

<sup>86</sup> Ihr Knaben, Kraus, du und die andern, ihr werdet dann ein Lied singen am Bett, in dem ich liegen werde. Klagen werdet ihr, leisen klagen. Und jeder von euch, ich weiß es, wird eine frische, vielleicht gar vom Naturtau noch feuchte Blume auf das Laken legen (1985: p. 145)

Era uma senhora chamada Wanda ou um aprendiz errante, a srta. Elena ou a srta. Edith, um porteiro, um camareiro ou *O Idiota* de Dostoiévski, um incêndio no teatro, uma ovação, ou a batalha de Sempach, um tapa na cara ou o retorno do filho pródigo, uma urna de pedra, uma mala de viagem, um relógio de bolso ou um seixo rolado? (SEBALD, 2010: p. 87)

Os elementos dessa série são, por vezes, complementares, afins; outras vezes, claramente contraditórios. Essa convivência entre as coisas é um dos vértices da escrita de Walser e está presente desde os primeiros *Dramolettes* (em que a personagem dos contos de fada confronta a si mesma em sua vida pós-*Märchen*) aos últimos microgramas, nos quais se radicaliza profundamente: não somente a personagem, mas todo o contexto se transmuda a cada frase. Tal fluidez chega a atingir até mesmo a estrutura semântica das orações, fato que leva Ben Lerner e outros comentadores a se referirem à escrita de Walser como um balé, uma dança.<sup>87</sup> Tal existência serial consiste justamente no fato de uma coisa não anular a outra, nem se aglutinar à outra; os afins não se confundem, os distintos não entram em embate. A esta caminhada comum damos o nome de *passata*. Elas convivem entre si sem fazerem concessões e é justamente o reconhecimento da condição constricta de cada coisa e dos limites que as separam que as mantém em série. O traço que se destaca, o prisco fogo que guardam dentro de si, é o único elemento comum que as perpassam.

Dissemos que os gestos teatrais dos personagens de Walser acenam para o *Märchen*. Deixamos também vagar, ao longo desse capítulo, trechos de *Erbschaft dieser Zeit* [Herança de nosso tempo] de Ernst Bloch que dizem respeito às origens de certo componente rebelde que atravessaria desde às narrativas míticas e folclóricas alemãs aos livros de colportagem, até chegar aos contos de fadas.

O conto de fadas procura escapar da lenda folclórica do qual ele é banido e amaldiçoado; a utopia do primeiro “começo” procura escapar do reino arcaico dos meros “tempos primevos”. (...) Assim, esses contos de fadas são a revolta do homem pequeno

---

<sup>87</sup> Há também um tipo de sentença que começa, se mantém, vira uma esquina, quase dança para trás, e então, de repente, chegou: “Kraus, era ele, chegou ofegante e pálido, e incapaz de entregar a mensagem que ele tinha, obviamente, nos lábios, dentro da sala” (a tradução segue o original). Isso pode ser feito em prol da dança. (LERNER, 1999; p. 21)

contra os poderes míticos, eles são o bom senso do Pequeno Polegar contra o gigante (...). Contra o destino, uma fábula começa, Cinderela se torna princesa, o pequeno e corajoso alfaiate ganha a filha do rei (BLOCH, 2009; p. 150).

Tal traço de indocilidade, de insurreição, atravessa toda a hierarquia dos seres dos contos de fadas e confere até ao mais inábil uma aura de súbita braveza e astúcia. Podemos vê-lo no jovem de origem pobre que, passando três noites no castelo assombrado e enfrentando com a maior das naturalidades os eventos mais insólitos, ganha a mão da filha do rei; ou a filha do moleiro que se vê obrigada a fazer acordos escusos com um tal Rumpelstilzchen para transformar palha em ouro; sem falar dos príncipes diversos que transformados em pássaros, sapos, ou trancafiados em fogões velhos, dão um jeito de se livrar das maldições. Tal traço se dá a ver novamente nos jovens rapazes de Walser, não somente em Jakob, o mais elaborado de seus heróis, mas também nas figuras mais periféricas que compõem a gama de pupilos do Instituto. Não parecem ser muitos e Jakob os apresenta nome a nome - fato curioso, dado que os personagens e narradores de Walser muitas vezes não são nomeados. Poderia se argumentar que os nomes se fazem necessário para distinguir suas ações ao longo da narrativa. Porém, a excetuar-se Kraus, os demais alunos aparecem pouco ou nenhuma vez, após serem apresentados no diário. Jakob, porém, não somente lhes cita o nome, mas também conta um pouco de suas vidas, descreve longamente suas características e seus gostos, e emite opiniões pessoais acerca de cada um. Heinrich, é “o mais jovem e o menor de nós todos. (...) É mesmo como um passarinho. Tudo nele se revela familiar e acolhedor” (2011: p. 9)<sup>88</sup>; Schacht “tem o rosto bem branco e mãos longas e delgadas” (2011: p. 13)<sup>89</sup> e em tudo nos lembra um tipo de poeta byroniano; Schlinski, o polonês bem arrumadinho, cujos dotes intelectuais são certamente parcous, mas “no entanto, não é burro, absolutamente; limitado, talvez” (2011: p. 23)<sup>90</sup>; Tremala, que “já esteve no mar” e é “dotado de uma burrice insuperável” (2011: p. 34)<sup>91</sup>; Hans “é o jovem camponês em pessoa, como os que figuram nas história dos

---

<sup>88</sup> der jüngste und kleinste unter uns Zöglingen (...). Seine Stimme ist so dünn wie ein zartes Vogelgezschwitscher (WALSER, 1985: p. 10)

<sup>89</sup> hat ein ganz weißes Gesicht und lange schmale Hände (1985: p. 13)

<sup>90</sup> und doch ist er durchaus nicht dumm, beschränkt vielleicht (1985: p. 24)

<sup>91</sup> ist früher schon auf den Meerschiffen gewesen (...) unglaublich dumm (1985: p. 37)

irmãos Grimm” (2011: p. 36)<sup>92</sup>; Peter, o rapaz espigado, “o mais burro e mais desastrado entre nós” (2011: p. 38)<sup>93</sup>; Fuchs, uma espécie de malandro que “se comporta como uma grande improbabilidade moldada em forma humana” (2011: p. 39)<sup>94</sup>; e, é claro, Kraus, o rapaz muito prendado e leal, que se destaca da turba dos inábeis e desobedientes pupilos.

Tais rapazes, em sua parvoíce e desfaçatez, em sua aparente humildade, somada à extrema confiança e maneiras excessivamente enérgicas, são afins aos personagens dos *Märchen* - alguns, inclusive, tem semelhança física atestada por Jakob -, mas não tanto àqueles nobres ou plebeus, e sim àqueles que são dotados de algum componente extraordinário (algo a mais ou a menos) como Rumpelstilzchen, a senhora Holle, os seis criados mágicos e João Bobo. Encontramos nesses também o mesmo traço de rebeldia presente naqueles que são apenas seres humanos comuns, afinal, mesmo para eles não há privilégio algum e cada qual sempre quer o seu quinhão nesse mundo. Nos pupilos, começamos a notar o elemento insurreto surgir através de suas faces cerradas. Jakob faz um verdadeiro inventário de como se comportam os rostos dos pupilos em sala de aula:

Na sala de aula, nós, alunos, sentamo-nos olhando fixamente para a frente, imóveis. Acredito que não seja permitido nem mesmo assoar o nariz. As mãos permanecem sobre os joelhos, invisíveis durante toda a aula. Mãos são a prova cheia de dedos da vaidade e da avidez humanas, daí permanecem bem escondidinhas, debaixo da mesa. Nossos narizes escolares revelam suprema semelhança espiritual entre si, porque parecem, todos, mais ou menos almejar as alturas, onde flutua, radiante, a percepção do caos da vida. Aos narizes dos pupilos cabe ostentar aspecto achatado e dobrado, ou assim demanda o regulamento, que tudo prevê; e, de fato, nossos instrumentos olfativos apresentam, todos, uma curvatura humilde e envergonhada. É como se tivessem sido encurtados por facas afiadas. Nossos olhos dirigem-se constantemente para um vazio prenhe de reflexão, o que também constitui exigência do regulamento. Na verdade, não deveríamos ter olhos, porque olhos são insolentes e curiosos, e insolência e curiosidade são dignas de reprovação, se examinadas por quase todos os pontos de vista saudáveis. Bastante divertidas são nossas orelhas. Elas mal ousam ouvir com atenção. Sempre se contraem um pouco, receosas de que

---

<sup>92</sup> ist der rechte Bauernjunge, wie er in Grimms Märchenbuch steht (1985: p. 39)

<sup>93</sup> der dummet ind Unbeholfenste unter uns Eleven (1985: p. 41)

<sup>94</sup> benimmt sich wie eine große, zu Menschenform zusammengeknetete (1985: p. 43)

alguém as puxe de repente, por trás, em sinal de advertência, acabando por arrancá-las. Pobres orelhas, que tanto medo precisam suportar. (WALSER, 2011: p. 50-51)<sup>95</sup>

Os pupilos se esforçam por cumprir as determinações do regulamento - que tudo prevê - para seus rostos. Mas tratando-se de partes do corpo que parecem, na verdade, ter uma vida própria - como as tais orelhas divertidas e sonolentas -, por vezes é difícil, senão impossível aos pupilos contê-los:

Nós, pupilos, decerto não rimos uns dos outros. Não? Mas é claro que sim. Ri-se com as orelhas quando não se pode rir com a boca. E também os olhos riem. Olhos adoram rir. E prescrever normas para os olhos é, com certeza, possível, mas também muito difícil. Não nos é permitido piscar, por exemplo: piscar é zombaria e, por isso, comportamento a ser evitado; mas o fato é que, por vezes, piscamos assim mesmo. Não há como reprimir a natureza a um tal ponto. E, no entanto, há, sim. Mas, ainda que uma pessoa consiga se desacostumar da própria natureza, sempre sobra um suspiro, um restinho que volta e meia se manifesta. (2011: p. 94)<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> In der Unterrichtsstunde sitzen wir Schüler, starr vor uns herblickend, da, unbeweglich. Ich glaube, mas darf sich nicht einmal die persönliche Nase putzen. Die Hände ruhen auf den Kniescheiben und sind während des Unterrichts unsichtbar. Hände sind die fünfvingrigen Beweise der menschlichen Eitelkeit und Begehrlichkeit, daher bleiben sie unter dem Tisch hübsch verbogen. Unsere Schülernasen haben die größte geistige Ähnlichkeit miteinander, sie scheinen alle mehr oder weniger nach der Höhe zu streben, wo die Einsicht in die Wirrnisse =s des Lebens leuchtend schwebt. Nasen von Zöglingen sollen stumpf und gestülpt erscheinen, so verlangen es die Vorschriften, die an alles denken und in der Tat, unsere sämtlichen Riechwerkzeuge sind demütig und schamhaft gebogen. Sie sind wie von scharfen Messern kurzgehauen. Unsere Augen blicken stets ins gedankenvolle Leere, auch das will die Vorschrift. Eigentlich sollte man gar keine Augen haben, denn Augen sind frech und neugierig, und Frechheit und Neugierde sind von fast jedem gesunden Standpunkt aus verdammenswert. Ziemlich ergötlich sind die Ohren von uns Zöglingen. Sie wagen alle kaum zu horchen vor lauter gespannten Horchens. Sie zucken immer ein wenig, als fürchteten sie, von hinten plötzlich mahnend gezogen und die Weite und Breite gerissen zu werden. (1985: p. 55-56)

<sup>96</sup> Zwar, wir Zöglinge lachen uns nicht als. Nicht? O doch. Man lacht mit den Ohren, wenn man mit dem Mund nicht lachen darf. Und mit den Augen. Die Augen lachen so gern. Und den Augen Vorschriften zu machen, das ist zwar ganz gut möglich, aber doch ziemlich schwer. So zum Beispiel darf hier nicht geblinzelt werden, blinzeln ist spöttisch und daher zu vermeiden, aber man blinzelt halt doch manchmal. So ganz die Natur zu unterdrücken, das geht eben doch nicht. Und doch geht's. Aber hat man sich auch die Natur total abgewöhnt, es bleibt immer ein Hauch, ein Rest übrig, das zeigt sich immer. (1985: p. 103)

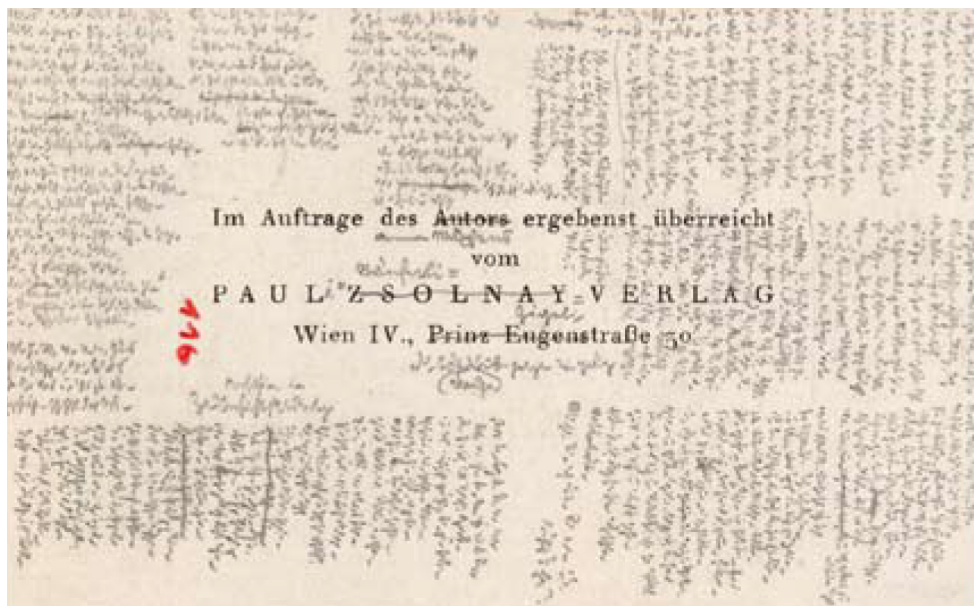
Esse suspiro ou restinho é o traço luminoso que não podemos deixar de notar mesmo no mais parvo dos pupilos, um traço que diz não somente dos seus longínquos correlatos do *Märchen* - “aqueles duendes de Colônia que, conforme conta a lenda, faziam todo o trabalho pesado e cansativo movidos pela mais pura e sobrenatural bondade” (2011: p. 33)<sup>97</sup> -, mas diz também de sua própria natureza, que guarda alguma afinidade para com o pequeno. Do pequeno, ainda sabemos pouco (e, pelo andar da carruagem é possível que o leitor já tenha perdido as esperanças de um dia sabê-lo, afinal, que há para saber?). Mas podemos divisar, a partir daqui, que o pequeno do qual desejamos nos aproximar é menos um adjetivo que uma extensão de um adjetivo a um substantivo; “pequeno”, desadjetivado, tornado substantivo pela intervenção do artigo “o”. Isso é o que parece nos indicar o comentário de Elias Canetti acerca do próprio Walser: “Ele quer ser pequeno, mas não suporta ser acusado de pequenez” (CANETTI, 2009: p. 156). Assim, o pequeno não é sinônimo de pequenez; tais termos se tornam antagônicos à medida que o pequeno se afasta da mesquinharia e insurge como uma insígnia do inextinguível fogo que faz das coisas tão somente o que elas são: Jakob e Heinrich e Schilinski e Schacht e Peter e Hans; Artur e Jeremias; Hänsel e Gretel.

---

<sup>97</sup> die märchenhaltenn Heinzelmännchen, die, wie es bekannt ist, alles Grobe uns Nühselige aus reiner übernatürlicher Herzengüte getan haben (1985: p. 36)



## os pupilos, os ajudantes



*Die bösen Jungs von Walser sind immer stört jemand.*

Os pupilos do Instituto Benjamenta pertencem à linhagem dos “ajudantes”, vastamente presentes no *Märchen*. Fazem parte dessa estirpe a senhora Holle, uma espécie de fada madrinha que vive em um mundo ao qual somente se tem acesso através de um poço de água; os seis criados mágicos que, com seus dons sobrenaturais, ajudam um príncipe a cumprir os desafios mais difíceis para ter a mão da princesa; e João Bobo, a criatura feia e atrapalhada que se autotransforma em um formoso príncipe. É fato que a matriz primeira do ajudante é a turba de seres muito pequenos - criaturas de antiquíssimas lendas do medievo, dos quais os *Hausgeister* de Colônia<sup>98</sup> são exemplares - que surgiam à noite, enquanto os camponeses dormiam, para ajudar a varrer o chão, lavar os pratos, cuidar do jardim, passar roupas, fazer pão. E faziam tudo isso “por pura bondade de coração” (WALSER, 2011: p. 35)<sup>99</sup>, dado que não costumavam pedir nada em troca. Mas isto não significa dizer que os pobres serviçais não tinham para com os pequenos uma dívida. A

<sup>98</sup> Reza a lenda que os duendes de Colônia vinham a noite, enquanto todos dormiam, e realizam todo o serviço doméstico. O *Hausgeister* é conhecido entre nós como “demônio familiar”.

<sup>99</sup> aus reiner übernatürlicher Herzensgüte (WALSER, 1985: p. 36)

natureza dessa dívida é, sem dúvida, um enigma. Tal enigma é o que torna os pupilos do Instituto Benjamenta não meros serviçais, mas ajudantes - “‘gentalha’ inclassificável” da qual não sabemos nada, exceto que devemos tudo a eles” (AGAMBEN, 2007: p. 28).

É *Gehilfen* a palavra que Benjamin usa para se referir a um tipo específico de personagem que atravessaria toda a obra de Franz Kafka. Em seu comentário, o autor abarca também os jovens rapazes de Walser dentro da categoria. Reproduzo o trecho completo, que se inicia com a citação de Max Brod sobre o diálogo de Kafka com Janouch:

Recordo-me de uma conversa com Kafka cujo ponto de partida foi a Europa contemporânea e a decadência da humanidade. “Somos”, disse ele [Kafka], “pensamentos niilistas, pensamentos suicidas, que surgem na cabeça de Deus.” Essa frase evocou em mim a princípio a visão gnóstica do mundo: Deus como um demiurgo perverso, e o mundo como seu pecado original. “Oh, não”, disse ele, “nosso mundo é apenas um mau humor de Deus, um mau dia.”- “Existiria então esperança, fora desse mundo de aparências que conhecemos?” - Ele sorriu: “Ah, sim, há esperança, esperança infinita - mas não para nós.”

Essas palavras estabelecem um vínculo com aqueles singulares personagens, os únicos que *fugiram do meio familiar* e para os quais talvez ainda exista esperança. (...) A penumbra que transcorre sua vida lembra a *iluminação trêmula* em que aparecem os personagens das pequenas peças de Robert Walser, autor do romance *Der Gehülfe*, muito admirado por Kafka. (...) É dessa natureza que são os “ajudantes” de Kafka: não pertencem a nenhum dos outros grupos de personagens e não são estranhos a nenhum deles - são mensageiros que circulam entre todos. Ainda não abandonaram de todo o seio materno da natureza e, por isso, “instalaram-se num canto no chão, sob dois vestidos de mulher. Sua ambição era ocupar o mínimo de espaço e, por isso, sempre sussurrando e rindo, faziam várias experiências, cruzavam seus braços e pernas, acocoravam-se um ao lado do outro e na penumbra pareciam um grande novelo”. Para eles e seus semelhantes, os inábeis e os inacabados, ainda existe esperança. (BENJAMIN, 2012: p.152) [grifo da autora]

Tomaremos como ponto de partida o diálogo. O primeiro comentário de Kafka a respeito da decadência suscita em Brod a visão do Deus perverso, que logo se mostra excessiva diante do segundo comentário de Kafka. Não se trataria disso, mas apenas de um mau humor de Deus, ou seja, ele não se referiria a ideia de um Deus essencialmente vil, mas

apenas a uma vaga, algo tão passageiro como um dia ruim. Pode, portanto, haver esperança; mas ela não é para todos: não é *para nós*. Segundo Benjamin, a esperança existiria, talvez, somente para os inábeis e os inacabados, ou seja, para os “ajudantes”.

Em *Magia e Felicidade*, Giorgio Agamben também comenta o mesmo diálogo. Para ele, a ideia de que há esperança, mas não para nós, só se torna inteligível se compreendermos o significado desse “não para nós”: “Não quer dizer que a felicidade esteja reservada apenas a outros, mas que ela só nos cabe no ponto em que *não nos estava destinada*, não era para nós” (AGAMBEN, 2007: p. 27). Veremos a seguir como as visões de Benjamin e de Agamben podem se combinar no sentido de que a esperança, a felicidade, não pode ser destinada a alguém, nem pode ser fruto de um esforço, de um merecimento; ela só existe, só é efetiva, para aqueles que se encontram distantes dos olhos de Deus; para aqueles que não estão sob o regime da graça, mas também não estão expostos ao mau humor divino, aos seus “pensamentos niilistas”. Em Agamben (1993: p. 13-14), esta seria justamente a condição de vida daquelas criaturas límbicas que, como aqueles que morreram sem terem sido batizados, estão perpetuamente ausentes da visão de Deus, o que constitui a sua pena maior. Seguindo as considerações de S. Tomás de Aquino, Agamben explica que os habitantes do limbo, no entanto, não sofrem por esse castigo: nenhuma dor lhes é infligida posto que não têm consciência dessa privação do bem supremo; esqueceram-se de Deus: “Não é Deus que os esqueceu, são eles que os esqueceram desde sempre, e contra o seu esquecimento é impotente o esquecimento divino”. Estando, portanto, fora dos propósitos de Deus, permanecem sem dor e *sem destino* no abandono divino. Ainda segundo Agamben, essa “natureza límbica” seria o “segredo do mundo de Walser”:

As suas criaturas estão *irremediavelmente extraviadas*, mas numa região que está para além da perdição e da salvação; a sua *nulidade*, de que tanto se orgulham, é acima de tudo neutralidade com relação a salvação, a objeção mais radical que alguma vez foi feita contra a própria ideia de redenção. Propriamente impossível de salvar é, de fato, a vida em que nada há para salvar e contra ela naufraga a poderosa máquina teológica da oiconomia cristã. Daí a curiosa mistura de velhacaria e de humildade, de inconsistência de *cartoon* e de escrupuloso rigor que caracteriza as personagens de Walser; daí, igualmente, sua

ambiguidade, que faz com que as relações entre elas pareçam sempre em vias de acabar na cama: não se trata de *hybris* pagã nem de timidez, mas simplesmente de uma límbica impassibilidade face à justiça divina. (1993: p. 14) [grifo da autora]

A associação que o autor faz entre essa natureza singular dos seres límbicos e os personagens presentes na prosa de Robert Walser se fará mais pertinente se investigarmos o que significa, em Agamben, estar extraviado, nulo, “impassível face a justiça divina”, ou seja, o que significa ser *sem destino*. Minha hipótese é que esse desvio em relação ao destino tem sua matriz em alguns textos do jovem Benjamin, sob os quais iremos nos debruçar<sup>100</sup>. Em *Destino e Caráter*, por exemplo, Benjamin descreve como o destino, que se constitui como “o nexa da culpa do vivente” (2013: p. 94), se contrapõe ao caráter, resposta do gênio “a essa servidão mítica da pessoa em nexa de culpa” (2013: p. 97). Para Benjamin, o destino enquanto “ordenação cujos únicos conceitos constitutivos são a infelicidade e a culpa” (2013: p. 92) não pode fazer parte da esfera religiosa e, portanto, pertence a outro domínio: o do direito. Distinto do reino da justiça divina (*Gerechtigkeit*), o direito (*Recht*) seria na verdade “um resíduo do plano demoníaco na existência humana” que “erige às leis do destino, da infelicidade e da culpa a medida da pessoa” (2013: p. 92).

O direito não condena ao castigo, mas à culpa. Destino é o nexa da culpa do vivente. Este nexa 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 ele quiser; cada vez que se pune, ele deve, ao mesmo tempo, às cegas, ditar um destino - destino no qual o

---

<sup>100</sup> Creio já ser conhecido em larga escala o fato de que os textos primeiros de Benjamin têm desdobramentos efetivos nos trabalhos subsequentes e que, como precisou Ernani Chaves, os “textos fundamentais da chamada fase da “maturidade”, em que tantas vezes os conceitos de mito e destino aparecem, só são compreendidos à luz dos textos da juventude, o que não significa que não haja nenhuma cesura entre eles, mas que, do mesmo modo, não se pode reduzir os textos da “juventude” a um momento embrionário, de pouco valor teórico.” (CHAVES, 1994: p. 17). Assim, dispense aqui a defesa da validade desses textos contra sua desvalorização por parte de alguns comentadores que, no mais, advém mais de um certo embaraço de leitura com a estrutura intrincada desses ensaios que da imagem (injustificada) de um jovem Benjamin apolítico.

homem jamais é atingido, mas apenas a *mera vida* nele que, em virtude da aparência, participa da culpa natural e da infelicidade. (2013: p. 94) [grifo do autor]

Compreenderemos melhor a diferenciação que Benjamin faz entre reino da justiça divina e a ordem do direito, entre o homem e é o que nele é somente mera vida, se tomarmos para a análise outro texto do mesmo período, *Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem do Homem* (2013: p. 49 et. seq.), no qual veremos a importância da interpretação de Benjamin sobre o mito da queda - e sua estreita relação com o direito - para o desenvolvimento da reflexão acerca do destino. Antes do pecado original, Benjamin identifica três instâncias da língua, da linguagem (*Sprache*) que se organizam de acordo com uma hierarquia bastante clara. Haveria, em primeiro lugar, a palavra divina, criadora, ilimitada, língua de Deus absolutamente desconhecida pelo homem; em seguida, a língua do homem, não-criadora, finita, língua do conhecimento, linguagem dos nomes nos quais repousa o reflexo da palavra divina (neste sentido, o “nome humano”, o *nome próprio*, seria “o ponto em que a língua do homem participa mais intimamente da infinitude da pura palavra divina”; no nome próprio, se expõe, justamente, o limite da palavra finita do homem em relação à linguagem infinita de Deus). Haveria ainda uma terceira língua, a língua das coisas, uma língua privada de som que tão somente irradia a palavra criadora de Deus “na magia muda da natureza”; língua que o homem traduz em nome, lhe acrescentando o conhecimento. Como se pode ver, tanto a linguagem das coisas como a linguagem humana ressoam a palavra divina e estão em íntima afinidade para com ela, seja na mudez da natureza, seja no nome próprio humano. Após a queda, o que ocorre é uma drástica dissociação entre essas línguas e a língua de Deus. Benjamin fala de um pecado original do espírito linguístico: ao se voltar para um conhecimento que lhe é exterior (o saber sobre o que é bom e o que é mau), o nome sai de si mesmo e se torna como que uma paródia, uma imitação não criativa da palavra criadora de Deus. A palavra se vê na necessidade de comunicar alguma coisa que não a si mesma e recai na tagarelice<sup>101</sup>, na linguagem enquanto mero signo. Tais são as condições do despertar da palavra judicante.

---

<sup>101</sup> Aqui Benjamin faz referência ao termo muito utilizado por Kierkegaard ao se referir ao excesso de comunicação promovido pelo jornalismo que caracterizaria sua época (“vivemos a

No pecado original, em que a pureza eterna do nome foi lesada, ergueu-se a pureza mais severa da palavra judicante, do julgamento. (...) A árvore do conhecimento não estava no jardim de Deus pelas informações que eventualmente pudesse fornecer sobre o bem e o mal, mas sim como insígnia do julgamento sobre aquele que pergunta. Essa monstruosa ironia é o sinal distintivo da origem mítica do Direito. (2013: p. 68-69)

Assim, fica mais clara a passagem de *Destino e Caráter* em que Benjamin se refere a essa substituição do “reino da justiça” (*Gerechtigkeit*) pela “ordem do Direito”<sup>102</sup> (*Recht*) enquanto uma “troca enganosa”, e porque este último pode ser tomado enquanto “um resíduo do plano demoníaco da existência humana.” Compreendemos, também, por que o destino atua tão somente sobre a “mera vida”, aquilo que no homem o ata à origem mítica, à culpa: sua vida meramente natural e orgânica.<sup>103</sup> Pecado original é, afinal, o pecado

---

idade de ouro da tagarelice e da conversa fiada”). O termo é utilizado outras vezes ao longo de sua obra para designar uma linguagem excessiva, sem conteúdo, que teme o silêncio e o instante, que não sabe calar. A dupla citação - Benjamin insiste em dizer que o conhecimento do que é bom e do que é mau é tagarelice - indica a forte presença do filósofo dinamarquês neste texto de Benjamin, especialmente no que se refere à ideia de que a árvore do conhecimento estava no jardim do Éden como a insígnia do julgamento sobre aquele que pergunta parece ecoar a *Exposição* de Leonhard Usteri, citada por Kierkegaard em *O Conceito de Angústia* de que é a proibição de não comer da árvore do conhecimento que condiciona a queda e faz nascer uma concupiscência, “uma determinação de culpa e de pecado *antes* da culpa e do pecado e que, no entanto, não é nem culpa nem pecado, ou seja, é *posta* por esse.” (KIERKEGAARD, 2010: p. 44).

<sup>102</sup> Acredito ser de máxima importância essa diferenciação que Benjamin emprega entre *Gerechtikeit* e *Recht* para compreensão do que, em *Crítica da Violência*, ele vai denominar violência pura/ divina e violência mítica: “Assim como em todos os domínios Deus se opõe ao mito, a violência divina se opõe à violência mítica. E, de fato, estas são contrárias em todos os aspectos. Se a violência mítica é instauradora do direito, a violência divina é aniquiladora do direito; se a primeira estabelece fronteiras, a segunda aniquila sem limites; se a violência mítica traz, simultaneamente, culpa e expiação, a violência divina expia a culpa; se a primeira é ameaçadora, a segunda golpeia; se a primeira é sangrenta, a divina é letal de maneira não sangrenta.” (2013: p. 136) Percebe-se, nesta passagem, como *Gerechtikeit* está diretamente relacionada à violência pura e *Recht*, à violência mítica.

<sup>103</sup> O termo que Benjamin utiliza é *das blossen Leben*. Jeanne Marie Gagnebin, em nota à edição brasileira dos textos de Benjamin *Escritos sobre mito e linguagem*, faz alguns apontamentos a respeito dessa noção. Em *A Tarefa do Tradutor*, ela escreve: “Encontra-se aqui uma afirmação essencial ao pensamento do jovem Benjamin, tão contrário à valorização contemporânea da vida pela vida; a saber, que a ‘mera vida’ não tem valor absoluto em si, como vida natural e orgânica, mas encontra sua finalidade somente para além de si mesma”(GAGNEBIN, 2013: p. 106). Já em *Crítica à Violência*, ela aponta que “o adjetivo *bloss* significa ‘mero’, ‘simples’, ‘sem nenhum suplemento’” também podendo designar “‘nu’ no sentido de ‘despido’ em oposição a ‘coberto’ com roupa ou roupagem” (2013: p. 151). A vida meramente orgânica e natural, nesse sentido, é

primeiro a partir do qual todos os homens já nascem pecadores; é “a queda do espírito adâmico, do espírito linguístico bem aventurado” (2013: p.94) a partir do qual a linguagem se transmuda em “mero signo” (2013: p.94) - linguagem mediada em que o nome, lesado, degradado, apenas pode indicar uma outra coisa que não ele mesmo. O que viria para libertar o homem da condenação e da culpa, enfim, do destino, seria justamente o caráter. Situando-o muito próximo ao destino - na medida que ambos dizem respeito à “natureza no homem” (2013: p. 106) ou, em outras palavras, à “mera vida” (2013: p. 107) - Benjamin afirma que o caráter contrapõe ao dogma da *culpa natural* a visão da *inocência natural* do homem: *Unschuld*, ausência de dívida, de culpa, de mácula, inocência original. Em comparação com a formulação muito precisa que Benjamin nos dá do destino<sup>104</sup> e de sua relação com as práticas jurídicas, a definição do caráter deixa um pouco a dever. Benjamin toma como exemplo o personagem da comédia de costumes de Molière para demonstrar que o caráter não seria um conjunto de características que juntas dariam a ver um valor moral, mas sim um único traço, luminoso como o sol, que ofusca todos os demais. “O caráter é o sol do indivíduo no céu incolor (anônimo) do homem” (2013: p. 108). É possível afirmar que o caráter está tão ligado à mera vida quanto à culpa dado que tanto a culpa primeira, evocada pelo destino, como a inocência primeira, evocada pelo caráter, se apresentam como que pareadas enquanto ambas dizem respeito à natureza originária que há no homem. Mas qual seria a condição que permite que a inocência natural, que se dá a ver no traço ofuscante do caráter, livre o homem da culpa natural e do destino? Creio que a resposta - que não se apresenta de uma maneira tão clara em Benjamin, mas que é possível ser aferida - está na figura do gênio. O caráter é a resposta do gênio à servidão mítica, enquanto o destino é um resquício demoníaco. Essa esfera demoníaca é exterior ao homem, enquanto o gênio é interno, individual; é o que permanece invisível enquanto o homem está atado ao destino e à culpa: é o que “ele tem de *melhor*” (2013: p. 94). O gênio é o resquício da existência bem-aventurada do homem sobre a terra e a inocência que ele dá a ver é a lembrança da felicidade.

---

uma vida profundamente enraizada no mito da origem e da queda do homem; portanto, a vida considerada sacra, sacrificial, noção que Agamben trata de desdobrar em *Homo Sacer*.

<sup>104</sup> Em seu artigo *Mito e Política: notas sobre o conceito de destino no “jovem” Benjamin*, Ernani Chaves chega a falar, como sugere o próprio título, de um “conceito” de destino (CHAVES, 1994: p. 17).

Na clássica formulação grega da ideia de destino, a felicidade que cabe a um homem não é compreendida, de modo algum, como a confirmação de sua vida inocente, mas como a tentação do mais pesado endividamento, a *hybris*.<sup>105</sup> No destino, com eleito, não ocorre nenhuma relação com a inocência. Existe então no Destino - esta questão vai mais fundo - uma relação com a felicidade? Será a felicidade, assim como sem dúvida o é a infelicidade, uma categoria constitutiva do Destino? A felicidade é, muito mais, aquela que arranca os felizes das cadeias do destino e da rede de seu próprio destino. Não é em vão que Hölderlin chama os deuses bem-aventurados de 'sem destino'. Desse modo, felicidade e bem-aventurança, assim como a inocência, conduzem para fora da esfera do destino. (2013: p. 92-93)

Felicidade é aquilo que retira o homem do domínio demoníaco do direito e o livra do destino, que é a sua condenação. Acredito que Agamben retoma, precisamente do ponto em que parou, esta mesma reflexão em *Magia e Felicidade*, ao dizer, a respeito da felicidade: a) que ela não pode ser *destinada* a nós - dada a dissociação intrínseca entre felicidade e destino; b) que não pode ser merecida, como o quer a moral kantiana - não pode ser fruto do esforço, do mérito do herói; c) que não pode ser *hybris*, felicidade enquanto qualidade, "prepotência e excesso" (AGAMBEN, 2007: p. 21), "ultraje da altivez desvairada" (BENJAMIN, 1994: p. 107). Nesse sentido, a contribuição de Agamben é dizer por que meios, em que medida, nos cabe a felicidade; é dizer que a felicidade que "não é para nós" só é "para nós" através da magia.

As crianças, como os personagens das fábulas, sabem perfeitamente que, para serem felizes, precisam conquistar o apoio do gênio na garrafa, guardar em casa o burrinho-faz-dinheiro ou a galinha dos ovos de ouro. E, em todas as ocasiões, conhecer o lugar e a fórmula vale bem mais do que esforçar-se

---

<sup>105</sup> Benjamin (1994: p. 105-108) vai trabalhar a questão da *hybris* em *A felicidade do homem antigo*, de 1916. Fazendo referência aos gregos antigos, ele escreve que *hybris* seria uma felicidade à medida do homem, destinada tão somente "a ele", recebida por mérito nos campos de combate, e cujo desfrute só pode se dar por meio de sua excessiva exposição na celebração de sua vitória.

<sup>9</sup> Em Benjamin (1994: p. 107): "hybris é a crença de que a felicidade seja uma qualidade (Eingenschaft)."



honestamente para atingir um objetivo. (AGAMBEN, 2007: p. 20)<sup>106</sup>

Magia, na definição que Agamben toma de empréstimo de Kafka, é aquela que “não cria, mas chama” (2007: p. 21). Nesse sentido, vale mais aos personagens do *Märchen* o conhecimento da fórmula, do gesto, do nome secreto das coisas. “Cada coisa, cada ser, tem, além de seu nome manifesto, um nome escondido, ao qual não pode deixar de responder. Ser mago significa conhecer e evocar esse arquinome” (2007: p. 22). Um exemplo de arquinome é *Rumpelstilzchen*. Ninguém o conhece, até então. Este homenzinho pequeno ajuda a filha do moleiro a se casar com o rei, transformando palha em ouro. Em troca, lhe pede o primeiro filho. Mas se ela adivinhar o seu nome, pode ficar com a criança. Enquanto caça na floresta, o rei avista “um homenzinho ridículo saltando numa perna só em frente a uma casinha”, que canta: “Hoje vou assar, amanhã vou preparar, / depois de amanhã vou buscar o filho da rainha/ Ai, que bom que não contei a ninguém / que meu nome é Rumpelstilzchen.” (GRIMM, 2012: p. 261) Outro exemplo de arquinome: *Pauli Ränferli*. Ninguém o conhece, exceto Robert Walser. Ele o escreve sobre o nome do editor Paul Solznay, em um cartão que acompanhava um livro que Max Brod lhe enviou. Paul Solznay - aquele que “corre como uma lebre diante da mera sugestão de se publicar poemas” - é o nome; *Pauli Ränferli* é o arquinome. Outros escritos que constavam no cartão foram modificados por Walser. Max Brod se torna “*arme Maxie*”, pobre Maxie; o endereço, “*gigel klein Straße*”, pobre rua tola; a editora, “*magische Verlag*”, editora mágica. Embaixo de tudo isso, a assinatura: “*Die bösen Jungs von Walser sind immer stört jemand.*”, os rapazes maus de Walser estão sempre incomodando alguém.

Mas segundo uma “mais luminosa tradição” (AGAMBEN, 2007: p. 22), o arquinome seria o nome adâmico, o nome que foi conferido aos seres ainda no Éden. Aqui, novamente, Agamben acompanha Benjamin. O nome secreto, o arquinome, é o nome que

---

<sup>106</sup> O curioso é que Vladimir Propp, em seu *Morfologia do Conto Fantástico*, categoriza tais personagens como os citados por Agamben como “*ajudantes mágicos*”. Quando se trata de um objeto - pedra, amuleto, varinha, espada -, o autor categoriza com “meio mágico” (PROPP, 2001: p. 16).

o homem, em sua língua perfeita, confere às coisas, fazendo-as *conhecidas*. Mas o nome que nos foi conferido no nascimento é mero signo, apenas uma pretensão da linguagem imperfeita que nos restou. Nesta linguagem que não nomeia, mas apenas *sobrenomeia*, resta tão somente “a vaga lembrança de boa aventura que cada língua humana carrega consigo.” (BENJAMIN, 2013: p. 71). Entretanto, o que parece interessar mais à Agamben não é o conhecimento dos arquinomes, mas sim o *gesto* que lhes cabe:

O nome secreto é, na realidade, o *gesto* com o qual a criatura é restituída ao *inexpresso*. Em última instância, a magia não é conhecimento dos nomes, mas *gesto*, *desvio* em relação ao nome. Por isso, a criança nunca fica tão contente quanto quando inventa uma língua secreta própria. Sua tristeza não provém tanto da ignorância dos nomes mágicos, mas do fato de não conseguir se desfazer do nome que lhe foi imposto. Logo que o consegue, logo que inventa um novo nome, ela ostentará entre as mãos o passaporte que a encaminha à felicidade. Ter um nome é a culpa. A justiça é sem nome, assim como a magia. (AGAMBEN, 2007: p. 22)

Se até o presente momento, procuramos nos aproximar do que significa ser *sem destino* - que, como veremos adiante, é a característica primeira de todo ajudante -, trabalharemos agora sobre o conceito do *sem nome*. A justiça é, assim como a magia, sem nome (e aqui, devemos ler: justiça enquanto direito; nome enquanto sobrenome). Agamben ainda usa as expressões “restituição ao inexpresso” e “desvio”(em relação ao nome) para fazer figurar esse gesto que o nome secreto seria capaz de fazer. O novo nome que a criança inventa para si - nome adâmico, nome secreto, arquinome -, diferente do nome que lhe é imposto - nome lesado, sobrenome, que lhe impinge tão somente culpa e destino -, é o *passaporte* para a felicidade, não a felicidade em si. É um gesto de libertação, mas não vivência da liberdade. É a partida da criatura para “a vila dos magos, onde só se fala por gestos” (2007: p.22). Não me parece haver, nem em Agamben, muito menos em Benjamin, qualquer indicação de retorno à condição paradisíaca: a vila dos magos é um lugar outro, ainda que a ideia de felicidade para a qual se parte - ou ainda a felicidade *que vem* - possa estar intimamente relacionada à redenção (NODARI, 2007: p. 59). Sobre isso, falaremos mais à frente. De momento, vamos nos deter à ideia do gesto que conduziria ao inexpresso, ao sem nome, e, por conseguinte, à felicidade.

Assim se inicia o primeiro romance de Robert Walser, *Der Gehülfe*, que Benjamin cita ao se referir aos ajudantes:

Numa manhã, às oito horas, um jovem homem parou em frente à porta de uma solitária e, aparentemente, atrativa casa. Estava chovendo. “Quase me surpreende”, aquele que lá estava disse, “que eu esteja carregando um guarda-chuva”. Há pouco tempo atrás ele não possuiria esse tipo de coisa. A mão estendida ao seu lado segurava uma maleta marrom, do tipo mais barato. À frente dos olhos desse homem que, aparentemente, acabava de chegar de uma jornada, estava um escrito esmaltado em que se podia ler: C. Tobler, escritório técnico. Ele esperou por mais um momento, como que refletindo sobre algo de todo irrelevante, e então pressionou o botão da campainha elétrica, ao que uma pessoa, aparentemente uma empregada doméstica, veio para permitir-lhe a entrada. “Eu sou o novo ajudante, disse Joseph, pois assim ele se chamava. (WALSER, 1989: p. 7)<sup>107</sup>

É de forma desatenta que devemos ler esse primeiro trecho. Sim, pois se lermos com muita atenção, é possível que passe rápido demais, diante dos nossos olhos, o ajudante. A descrição que Walser fez dele cuidou de não deixá-lo escapar tão rápido. Sua estratégia é fingir que não o viu e descrevê-lo com certo desinteresse sem, entretanto, deixar passar o *melhor*. Como leitores, talvez devamos proceder da mesma forma, num gesto de afinidade. Ele está ali parado em frente a uma porta, com um guarda-chuva que o surpreende e uma mão que segura uma maleta marrom. (Notemos: “a mão estendida a seu lado”, e não “sua mão estendida a seu lado”). Como que subitamente materializado em frente à porta - na qual é *possível* ler “C. Tobler, escritório técnico”, mas não podemos aferir que ele assim o leu - ele “espera por mais um momento”, aperta a campainha e diz sua fala: “Eu sou o novo empregado”. E então ele recebe seu nome.

---

<sup>107</sup> Eines Morgens um acht Uhr stand ein junger Mann vor der Türe eines alleinstehenden, anscheinend schmucken Hauses. Es regnet. “Es wundert mich beinahe”, dachte der Dastehende, “daß ich meinen Schirm bei mir habe.” Er besaß nämlich in seinen früheren Jahren nie einen Regenschirm. In der einen nach unten grad ausgestreckten Hand hielt er einen braunen Koffer, einen von den ganz billigen. Vor den Augen des scheinbar von einer Reise herkommenden Mannes war auf einem Emailleschild zu lesen” C. Tobler, technisches Bureau. Er wartete noch einen Moment, wie um über irgend etwas gewiß sehr Belangloses nachzudenken, dann drückte er auf den Knopf der elektrischen Klingel, worauf eine Person kam, allem Anschein nach eine Magd, um ihn eintreten zu lassen. “Ich bin der neue Angestellte”, sagte Joseph, denn so hieß er. (WALSER, 1985: p. 7) [Tradução da autora]

Se, em Agamben, o arquinome é o gesto com o qual a criatura é restituída ao inexpresso, em Walser ocorre o movimento contrário: é com o nome que lhe é dado - e aqui figura a expressão bíblica com que esses primeiros personagens de Walser recebem nomes: “pois esse era seu nome”<sup>108</sup> - que a criatura se torna manifesta. Isso porque o ajudante na obra de Walser já está, de antemão e sempre, conjugado ao inexpresso. O recebimento de um nome - Joseph, Simon, Jakob - é o que os torna, por assim dizer, legíveis, absolutamente visíveis aos nossos olhos: *expressos*. Antes de receber seu nome, o ajudante fica parado em frente à porta. Sua existência é ainda muito brumosa, inconstante: vemos um guarda-chuva, a chuva, a maleta, a porta, o escrito esmaltado, mas tudo está a ponto de desaparecer. E então ele “espera por mais um instante” e parece refletir “sobre algo irrelevante”. Esse instante a mais, espaço de tempo do pensamento sem importância, é o momento em que o ajudante esquece de sua origem e de como viera parar ali, ou seja, esquece da própria “jornada”, antes mesmo de tocar a campainha. “Limbo”, “vila dos magos”, “cidade do sul”, “lugar inviolável” são os nomes que já foram dados à morada vital dos ajudantes, o lugar de onde partiram ao nosso encontro. Este lugar tem tantos nomes justamente porque não o conhecemos e porque os únicos que o conhecem - os ajudantes - prontamente o esquecem tão logo são chamados por nós. Sim, porque alguém chamou Joseph: ele é o novo empregado, já o sabe de antemão. Simon também já sabe que seu dever é trabalhar na livraria, assim como Jakob sabe que precisa, apesar de tudo lhe parecer “muitíssimo suspeito e ominioso” (2011: p. 11)<sup>109</sup>, ingressar no Instituto Benjamenta. Mas antes eles esperam por mais um instante que representa um momento de tudo ou nada para eles, pois é nessa fissura de tempo que se dá entre o seu aparecimento e a imposição de um nome que eles devem decidir se voltam para a casa ou se ficam para sempre. Que esse instante pode ser ínfimo ou extensamente prolongado, essa é uma das descobertas de Walser. Todo o trabalho de Walser é centrado neste prolongar do instante, entre o surgimento - brumoso, nublado, típico das gentes que nos

---

<sup>108</sup> Tendo, pois, o Senhor Deus formado da terra todos os animais dos campos, e todas as aves dos céus, levou-os ao homem, para ver como ele os havia de chamar; e todo o nome que o homem pôs aos animais vivos, *esse era o seu nome*. (Gênesis 2:19)

<sup>109</sup> Alles kam mir im höchsten Grad verdächtig, verderbenversprechend vor (WALSER, 1985: p. 12)

aparecem em sonho,<sup>110</sup> sem contornos definidos, sem rosto - e o nome. *Der Gehülfe* e *Geschwister Tanner* são suas primeiras tentativas. Nesses romances, Walser consegue fazer esse instante durar menos de um parágrafo, ou seja, muito pouco. Para Joseph e Simmon, não há volta, e toda a narrativa consiste em uma tentativa de adequação desses ajudantes ao mundo dos nomes. Joseph trabalha, junto ao inventor, em uma obra sem objetivo; Simon não se adequa a nenhum emprego e vaga por aí. Não parecem resignados com um mundo que não faz sentido; mas também não estão plenamente felizes. Joseph e Simon passeiam, mas não constituem *passeata*.

Com Jakob ocorre algo de outra ordem. *Jakob von Gunten* é o primeiro livro de Walser narrado verdadeiramente em primeira pessoa. *Fritz Koscher Aufsätze* foi uma tentativa de fazê-lo, mas o subterfúgio de Walser é que não é o jovem rapaz que narra suas próprias histórias, mas sim um terceiro a quem teriam sido confiados os manuscritos das redações que esse estudante fazia em aula, sobre temas que lhe eram impostos pelo professor. São esses escritos de segunda mão que permitirão compor mais à frente *Jakob von Gunten*.

Jakob adentra o escritório do diretor pela primeira vez e, de repente, lhe perguntam sobre seu nome e origem.

Julguei-me perdido, porque senti de súbito que nunca mais sairia dali. Balbuciei a informação solicitada e ousei até mesmo enfatizar que provinha de ótima família. Entre outras coisas, disse que meu pai era membro do parlamento cantonal e que me afastara dele por receio de ser sufocado por sua grandeza. (2011: p. 11-12)<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> A descrição de Sebald para os personagens de Walser é certa: “Sempre me parecem que estão envoltas, como os atores de filmes antigos, num clarão tremeluzente, que torna seus contornos irreconhecíveis. Passam pelas histórias fragmentárias e pelos romances embrionários de Walser como pessoas com quem sonhamos passar por nossa cabeça à noite, não registram seu nome em nenhum livro de hóspedes, seguem viagem logo após sua chegada, para nunca mais serem vistas.” (SEBALD, 2010: p. 95)

<sup>111</sup> Jetzt hielt ich mich für verloren, denn ich fühlte mit einemmal, daß ich da nicht mehr loskäme. Stotternd gab ich Auskynft, ich wagte sogar betonen, daß ich aus einem sehr guten Hause stamme. Ich sagte unter anderem, mein Vater sei Großrat, und ich sei ihm davongelaufen, weil ich gefürchtet hätte, von seiner Vortrefflichkeit erstickt zu werden (WALSER, 1985: p. 12)

Os comentadores de Walser muitas vezes colocam em dúvida a veracidade dessas afirmações que Jakob dá de si mesmo. Dou razão a eles, pois é evidente que se trata de uma ficção: é como se ele tivesse inventado tudo na hora. Mais à frente, ele se nega a dizer sua nacionalidade para o barbeiro e, como já enfatizamos anteriormente neste trabalho, não gosta de dar informações pessoais. Isso porque a última coisa que Jakob quer é ser tão somente Jakob. Ele recusa o nome ao impor a si mesmo a constituição em série: ele pode ser uma flor, um soldado de napoleão, um peregrino no deserto, um assalariado, um burguês piedoso, um burguês malévolo, um aristocrata. Ele quer ser substituível: quer ser *exemplar*. Daí a intuição certa de Agamben, ao se referir aos seres puramente linguísticos em *A Comunidade que vem*:

O que caracteriza o exemplo é o fato de valer para todos os casos do mesmo gênero e, simultaneamente, estar incluído entre eles. Ele é uma singularidade entre outras, que está no entanto em vez de cada uma delas, vale por todas. (...) O lugar do exemplo é sempre ao lado de si próprio, no *espaço vazio* em que se desenrola sua vida inqualificável e inesquecível. O ser exemplar é o ser puramente linguístico. Exemplar é aquilo que não pode ser definido por nenhuma propriedade, exceto o ser dito. Não é o ser-vermelho, mas o ser-dito-vermelho. Não é o ser-Jakob, mas o ser-*dito*-Jakob que define o exemplo. (AGAMBEN, 1993: p. 16)

Parece portanto plausível que Jakob, ao apresentar seus colegas de Instituto - os demais ajudantes -, lhes dê o nome juntamente com sua série exemplar. Heinrich: uma criança, um passarinho, um príncipe, um coronel, um mensageiro de hotel; Schacht: um músico, um artista, um melancólico, um enfermo; Schlinsk: um cavaleiro, um jovem fidalgo do campo, um amante dedicado, um proprietário rural. Mas para se tornar exemplar, para tentar desviar do nome, os pupilos devem apreender a lição - e a lição, de tão bem apreendida, deve ser *incorporada*: ser e permanecer pequeno. Ser pequeno é a insígnia desse instante - da realização desse instante como possibilidade sempre presente. Ser pequeno faz abrir novamente a fissura entre o aparecimento e o nome; a permanência no pequeno é o que o prolonga. A natureza, os efeitos, as características da vida que se passa nesse instante foram captadas por esses felizes leitores de Walser: existência errática e amnésica para Sebald; iluminação trêmula e penumbra para Benjamin; misto de

velhacaria e humildade, inconsistência e rigor, impassibilidade e neutralidade para Agamben.

Jakob detecta que paira sobre o Instituto um novo clima, uma atmosfera turva, brumosa. “Tudo aqui é tão tenro que é como se pisássemos no ar, e não em chão firme” (WALSER, 2011: p. 114)<sup>112</sup>. Aos poucos, o Instituto mesmo se transforma num lugar mais próprio aos ajudantes: tudo se torna mais provisório, instável. “Estamos todos à espreita do que *está por vir?* De um depois? É possível” (2011: p. 115)<sup>113</sup>. Embora as tarefas cotidianas ainda prossigam, é possível notar uma lassividade e uma frouxidão que demonstram que o Instituto está com os dias contados. “Uma inexorável energia motora bate aqui suas asas murmurantes” (2011: p. 115)<sup>114</sup>. Quem não gosta nada disso é Kraus. E isso se explica, porque Kraus não é um ajudante. Kraus tem um passado verdadeiro e humano: é filho de barqueiro e já sofreu muito. Ele é o único que verdadeiramente obedece, o único para o qual a lição do pequeno não serve, pois sua matriz é a cristandade - ele é humilde, modesto, piedoso, submisso -, enquanto o ajudante é em tudo profano e sua “bondade de coração” é impossível de medir com os valores morais de uma sociedade ocidental e cristã. Os ajudantes são os jovenzinhos maus de Walser, que estão sempre incomodando alguém.

---

<sup>112</sup> Es ist hier alles so zart, und man steht wie in der bloßen Luft, nicht wie auf festem Boden (1985: p. 126)

<sup>113</sup> Horchen wir alle hier auf das Spätere? auf irgend welches Nacherige? Auch möglich (1985: p. 127)

<sup>114</sup> Etwas wie treibende, schonungslose Energie schlägt hier rauschend die Flügel zusammen (1985: p. 127)

# os ajudantes, o que vem

*o espaço de um mundo de luz limpa e sadia portanto  
justo*

*João Cabral de Melo Neto*

A forma muito enigmática com que K. se refere a Artur e Jeremias não passou despercebida aos comentadores de Kafka. Entretanto, as explicações propostas - pelo simples fato de serem exatamente isso: explicações - talvez tenham motivado a *Defesa de Kafka contra seus intérpretes*<sup>115</sup>, texto de Giorgio Agamben que consta em seu *Ideia da Prosa*. O diálogo entre K. e os ajudantes é o seguinte:

- Quem são vocês? - perguntou, olhando de um para outro.
- Seus ajudantes - responderam.
- Como? - Perguntou K. - São vocês os *antigos* ajudantes *que mandei me seguirem e que eu estava esperando?*
- Eles responderam afirmativamente.
- Isso é bom - disse K depois de um curto intervalo - É bom que tenham chegado.
- Depois de mais uma pausa falou:
- Aliás vocês se atrasaram muito. São muito negligentes.
- Era um longo caminho - disse um deles.
- Longo caminho - repetiu K - Mas eu os encontrei quando vinham do castelo.
- Sim - disseram sem mais explicações
- Onde estão os aparelhos? - Perguntou K

---

<sup>115</sup> Walter Benjamin, em seu *Franz Kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte*, já comentava o parecer dos exegetas de Kafka e identifica dois mal-entendidos: “recorrer a uma interpretação natural e a uma interpretação sobrenatural” (BENJAMIN, 2012: p. 164-165). A primeira, psicanalítica, teria como defensor Hellmutr Kaiser; a segunda, teológica, teria sido praticada por H. J. Schoeps, Bernhard Rang, Groethuysen, Willy Haas, entre outros. Agamben finaliza seu *Ideia da Prosa* com um pequeno texto intitulado *Defesa de Kafka contra seus intérpretes*, no qual não é citado nem Kafka, nem nenhum intérprete, mas fala sobre a tradição do inexplicável. Segundo o autor, as explicações acerca do inexplicável visam tão somente conservá-lo, mantê-lo intacto. Chegada a hora de seu derradeiro esgotamento, vê-se que “inexplicáveis eram, na verdade, apenas as explicações” e “aquilo que não podia ser explicado”, ou seja, o inexplicável, “está perfeitamente contido naquilo que não explica mais nada” (AGAMBEN, 2012: p. 134-135).



- Não temos nenhum aparelho - disseram eles.  
- Os aparelhos que confiei a vocês - disse K  
- Não temos nenhum - repetiram os dois  
- Ah, que gente! - Exclamou K - entendem alguma coisa de agrimensura?  
- Não - disseram eles.  
- Mas se são meus antigos ajudantes teriam de entender - disse K  
Eles silenciaram. (KAFKA, 2008: p. 25)

O que torna o diálogo enigmático é tão somente uma pretensão lógica, que pressupõe o encadear de uma temporalidade linear onde na verdade só há aporia. Vejamos: Artur e Jeremias são os antigos ajudantes. Por antigos, podemos entender como velhos, pertencentes a um passado, a um tempo anterior. Mas se são os antigos ajudantes - e não novos ajudantes - porque K. não os reconhece na estrada? E porque pergunta *quem* eles são? Como ele pode, afinal, não reconhecer seus antigos ajudantes? Vê-se, portanto, que a designação “antigo” não diz respeito a um tempo passado. A isso corrobora o fato de não entenderem nada de agrimensura, de não terem equipamentos. Mas uma coisa é certa: K. mandou que eles o seguissem; ele os esperava e atesta sua presença - “É bom que tenham chegado” - antes de fazer uma pausa e prosseguir, constatando: “vocês se atrasaram muito” (2002: p. 25). Ao que nos perguntamos: é possível, a um ajudante, chegar atrasado? Ao que parece, teremos que concordar com a dona do albergue: K. é “pavorosamente ignorante sobre como as coisas são” (2002: p. 68) e tudo lhe tem que ser explicado, como a uma criança.

Assim, como Joseph e Simon Tanner, Artur e Jeremias foram chamados, fizeram uma jornada - “era um longo caminho” (2002: p. 25) - e sabem que vieram para ser os antigos ajudantes. Que a palavra “antigo” se desgarre da ideia de um tempo passado que deve designar, nesse sentido, é esperado: os ajudantes não têm um passado, assim como não têm um destino. Entretanto, eles têm uma *vocação*: foram chamados para serem os “antigos ajudantes” e não os “novos ajudantes”: a esse chamado eles devem atender. Toda essa explanação, entretanto, não soluciona o enigma, mas diz respeito à natureza inata dos ajudantes e sua relação para com o tempo: nem com passado, nem com futuro, mas com o tempo *que vem*.

Agamben se dedica aos ajudantes em um dos capítulos de seu *Profanações*. Neste texto, entre os ajudantes citados estão os de Grimm, os de Walser, os do sufi Ibn-Arabi, o corcundinha de Benjamin, também Pinóquio e Pávio de Collodi, e uma sorte de objetos inúteis, “meio lembrança, meio talismã” (AGAMBEN, 2007: p. 29). A série se abre, entretanto, com Artur e Jeremias:

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 ao aspecto, são tão semelhantes que se distinguem apenas pelo nome (Artur, Jeremias), assemelhando-se entre si "como serpentes". Contudo, 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. Alguém — não se sabe direito quem — os confiou para nós, e não é fácil livrar-se deles. Em suma, "não sabemos quem são"; talvez sejam "enviados" do inimigo (o que explicaria por que insistem em ficar à espreita e espiar). Mesmo assim, assemelham-se a anjos, a mensageiros que desconhecem o conteúdo das cartas que devem entregar, mas cujo sorriso, cujo olhar e cujo modo de caminhar "parecem uma mensagem". (2007: p. 27)<sup>116</sup>

A referência tão presente de Benjamin, cuja citação a respeito dos ajudantes ecoa aqui de cabo a rabo, parece ter indicado ao autor uma aproximação entre a figura do ajudante e do mensageiro, pois segundo Benjamin, os ajudantes em Kafka não pertencem a nenhum círculo - seu mérito primeiro e ter se libertado do círculo familiar, dos interiores... - e, entretanto, circulam em todos eles: “são como mensageiros que circulam entre nós”

---

<sup>116</sup> A comparação ao final remete diretamente ao personagem Barnabas, do mesmo *Das Schloß*, onde se lê: “sem dúvida ele era só um mensageiro, não tinha conhecimento do conteúdo das cartas que devia entregar, mas seu olhar, seu sorriso, seu andar pareciam também uma mensagem, mesmo que ele não soubesse nada acerca dela” (KAFKA, 2008: p. 35). Agamben se refere novamente a Barnabas em *Bartleby, ou Da Contingência*: “*Angéllo, apangéllo* são verbos que exprimem a função do *ángelos*, do mensageiro, que leva simplesmente uma mensagem sem acrescentar nada ou, melhor, declara performativamente um evento (*pólemon apangéllein* vale por: declarar guerra). (...) Sob essa luz a fórmula de Bartleby mostra toda a sua pregnância. Ela inscreve aquele que a pronuncia na estirpe dos *ángeloi*, dos mensageiros. Um destes é Barnabas kafkiano, de quem se diz que “talvez não fosse senão um mensageiro e ignorava o conteúdo das cartas que lhe eram confiadas, mas também o seu olhar, o seu sorriso, o seu jeito de andar, pareciam uma mensagem, mesmo se o não soubesse”(AGAMBEN, 2007: p. 29).

(BENJAMIN, 2012: p.153). Agamben, num gesto veloz, aproxima Artur e Jeremias de outro personagem de *Das Schloß*: Barnabas. A aproximação exige, entretanto, mais cautela, pois em *Das Schloß* as categorias e hierarquias são tão bem delineadas, as diferenças tão bem pautadas, que muito dificilmente um personagem poderia ocupar - ainda que por aproximação, por semelhança - o lugar de outro. Barnabas não é um ajudante: é um mensageiro. Isso o diálogo atesta: “*Quem é você?* - perguntou K. - Meu nome é Barnabas - respondeu. - Sou mensageiro.” (KAFKA, 2008: p. 30) A possibilidade de uma semelhança entre o mensageiro e os ajudantes não é de todo descartada, mas sim pontuada da seguinte maneira: “Havia uma grande semelhança entre ele e os ajudantes, era tão esbelto quanto eles, estava igualmente vestido com trajes justos, era flexível e desembaraçado como eles, *mas apesar disso totalmente diferente*” (2008: p. 30). Ou seja, apesar da aparência idêntica, ajudantes e mensageiro são de todo distintos. Para K., o mensageiro lembra um pouco a mulher com o bebê no colo da casa do mestre de curtume - o que a princípio se justifica por uma preocupação de K. em distinguir aqueles que têm acesso, ainda que limitado, ao castelo daqueles que absolutamente não o têm. K. pergunta a Barnabas, apontando para os camponeses: “Você gosta daqui?”. A visão que o narrador nos descreve é recoberta de faces torturadas e crânios como que achatados por uma pancada - excetuando-se a dos ajudantes, que permanecem colados um ao outro, sorrindo. “Apontou para todos eles como se apresentasse uma comitiva que lhe tivesse sido imposta por circunstâncias especiais, esperando que Barnabas - havia nisso familiaridade e era o que importava a K. - distinguisse com sensatez entre ele e os outros”. Mas Barnabas, “com toda inocência”, ignora a intenção de K. e “atento apenas ao espírito da questão”, olha em volta, cumprimenta um ou outro, troca uma ou duas palavras, “tudo isso de modo muito livre e independente, sem se misturar com eles” (2008: p. 31).

Notável é que, apesar das semelhanças físicas, o mensageiro é de todo diferente dos ajudantes; também distinguível da massa disforme dos camponeses, não se mistura com ninguém. Entretanto, ele lembra a moça com véu que K. encontra na casa do mestre de curtume Lasemman. K. pergunta a ela: “*Quem é você?*”, ao que ela responde: “Uma moça do castelo” (2008: p. 19). Com a pergunta usual “quem é você?” K. é capaz de distinguir um a um. Contudo, não compreende as singularidades da aldeia (que

respondem ao *quem*: ajudantes, mensageiro, moça do castelo); nem os círculos que atravessam (casa de Barnabas, Hospedaria dos Senhores, Albergue da Ponte, cujos domínios variam, para menos e para mais, do espaço físico que os concernem); muito menos as séries do castelo do conde (que toquem simultaneamente todos os telefones de todas as seções subalternas; que Sordini ou qualquer outro funcionário extenuado, dizendo ser Sordini, atenda: isso dá na mesma). K. só pensa em termos de semelhança e dessemelhança, acesso ou interdição ao castelo, e por isso se engana, se frustra e se consome. Isto é o que o prefeito e a dona do albergue estão a todo tempo tentando lhe explicar. O prefeito, quando lhe fala que o telefone não existe: “Todos esses contatos são apenas aparentes, mas os senhor, por ignorar as circunstâncias toma-os por *reais*” (2008: p. 86); a dona do albergue, com relação a Frieda: “[Você] começará a ter uma ideia dos sustos pelos quais passei (...) quando reconheci que minha pequena de certo modo abandonou a águia [Klamm] para se ligar a lesma [K], mas a *relação real* é muito pior ainda” (2008: p. 68). O *real* é aquilo que K. a todo tempo ignora.

Cabe aqui, entretanto, mais do que reconhecer tais instâncias, compreender a diferença fundamental que se dá entre o mensageiro e os ajudantes. Artur e Jeremias são, como Benjamin o diz, aqueles que “fugiram do seio familiar” (BENJAMIN, 2012: p.152) e esse é seu grande trunfo; Barnabas, pelo contrário, está atado ao círculo familiar e, tão logo ele adentra a casa “à qual pertence completamente” (KAFKA, 2008: p. 40), K. se apercebe disso: sob o colete de seda brilhante que ele retira, surge uma camisa cinzenta de tecido grosseiro e um “peito anguloso de criado” (2008: p. 40); os pais doentes se aproximam lentamente; as irmãs de traços grosseiros o cercam e, o pior de tudo, Barnabas parece se adequar plenamente ao cenário, perdendo todo o fulgor com que antes se apresentara pela primeira vez a K. Vimos que há entre ajudantes e mensageiro uma semelhança: ambos transitam entre os círculos sem “se misturar”; mas há também uma profunda diferença, que diz respeito à natureza própria de cada um deles. O mensageiro sempre pode voltar à casa familiar ao cair da noite; já os ajudantes estão abandonados, “com um certo brilho festivo no olhar”, mas também “perdidos e tristes a ponto de chorar” (BENJAMIN, 2012: p. 53). A diferença, portanto, diz respeito à sua morada vital: os mensageiros pertencem à

casa familiar; já os ajudantes pertencem a “um mundo complementar”, “uma cidadania perdida”, “um lugar inviolável” (AGAMBEN, 2007: p. 27-28).

No mesmo texto sobre os ajudantes, Agamben fala especificamente sobre as personagens de Walser:

Da mesma índole são também os "assistentes" de Walser, irreparável e teimosamente preocupados em colaborar com uma obra totalmente supérflua, para não dizer inqualificável. Se estudam — e parece que estudam muito —, fazem-no para tirar um zero bem redondo. E por que motivo deveriam colaborar com o que o mundo considera sério, quando na verdade não passa de loucura? Preferem passear. E se, caminhando, encontrarem um cão ou outro ser vivo, cochicham: "não tenho nada para te dar, querido animal; de bom grado o daria, se o tivesse". (2007: p. 28)

Há uma similaridade entre o ajudante e o estudante que merece ser melhor desdobrada. Novamente, a matriz está em Benjamin, que traça, no citado texto sobre Kafka, afinidades entre os ajudantes e essa outra “estirpe” (BENJAMIN, 2012: p.174), a dos estudantes, a dos que nunca dormem. É provável que os estudos sirvam justamente para mantê-los acordados. Ou talvez não sirvam para nada, mas “esse ‘nada’ é muito mais próximo daquele nada taoista que nos torna ‘algo’ útil” (2012: p. 175). Para Agamben, a “mais extrema e mais exemplar encarnação do estudo” seria o estudante “tal como ele aparece nos romances de Kafka e Walser” (AGAMBEN, 2012: p. 55). Mas que temos a dizer, afinal, dos estudantes? E qual a sua real afinidade para com os ajudantes? É fato que a obra de Walser, assim como a de Kafka, está repleta deles. Mas se os estudantes em Kafka “aparecem nos lugares mais estranhos” (BENJAMIN, 2012: p. 176), os de Walser estão no lugar em que deveriam estar, ou seja, na sala de aula. A sala de aula é sempre o seu ponto de partida. É a partir de sua mesinha que Fritz Kocher lança seus primeiros olhares sobre o mundo, embora só o que tenha a frente de si seja uma folha vazia e o tema que o professor lhe deu. Ele escreve sobre outono, natureza, escola, amizade. Há, entretanto, o dia em que o professor propõe o tópico aberto, o que significa que ele pode escolher sobre o que escrever. Assim começa seu ensaio: “Hoje o professor disse que podemos escrever sobre o que vier a nossa mente. Para falar a verdade, nada vem à minha mente. Eu não gosto *desse tipo de liberdade*. Eu gosto de estar atrelado a um tema”

(WALSER, 2013: p. 17). Fritz Kocher, enquanto estudante, está atrelado à sua mesa, à sua sala de aula, às relações com seus colegas e professor: porque não deveria estar atrelado a um tema de ensaio? Uma liberdade que lhe tenha sido dada, nesse sentido, só pode ser uma liberdade parcial, ou um engodo. O estudante, assim como o ajudante, é aquele que sabe a que veio; sabe que não pode ser senão isso: o novo empregado, o antigo ajudante, o pupilo do Instituto Benjamenta. Esses personagens de Walser, assim como Artur e Jeremias de Kafka, sabem que estão atrelados à *invocação* pelo nome, ou seja, a uma *vocação*. E sabem também que a partir do momento que assumem o nome, a vocação, estarão de certa forma atados a quem os invocou: C. Tobler, diretor Benjamenta, K. - e por isso o tamanho desespero dos ajudantes quando são postos por K. para fora da escola e os jorros de admiração de Jakob pelos Benjamenta.

Como foi dito, é Jakob o primeiro personagem de Walser que logrará desviar do nome (desvio do seio familiar, da cidade de origem, da foto, do currículo...) e, nesse desvio, procura apreender a lição do pequeno que, de certo modo, guarda afinidade com o passear, que é fundamental para toda a prosa de Walser. Trata-se, entretanto, justamente disso: de um aprendizado, e não do estudo. Pois entre o estudo e o aprendizado há uma diferença sutil, entretanto crucial. Essa diferença marca também a distância que separa Kafka de Walser, como veremos mais a frente. Ela diz respeito a concepção de Benjamin, segundo a qual o estudo seria a força que interrompe o caminho e faz retroceder; “é uma cavalgada contra a tempestade” que “sopra do abismo do esquecimento” (BENJAMIN, 2012: p. 176). Talvez a imagem que melhor esclareça essa natureza do estudo enquanto força opositora é aquela que consta nos diários de Kafka, segunda a qual seríamos nós os responsáveis por costear as margens do círculo que compreende o passado e o futuro e, por ordem de um afastamento qualquer, “de um esquecimento de nós mesmo, de uma distração, de um terror, de um sobressalto, de uma preguiça” (KAFKA, 2000: p. 24) veríamos com que facilidade esse círculo se desfaz. “Vivemos com o nariz mergulhado no rio do tempo; desde que recuemos, nadadores outrora, caminhantes do presente, estamos perdidos. Somos foras-da-lei, ninguém o percebe, e entretanto cada um de nós nos trata como tal” (2000: p. 24-25). Talvez por isso o estudo seja também a imagem de uma lei que não é mais praticada, mas somente estudada. O fora-da-lei não foi

perpetuamente esquecido, assim como a lei que rege o círculo dos tempos não foi abolida. Sua perdição não consiste tanto na exclusão e no esquecimento, mas sim no paradoxo: “ninguém o sabe, e contudo nos tratam como se o soubessem” (2000: p. 22).

Para compreendermos a natureza do estudo e qual a sua relação de diferença para com a aprendizagem, teremos de ver como o estudo se desdobra em Agamben. A compreensão, entretanto, envolve o que se denomina em sua obra uma ontologia da potência, na qual uma breve incursão se fará necessária.

Agamben retoma, a partir de Aristóteles, o conceito de potência. Há em Aristóteles proposições convergente e divergentes a respeito da potência, inclusive a respeito dos diversos tipos de potência que ele define ao longo da obra, o que gera, portanto, diversos tipos de leituras possíveis.<sup>117</sup> De forma muito resumida, a potência em Aristóteles pode ser encontrada nos seguintes termos: a) potência equivalendo à possibilidade; b) potência como poder que uma coisa tem de produzir mudança em outra coisa; c) potência como a potencialidade residente numa coisa de passar a outro estado (sendo esta significação a que Aristóteles considera a mais importante); d) para dar conta do devir, que em Aristóteles designa o movimento de passagem de uma coisa de um estado a outro, o filósofo faz uso da noção de potência. Haveria ainda diversos tipos de potência: objetiva (pura possibilidade ou possibilidade não real) e subjetiva (como sujeito real do ato a ela agregado, co-estrutura o real); passiva (enquanto aptidão para receber um ato) e ativa; (enquanto faculdade, potência de produzir um ato); pura (isenta de ato; a matéria de todo corpóreo, a qual deve sua atualidade o ato) e não-pura (que põe ela própria um ato). A potência ao qual Agamben se refere seria a *potência objetiva*, pura possibilidade ou possibilidade não real, que seria abandonada pelo ente no início de sua existência e que chama-se objetiva porque só na mente de Deus aparece como objeto.

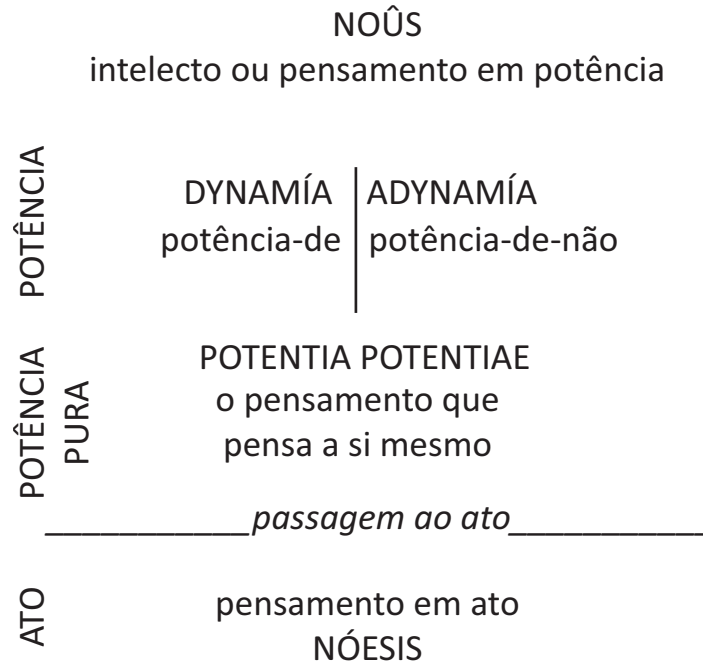
---

<sup>117</sup> Agamben muito frequentemente trabalha em paralelo com os comentadores de Aristóteles: árabes (Avicena), espanhóis (Averróis), judeus (Maimônides), pré-escolástica (Duns Scot), escola de Chartres (na primeira escolástica) e principalmente na escolástica a partir do séc. XIII, com a tradução de Aristóteles feitas a partir do árabe e do grego (Alberto Magno, Tomás de Aquino). Agamben ainda comenta Leibniz, um dos poucos modernos a retomar o conceito de potência no pós-cartesianismo.

Em *Bartleby, ou da Contingência*, Agamben retoma o tratado *De Anima* de Aristóteles, na qual o filósofo grego compara o pensamento ou a mente (*noés*) a uma tabuinha de escrever (*grammatéion*)<sup>118</sup> sobre a qual nada ainda está escrito. Segundo Agamben, Aristóteles estaria indagando justamente acerca da natureza do pensamento em potência e o modo como este passa ao “ato de inteligência”. Portanto, o *noés* poderia ser designado enquanto intelecto ou pensamento em potência:

A mente, então, não é uma coisa, mas um ser de pura potência e a imagem da tabuinha de escrever, sobre a qual nada ainda está escrito, serve precisamente para representar o modo de ser de uma pura potência. Toda potência se ser ou de fazer qualquer coisa é, de fato, para Aristóteles, sempre também potência de não ser ou de não fazer, sem a qual a potência passaria já sempre ao ato e se confundiria com ele. (...) Essa “potência de não” é o segredo cardeal da doutrina aristotélica sobre a potência, que faz de toda potência, por si mesma, uma impotência. (AGAMBEN, 1993: p. 13)

Potência, portanto, seria simultaneamente *potência-de (dynamía)* e *potência-de-não (adynamía)*. Ou, ainda: toda potência seria também impotência.



<sup>118</sup> Se trata de uma pequena tábua de madeira revestida de cera no qual se podia escrever com um instrumento pontiagudo, retirando a cera.



Agamben levanta a aporia aristotélica de que o pensamento supremo de Deus não pode nem pensar nada (permanecer em potência – *noés*) nem pensar alguma coisa (passar ao ato – *nóisis*). Para fugir a esta aporia, Aristóteles teria enunciado a tese do *pensamento que pensa a si mesmo*, ou seja, pensa em pura potência (de pensar e de não pensar). Resolvida a aporia, Agamben levanta novas perguntas: como o pensamento (pensar em ato) pensa a si mesmo (pura potência)? Como pode a tabuinha de escrever sobre a qual nada está escrito impressionar a si mesma?

A escrita do pensamento não é a de uma pena que uma mão estranha move para grafar a dúctil cera: antes, no ponto em que a *potência do pensamento se dirige a si mesma e a pura receptividade sente*, por assim dizer, o próprio não sentir, naquele ponto - escreve Alberto<sup>119</sup> - “é como se as letras se escrevessem sozinha sobre a tabuinha” (1993: p. 22).

Uma leitura conjunta de *Bartleby, ou da Contingência* com a transcrição da conferência *A Potência do Pensamento* se revela esclarecedora no sentido de compreender a figura dessa potência que se volta para si mesma, que se revela enquanto pura receptividade. Agamben reformula a pergunta acerca do pensamento que pensa a si mesmo nos seguintes termos: como podemos pensar o ato da potência-de-não? A resposta parte da releitura de Aristóteles, segundo qual “É potente aquele para o qual, se acontece o ato de que é dito que tem a potência, nada terá de potente-não (ser ou fazer)” (ARISTÓTELES cit. por AGAMBEN, 2005: p. 366). Uma leitura comum, segundo Agamben, seria aquela que compreende que no ato a potência-de-não (*adynamía*) se anula. No entanto, sabemos que na potência, potência-de e potência-de-não não se excluem entre si. Portanto, a dupla negação “nada terá de potente não” só poder ser lida enquanto “potente de não - não ser”.

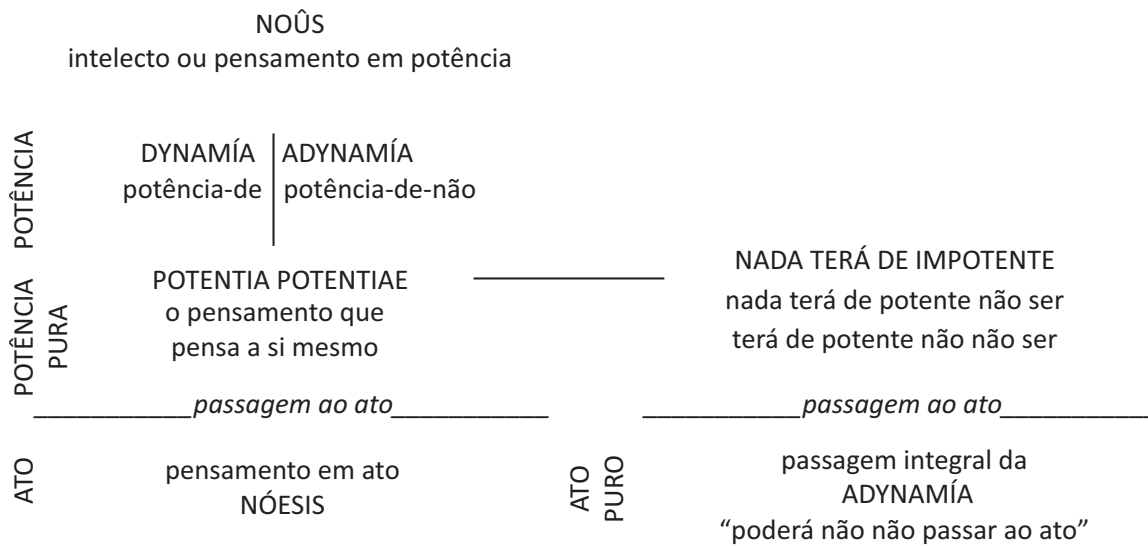
Se uma potência de não ser pertence de forma original a toda potência, será verdadeiramente potente somente quem, no momento de passar ao ato, não anulará simplesmente a potência de não, nem a deixará atrás a respeito do ato, senão a fará passar integralmente nele como tal, ou seja, poderá não-não passar ao ato. (...) A passagem ao ato não anula a potência, senão que ela

---

<sup>119</sup> Alberto Magno, filósofo e teólogo alemão do período medieval, citado neste contexto em seu comentário sobre o *De Anima*, de Aristóteles.

se conserva no ato como tal, e marcadamente em sua forma de potência-de-não. (2005: p. 367)

Portanto, a pura receptividade, a passividade (*paschéin*) da potência que se volta para si mesma consiste não só no acolhimento (*déchomai*) da *adynamía*, mas na deposição da *adynamía*, na sua passagem integral no ato na forma de um aperfeiçoamento de si (*epídoxis*). Chama-se a essa potência, que conserva e se aperfeiçoa no ato, “ato puro” (2005: p. 368): imagem mais bem acabada da potência do pensamento.



“E, todavia, a potência é a coisa mais difícil de se pensar” (1993: p. 19). A dificuldade talvez consista justamente em conceber que a potência perfeita, a potência do pensamento, não é tão somente aquela que nega a passagem ao ato e, voltando-se para si mesma, se mantém anterior ao ato, numa suposta zona de oscilação da potência. Ela é também aquela que, em sua máxima passividade, faz passar integralmente a potência-de-não ao ato e, assim, se faz ato puro. O que a *potentia potentiae* se opõe é tão somente ao *trânsito* que leva da *potentia* a *enérgeia*, e não a atualização em si. Todas as imagens que advêm da concepção de uma potência passiva que, voltada para si mesma, pode a própria impotência, parecem ignorar a sua condição de ato puro e as implicações que disto advêm. O ato puro, o “dom extremo da potência a si mesma” (2005: p. 368), é a imagem final de uma potência “desmesurada”, “tanto mais violenta e eficaz que a dos outros viventes”, pois que “os outros viventes podem só sua potência específica, podem só este ou aquele

comportamento inscrito em sua vocação biológica; o homem é o animal que pode a própria impotência.” (2005: p. 362). Mas a verdade é que, segundo o método paradigmático de Agamben, tal concepção da potência genérica se volta aos mais distintos fins e sua estrutura se dá a ver por toda parte. Em uma perspectiva reduzida ao mínimo - mas nem por isso menos pertinente ou precisa - seguem aqui exemplos nos quais se dá a ver a estrutura da *potentia potentiae*:

a) Em *Bartleby, ou da Contingência*, Bartleby e sua fórmula “preferiria de não” são como a imagem perfeita do escriba que não mais escreve, que mantendo-se na indecidibilidade entre potência-de e potência-de-não, pode a própria impotência, pode não-não escrever. Mas esta também é a condição da decriação divina, “ponto de indiferença” no qual tudo “o que foi e o que não foi são restituídos a mente de Deus” (1993: p. 44).

b) Em *A comunidade que vem*, o comum, a singularidade qualquer, é a figura central do Irreparável, do dia após o juízo final no qual as coisas serão *tal qual* são, serão tão somente a sua *maneira de ser*, livres de toda contingência e de toda necessidade. “Tudo será como agora, só que um pouco diferente” (BENJAMIN cit. por AGAMBEN, 1993: p. 44). Entretanto, o ser *qualquer*, o ser *que vem* - e dado que o que vem não corresponde ao futuro, mas sim ao “dá-se no seu próprio acontecer” (LOPES, 2007: p. 72), “que está sempre chegando” (ANTELO, 2007: p. 29) - não é simplesmente “o não necessário, o que pode não ser, mas o que sendo o *assim*, sendo apenas o seu *modo de ser*, pode o em vez de, pode o não-não ser” (1993: p. 86), ou seja, “pode o Irreparável” (1993: p. 37). Ao Irreparável corresponde, portanto, a própria estrutura da potência, e é este precisamente o signo do absoluto abandono, da absoluta exposição do ser em si mesmo, que Agamben identifica na prosa de Walser: “O Irreparável é o monograma que a escrita de Walser imprime sobre as coisas” (1993: p. 38).

c) Em *Homo Sacer I*, à estrutura da potência que se mantém em relação com o ato precisamente através de seu poder não ser, corresponde aquela do bando soberano, que aplica-se à exceção desaplicando-se.

A potência (no seu dúplice aspecto de potência-de e potência-de-não) e é modo através do qual o ser se funda soberanamente, ou seja, sem nada que o preceda ou o determine (*superiorem non recognoscens*), senão o próprio poder não ser. E soberano e aquele ato que se realiza simplesmente retirando a própria potência-de-não ser, deixando-se ser, doando-se a si. No limite, potência pura e ato puro são indiscerníveis e esta zona de indistinção é justamente o soberano (na *Metafísica* de Aristóteles, isto corresponde à Figura do "pensamento do pensamento", ou seja, de um pensamento que pensa em tão somente a própria potência de pensar. (2010: p. 53).

Nos deteremos nesse último exemplo por um instante para marcar que o que se mostra o mais árduo de se pensar não é senão “a existência de uma potência sem nenhuma *relação* com o ser em ato” (2010: p. 53). Agamben afirma que há no pensamento moderno “raras, mas significativas tentativas de se pensar o ser além do princípio da soberania” (2010: p. 54). O filósofo cita Schelling, Nietzsche, Heidegger, Bataille e até mesmo o próprio *Bartleby* de Melville. Entretanto, todas essas figuras só fariam empurrar ao máximo, ao limite, “a aporia da soberania, mas não conseguem todavia libertar-se de seu bando soberano”(2010: p. 54). É necessário compreender, nesse sentido, que o bando é a forma limite da *relação*. A palavra bando, no sentido que Agamben a usa, tem sua raiz no *friedlos* (“sem paz”) do antigo direito germânico, aquele que, tendo cometido um crime e sido expulso da comunidade, “poderia ser morto por qualquer um sem que se cometesse suicídio” (2010: p. 104); e também no *wargus*, o homem-lobo, que serve para designar o fora-da-lei. O bandido é a figura daquele que, tendo sido excluído da comunidade, mantém-se ainda em relação para com ela por meio da exceção de uma lei (que, no estado de direito, criminaliza o homicídio) que, em seu caso, se desaplica; entretanto, essa suspensão da norma só pode se dar neste “limiar de indiferença e de passagem” em que se situa o *wargus*, o *friedlos*: “nem homem, nem fera, ele habita ambos os mundos sem pertencer a nenhum deles”(2010: p. 105). Bando, portanto:

é esta potência (...) da lei de manter-se na própria privação, de aplicar-se desaplicando-se. Aquele que foi banido não é, na verdade, simplesmente posto fora da lei e indiferente a esta, mas é abandonado por ela, ou seja, exposto e colocado em risco no limiar em que a vida e direito, externo e interno, se confundem. É nesse sentido que o paradoxo da soberania pode assumir a forma “não existe um fora da lei”. A relação originária da lei

com a vida não é a aplicação, mas o abandono. A potência insuperável do *nómos*, a sua originária “força de lei”, é que ele mantém a vida em seu bando, abandonando-a. (2010: p. 35)

Assim, não é Bartleby aquele que mantendo a indecidibilidade em relação a potência-de e potência-de-não, abole a relação; também não está o Comum, do modo como consta em *A comunidade que vem*, liberto da desmesurada potência, se o Irreparável é justamente o dia em que toda criatura, liberta de seu destino, de sua vocação, poderá o não-não ser, ou seja, se ser justamente *o seu assim* é ser também o não-não ser. Essas figuras ainda estão conjugadas a potência perfeita, que se excede em todas as suas formas e se realiza enquanto ato puro, fundador do estado de exceção. É apenas com *Homo Sacer II, 1*, *Homo Sacer II, 2* e *Homo Sacer III* que Agamben procura pensar uma concepção da potência integralmente emancipada do princípio de soberania, ou seja, pensar “a existência de uma potência sem nenhuma relação com o ser em ato” (2010: p. 53); “pensar o ser do abandono além de toda ideia de lei” (2010: p. 65). Assim, Agamben passa a conceber algo como um excesso, um resto, um resíduo; passa a pensar se há uma impossibilidade mesma de depor integralmente a *adynamia*. Suas especulações, ainda segundo o método paradigmático, são as seguintes:

a) Em *O que resta de Auschwitz, Homo Sacer III*, ao retomar do apóstolo Paulo o texto bíblico que dita: “Assim também no tempo atual (*ho nyn kairos*, expressão técnica para o tempo messiânico) constituiu-se um resto (*leimma*) segundo a eleição da graça” (2008: p. 162), Agamben propõe uma correlação entre a testemunha e o conceito messiânico de resto. Se somente o resto do povo de Israel será salvo, e esse resto não é nem somente uma parcela dele, “mas significa a impossibilidade, para o todo e para a parte, de coincidir consigo mesmos e entre eles (...) assim também o resto de Auschwitz - as testemunhas - não são nem os mortos, nem os sobreviventes, nem os submersos, nem os salvos, mas o que resta entre eles” (2008: p. 162). Aqui, de certo modo, Agamben procura articular uma estrutura de potência em que o *adynamia* - enquanto a impossibilidade (o possível-de-não) do testemunho, que o autor articula entre as figuras do sobrevivente e do mulçumano em Auschwitz - não é deposta integralmente, não

coincide plenamente no ato puro e, portanto, não se salva, não se conserva, não aperfeiçoa a si mesma, mas se mantém ainda na potência enquanto resto.

b) Já *O reino e a glória, Homo Sacer II, 2*, a estrutura dessa impotência que resta fica mais clara na imagem de um excesso de graça que, novamente, Agamben colhe de Paulo. O apóstolo, tendo contraído os dez mandamento em um só, o de amar ao próximo, mantém a estrutura mesma da normatividade dos mandamentos em sua suspensão e, ao mesmo tempo, a torna inoperante ao possibilitar um novo uso da lei, que é justamente o mandamento do amor. Segundo Alexandre NODARI, que comenta Agamben, “o que o amor faz é recapitular o aspecto promissivo da lei, em um gesto (ato) que mostra o excesso constitutivo de toda promessa em relação a sua atualização formal. Esse excesso constitutivo é a graça” (2007: p. 58). Nesse excesso de graça não haveria uma potência infinita que se conserva (como o é no ato puro), mas sim a demonstração da impossibilidade mesma da impotência se depor plenamente em um ato.

c) No *Estado de Exceção, Homo Sacer II, 1*, nos encontramos um passo atrás do que foi descrito no item b). Agamben identifica, na interpretação que Benjamin dá ao conto *O Novo Advogado* de Kafka, a concepção de uma lei que não é mais aplicada, mas somente estudada. “Ao desmascaramento da violência mítico-jurídica operado pela violência pura corresponde, no ensaio de Kafka, como uma espécie de *resíduo*, a imagem enigmática de um direito que não é mais praticado mas somente estudado” (AGAMBEN, 2004: p. 97). Haveria, portanto, “uma figura possível do direito depois da deposição de seu vínculo com a violência e o poder” (2004: p. 97). Mas o direito que não é mais praticado pelo advogado Bucéfalo, mas somente estudado, “não é a justiça, mas a porta que leva a ela” (2004: p. 98). O *resto*, nesse caso, seria justamente o direito estudado; o direito que sobrevive a sua deposição, que se dá a um novo uso.

Seguiremos aqui com as reflexões de Nodari. A leitura que Agamben faz de Benjamin dá a ver dois tipos de estado de exceção: o virtual (aquele em que a lei se confunde inteiramente com a vida, o que por isso mesmo, segundo Benjamin, só pode constituir uma ficção) e o efetivo, que equivale ao reino messiânico. Haveriam, entre eles, três

pontos em comum, conforme aponta NODARI: “indistinção entre o dentro e o fora, impossibilidade de seguir a lei, e a ausência de um conteúdo legal que possa ser formulado” (2007: p. 58). A diferença, entretanto, consiste no fato de que, no estado de exceção efetivo, a lei não seria somente suspensa, mas cumprida: “ao reduzir a lei (...) a um único Mandamento, Paulo está, ao mesmo tempo, decretando a suspensão das ordens formais e promovendo o cumprimento da própria lei, através da sua contração em um único ponto” (2007: p. 58). Podemos compreender, portanto, o pretexto e a função do estudo. Enquanto a lei suspensa é justamente aquela que se confundiu com a vida, o estudo não é somente a suspensão da lei, mas o que lhe permite um novo uso - estudar, desativar, brincar com a lei é o que tentam fazer os personagens de Kafka (AGAMBEN, 2004: p. 98). O estudo do direito é a porta da justiça, e não a justiça ela mesma; assim como o desvio do nome não é a felicidade, mas sim o passaporte para ela. Há, verdadeiramente, em Agamben, sempre algo *que vem*, que está sempre chegando e que nunca termina de chegar: a justiça, o reino messiânico, a vila dos magos, a verdadeira vivência da nudez e da magia. E o que vem é a possibilidade mesma de, em cada instante do presente, se dar o advindo. O que vem, portanto, não é uma meta; entretanto - e aqui nos distanciamos de Nodari - em certo momento do pensamento de Agamben, o *que vem* deixa de ser também um *fim*: torna-se *resto*.

Devemos deixar de olhar para os processos de subjetivação e dessubjetivação, para o vir-a-ser falante do ser vivo, e para o vir-a-ser vivente do ser que fala - ou, de modo mais geral, para os processos históricos - como se eles tivessem um telos, apocalíptico ou profano, no qual o ser vivo ou o ser que fala, não-homem e homem - ou sejam quais forem em geral os termos do processo histórico - acabam se unindo em uma alcançada e consumada humanidade, se compondo em uma identidade realizada. Isso não significa que sendo privados de um fim, venham a ser condenados à insensatez ou a vaidade de um desencanto e de um andar a deriva infinitos. Eles não tem um fim, mas um resto; não há dentro deles ou debaixo deles um fundamento, mas entre eles, em seu meio, há uma separação irreduzível, na qual cada termo pode pôr-se em posição de resto, pode testemunhar. Realmente histórico é aquilo que cumpre o tempo não na direção do futuro, nem simplesmente na direção do passado, mas no ato de exceder um meio. O Reino messiânico não é nem futuro (o milênio) nem passado (a idade de ouro): é um *tempo restante*. (2008: p. 158)

Todo o intercurso que fizemos pela obra de Agamben se dá no sentido de compreender o papel tão central que o autor designou aos personagens de Walser quando os coloca justamente no núcleo substancial de *A comunidade vem: o Irreparável*. Como será o mundo por vir? “A passeata walseriana na ‘boa e fiel terra’ traz uma única resposta”:

Os “campos maravilhosos”, a “erva rica de seiva”, a “água das generosas chuvadas”, o “círculo recreativo decorado com alegres bandeiras”, as raparigas, o salão de cabeleireiro, o quarto da senhora Wilke, tudo será como é, irreparavelmente, mais isso será precisamente a sua novidade. (1993: p. 36)

Com Walser, Agamben responde como será o dia após o juízo final, o dia *que vem*. Creio que após esse perpasso que fizemos pela correlações traçadas entre o messianismo, a política e a ontologia primeira da potência, é possível notar quão relevante é esta instância em sua obra, Não é, portanto, periférica a citação de Walser, e Agamben não foi pouco intuitivo ao colocá-lo nesse exato ponto de convergência, que compreende: o mundo *post iudicium* que é também o Irreparável, no qual a criatura poderá o não-não ser (o ato puro da exceção, do bando soberano) que a torna simultaneamente salva e abandonada; ser límbico e homem-lobo; profana e sacra; o ser *tal qual é*. Entretanto, não posso concordar de todo: os personagens de Walser não podem ser figurantes do tempo que resta; ao menos, não enquanto *passeata*: campos, erva, água, círculo recreativo, bandeiras, raparigas, salão de cabeleireiro, quarto da senhora Wilke, senhora Wanda, um aprendiz errante, srta. Elena, srta. Edith, porteiro, camareiro, incêndio no teatro, ovação, batalha de Sempach, tapa na cara, retorno do filho pródigo, urna de pedra, mala de viagem, relógio de bolso, seixo rolado. Isto porque o comum, nas serializações de Walser, é algo completamente diverso, conforme veremos ao final desse trabalho. Contudo, que os pupilos do Instituto Benjamenta, enquanto ajudantes, estejam relacionados *ao que vem*, isso é inegável.

A concepção de estudo em Benjamin e Agamben nos leva a crer que a lição do pequeno é, justamente, *estudada* pelos pupilos do Instituto Benjamenta. O pequeno é justamente o que lhes ensina os irmãos Benjamenta e por isso a gratidão de Jakob não é dissimulada: é justamente essa força do pequeno que irá decretar o fim do Instituto Benjamenta. O



pequeno traz consigo o traço insurreto que advém dos personagens do *Märchen*; mas, por isso mesmo, está sempre em relação de oposição com o grande. No caso de Jakob, o pequeno é o gesto do desvio da invocação pelo nome; é como a porta da justiça, como o passaporte para a felicidade, e por isso Jakob se agarra a ele com tanta firmeza, como a um princípio: o pequeno é tudo o que ele tem e é o que o permite antever o grande mundo que constitui o *passer*. Entretanto, o pequeno ainda não está livre de toda a relação. É como bando que vivem os ajudantes no Instituto Benjamenta: o instante que se estende ao máximo no desvio do nome próprio é ainda um limiar, um dentro que é também um fora; Jakob passeia, mas sabe que deve retornar à noite: na surdina pula o portão do Instituto e Schacht lhe abre a porta escondido. O “embate interior“ que se dá entre Jakob e o diretor é justamente no sentido de contrair ou expandir esse instante ao máximo, antes que ele se integre plenamente à sociedade, ou antes que ele retorne à sua morada. Os dois caminhos, no fim, revelam-se como que equiparados. A utopia do espelho mostra a assunção em sociedade de um Jakob empregado e assalariado; já a heterotopia aponta para a direção contrária, para a origem do ajudante, lugar do qual ele partiu em direção a nós que o invocamos. Jakob reconhece essa vida dupla – “levo uma singular vida dupla: a que segue as regras e a que não segue, a controlada e a incontrolada, a simples e a extremamente complexa” (WALSER, 2011: p. 127) -, assim como reconhece que talvez estejam a espera do *que está por vir*, e prenuncia que o Instituto se aproxima de seu limiar, que só pode ser, afinal, o deserto. Entretanto, Jakob não parte sozinho, mas sim junto ao diretor, e nesse ponto compartilha da lei dos personagens de Kafka: “homem ou cavalo, pouco importa desde que o dorso seja aliviado de seu fardo” (BENJAMIN, 2012: p. 178). Assim, Jakob sonha o sonho do deserto, um sonho que não pertence só a ele, nem somente ao Benjamenta, mas a ambos: vemos o diretor, como um príncipe montado a cavalo, fazendo uma revolução na Índia, com Jakob sempre a seu lado. Tal é a lei da inversão das hierarquias. Quem dirá, afinal, quem é o rei e quem é o servo? Quem dirá que é Quixote o cavaleiro e Pança o escudeiro, e não o contrário? Que o culpado pela desgraça de todo um povo não seja o czar, mas o criado que lustra suas botas? “Nas disposições misteriosas da profundidade, quem é realmente o czar, quem é o rei, *quem pode se gabar de ser um mero criado?*” (BLOY, 2013: p.182). Que o soberano e o bando estejam intimamente entrelaçados, isso tanto Kafka quanto Walser antevêm muito bem.

Aqui, portanto, deixamos Jakob e os ajudantes. Há, entretanto, para além, o jovem rapaz que, passeando por aí, diz a cada animal que encontra: eu não tenho nada. Ele faz parte da passeata walseriana que, abandonando o estudo e o pequeno, dedica-se a aprendizagem do passeio, que justamente o pequeno permitiu antever, no borboletear de Jakob em suas horas vagas. Entretanto, não se apreende a passear: é sabido de antemão que com a aprendizagem não se apreende nada, ou melhor, que a aprendizagem é *para nada*. Kafka bem o sabe, e por isso sua observação tão delicada com relação ao trabalho de Walser: “É uma pretensão muito pobre [a do passear], mas somente uma pretensão pobre oferece ao mundo a luz que somente um escritor imperfeito, mas muito bom, pode criar - tudo isso tem um custo, infelizmente” (KAFKA, 1977: p. 169). Tal luz demonstra que é somente pela aprendizagem da pedra que se pode transformá-la em cristal; que se pode desejar não a pedra, mas o “perfil claro e solar”. Tudo isso, entretanto, tem um custo. Paga-se pelo risco da luz se tornar deveras opressiva e o céu, cansado, deitá-la na neve e na noite. É sob essa luz que Walser funda a lei dos seus. Esse é o seu legado, seu aceno da outra margem.

## *Famuli compendium facere*<sup>120</sup>

A noção moderna de liberdade individual difere em muito do que poderia ser a liberdade para o homem antigo. No léxico grego, não havia sequer palavra que pudesse corresponder às nossas liberdade, *freedom*, *liberté*, *Freiheit*. Portanto, o problema da liberdade individual - ou seja, da vontade e do livre arbítrio - se apresenta para os pesquisadores da antiguidade clássica, antes de mais nada, como um abismo terminológico. Há quem reze que, se transportássemos nosso conceito de liberdade para as priscas eras, ele seria capaz de significar, ao máximo, uma condição social e uma moral e nunca, como o é para nós, algo muito mais amplo que tem a ver com a experiência e a vontade de um sujeito. O termo empregado para designar o homem que é livre - e não escravo - seria *eleutheros* e é comum traduzir a palavra *eleutheria* por liberdade. Segundo Susanne BOBZIEN, tais “expressões sem dúvida denotam liberdade em algum sentido(...)” entretanto nunca surgem empregadas “em um debate acerca da liberdade como uma condição necessária à responsabilidade moral e à ação intencional” (1997: p. 71) e “não há qualquer evidência que o conceito tenha algo a ver com a escolha de alternativas, com a livre escolha ou com o agente de causalidade (por trás dos quais está a ideia de liberdade de que 'Eu-não-posso-ser-subornado-ou-constrangido-a-fazer-certas-coisas'” (1997: p. 82).

Não é pretensão do presente trabalho discutir o conceito abstrato e universal de liberdade seja no contexto contemporâneo-ocidental, seja no contexto moderno em que se originou a obra de Walser, ou ainda, dissertar sobre o que seria a *vryheid* em Espinosa, ou a *eleutheria* no pensamento estoico tardio. Muito pelo contrário, meu objetivo é burlar qualquer desses conceitos em favor de uma noção muito específica e local de liberdade, válida tão somente nos arredores das prosas de Walser e em favor de uma poética que lida não com a liberdade, mas com o seu aparente oposto, a constrição. A palavra constrição pode designar ausência de liberdade, no sentido de que o sujeito constricto se

---

<sup>120</sup> Expressão utilizada nas comédias do comediógrafo romano Plauto, que significa “servir-se a si mesmo (poupando um criado)”.

encontra limitado no âmbito de suas escolhas e suas ações. A prosa de Walser, entretanto, vêm demonstrar o contrário: que é justamente onde há constrição que há mais e melhor liberdade. A liberdade em constrição é uma dança, um movimento (WALSER, 2011: p. 92) e só podemos antever em que consiste a poética da constrição na proliferação do traço luminoso da liberdade, na maneira como a liberdade surge e se esvai nos diversos contextos compostos por Walser. Diferente de K., que queria sempre estar livre, os personagens de Walser só querem passear. O passeio é a vivência da liberdade.

“Venha”, disse-me, “vamos nos conceder um pouco de liberdade e de movimento”. E ao dizê-lo, ela tocou o muro com sua conhecida varinha branca, o porão horrível desapareceu por completo, e nós nos encontrávamos agora numa pista lisa, aberta e estreita de gelo ou vidro. Flutuávamos como sobre maravilhosos patins, e dançávamos também, porque a pista abaixo de nós subia e descia como uma onda. Era deslumbrante. Eu nunca tinha visto nada igual e, de pura alegria, exclamei: “Que magnífico!” E, sobre nós, estrelas cintilavam no céu de um estranho azul pálido, mas escuro, e a lua, com seu olhar fixo, lançava luz sobrenatural sobre os patinadores. “Isto é liberdade”, disse a mestra. “Ela é invernal, não se pode suportá-la por muito tempo. Precisamos nos movimentar sem cessar, como estamos fazendo, precisamos dançar na liberdade. Ela é gélida e bonita. Só não se apaixone por ela, isso traria apenas tristeza, *porque só conseguimos nos deter por alguns instantes, nada mais que isso, nos domínios da liberdade.*” (2011: p. 91-92)<sup>121</sup>

Em *Jakob von Gunten*, a liberdade é um domínio, uma espaço feito de gelo ou de vidro, sobre a qual é preciso estar sempre movimento, é preciso dançar. Isso porque, conforme vimos, Jakob, através do princípio do pequeno, só pode ter as breves vivências do passeio e depois deve retornar ao Instituto. Segundo a professora Lisa, permanecer por mais que alguns instantes na liberdade seria insuportável; assim, ele não deve se apegar muito a ela. Não somente o tempo, mas o espaço mesmo da liberdade é constricto: a pista é lisa e

---

<sup>121</sup> “Komm”, sagte sie, “wir wollen uns jetzt ein wenig Freiheit, ein wenig Bewegung gönnen.” - Und damit berührte sie mit dem kleinen weißen bekannten Herrin-Stab die Mauer, und weg war der ganze, offenen, schlanken Eis- oder Glasbahn. Wir schwebten dahin wie auf wunderbaren Schlittschuhen, und zugleich tanzten wir, denn die Bahn hob und senkte sich unter uns wie eine Welle. (...) “Das ist Freiheit”, sagte die Lehrerin “sie ist etwas Winterliches, Nicht-lange-zu-Ertragendes. Man muß sich immer, so wie wir es hier tun, bewegen, man muß tanzen in der Freiheit. Sie ist kalt und schön. Verliebe dich nur nicht sie. Das würde dich nachher nur traurig machen, denn nur momentelang, nicht länger, hält man sich in den Gegenden der Freiheit auf.” (WALSER, 2011: p. 101)

aberta, porém estreita; sobre ela se flutua, mas não se pisa. A esta epifania da liberdade, entretanto, Jakob cuida de dar formas mais cotidianas. Afinal, não é preciso a assunção de um sonho ou de um delírio para vivenciá-la. É possível experimentar a liberdade até mesmo dentro do Instituto Benjamenta, que tanto lhe dita regras e obrigações. No mais, é possível experimentá-la de forma ainda *melhor*, ainda mais intensa, que num mundo onde todo homem é, *a priori*, livre para fazer suas escolhas, no mundo do livre-arbítrio. Talvez a verdadeira liberdade consista justamente em não fazer escolha alguma.

A interdição de certas coisas é por vezes tão encantadora que não se tem como não fazê-las. *É por isso que todo o tipo de obrigação me é cara: porque nos possibilita a alegria da transgressão.* Se não houvesse nenhum mandamento neste mundo, nenhuma obrigação, eu morreria, eu pereceria de inanição, me estropiaria de tédio. Que me incitem, pois, que me obriguem e me tutelem. Acho absolutamente adorável. No fim, quem decide sou eu, e ninguém mais. Sempre enfureço um pouquinho a testa enrugada da lei; depois, trato de acalmá-la. (2011: p. 26)

É fato que uma das facetas da poética da constrição consiste no fato de que os personagens walsesianos ensejam os regulamentos e as leis justamente pelo prazer que há em transgredi-las. Não poderia ser diferente se os pupilos do Instituto Benjamenta herdaram dos ajudantes do *Märchen* o traço de rebeldia que os liberta do subjugo do destino. Para Jakob, não há nada mais “insípido que uma permissão indiferente, apressada e fútil”; o riso reprimido é o mais valoroso pois “não poder fazer alguma coisa significa fazê-la em dobro *em alguma outra parte* (...). Tudo que é proibido ganha vida de *centenas de maneiras*” (2011: p. 95)<sup>122</sup>. Afinal, é justamente quando não se pode rir com a boca que o riso se manifesta nas orelhas, nos olhos, no nariz, nos braços, nas pernas, nos pés... A proibição, nesse caso, é o que provoca a constituição da série. Jakob demonstra, em sua explanação sobre o riso coibido, como este se desloca para os vários lugares do corpo e, manifesto de várias maneiras que não a gargalhada, é assim experimentado em sua totalidade.

---

<sup>122</sup> Grifos da autora.

Ben Lerner vê uma incongruência nessa constituição serial da qual tanto falamos ao longo desse trabalho. Ele observa que, embora certas vezes Walser faça uma ode ao que é múltiplo, multicolorido e multiforme, ele também faz um elogio ao que é monótono, monocromático e uniforme. Fato é que ambos constituem séries: o que é sempre igual, o que é sempre diferente. Vejamos, por exemplo, as observações de Jakob acerca da aparência dos pupilos: “é por essa razão, porque nossos cabelos se mostram tão encantadoramente repartidos e penteados que, na realidade, somos todos parecidos, o que mataria de rir um escritor, por exemplo, que nos visitasse” (2011: p. 52). Ou ainda, sobre o fato de usarem uniformes:

Vestimos uniformes. Usar uniformes é algo que, a um só tempo, nos humilha e nos enobrece. *Parecemos pessoas privadas de liberdade, o que talvez constitua humilhação, mas ficamos bem de uniforme*, e isso nos distancia da vergonha profunda dos que andam por aí em trajes mais que próprios e no entanto sujos e esfarrapados. Para mim, por exemplo, vestir uniforme é muito agradável, porque nunca soube ao certo que roupa usar. Também nisso, porém, sou, por enquanto, um enigma para mim mesmo. (2011: p. 8)<sup>123</sup>

O que vemos nesses dois casos é que é justamente a instituição da regra - usar uniformes, usar os cabelos repartidos ao meio - que faz constituir a série. É preciso diferenciar as orações: “parecemos pessoas privadas de liberdade, o que talvez constitua humilhação” é muito distinto de “somos pessoas privadas de liberdade, o que é humilhante”. O que torna as asserções de Jakob tão cômicas é tão somente esse “parecemos” e esse “talvez”. A aparência joga para fora da série a humilhação, a relativiza com relação ao fato dos uniformes, e é justamente isso o que mataria de rir um escritor. Que a liberdade, assim como a privação dela, sejam apenas aparentes: essa é a graça.

---

<sup>123</sup> Wir tragen Uniformen. Nun, dieses Uniformtragen erniedrigt und erhebt uns gleichzeitig. Wir sehen wie unfreie Leute aus, und das ist möglicherweise eine Schmach, aber wir sehen auch hübsch darin aus, und das entfernt uns von der tiefen Schande desjenigen Menschen, die in höchstgelegenen, aber zerrissenen und schmutzigen Kleidern dahergehen. Mir zum Beispiel ist das Tragen de Uniform sehr angenehm, weil ich nie recht wußte, was ich mir vorläufig noch ein Rätsel. (1985: p.6)

Há também a série do múltiplo, do sempre diferente, como no exemplo do passeio pela cidade - “O empurra-empurra, a aglomeração, o matraquear, o estrepitar, toda a gritaria, o pisotear, os zunidos e os zumbidos. E tudo isso sob *forma tão compacta*” (2011: p. 34)<sup>124</sup> - ou ainda da ponte sobre o riacho, que julgo importante relermos:

Muitas pessoas estão passando sobre a ponte arqueada. Você se acomoda sobre a ponte, levemente inclinado sobre o batente e com o melhor dos espíritos contempla logo abaixo o delicado azul, o cintilar da água quente onde barcos e esquifes, cheios de pessoas e adornados com pequenas bandeirolas, desliza calmamente como que impulsionado por bons agouros. Esses barcos e gôndolas brilham sob a luz do sol. Agora uma peça de veludo azul escuro desvia-se do brilho: é uma camisa. Patos com cabeças coloridas bambolem sobre as ondulações e estremecimentos da água que algumas vezes cintilam como bronze ou laca. *Como é esplêndido o modo como o domínio da água é tão constricto e ainda assim tão cheio de deslizantes e prazerosos barcos e chapéus em todas as cores da alegria.* (2011: p. 137)

A série, em Walser, é sempre uma passeata. E a passeata, como dissemos, não é a porta da liberdade, mas também não é a liberdade em si. A passeata é a vivência da liberdade, que se dá justamente na observação do limite que há entre cada coisa que compõe a série. É justamente esse limite - o fato de cada coisa ser constricta em si mesma e, ao mesmo tempo, constituir série - que impede que uma coisa se aglutine com outra, que uma coisa sobreponha a outra. Essa vivência em passeata faz ver a forma da liberdade que nota e acalenta “tudo que há de não liberdade na liberdade” (WALSER, 1982: p. 271); que não quer ser única e individual, e que convive bem com as demais liberdades; que contempla seus próprios limites justamente como condição de sua existência mesma. Esta forma de liberdade é o princípio mesmo da poética da constrição.

Quão quietas são vocês, queridas, delicadas flores. Vocês não se movem de lugar, não têm olhos nem orelhas, e vocês nunca saem para passear, o que é tão bom. Agora e sempre vocês parecem que podem falar, mas em todo caso vocês certamente têm sentimentos e uma sensibilidade só suas. Eu frequentemente

---

<sup>124</sup> Welch ein Geschiebe und Gedränge, welch ein Rasseln und Prasseln. Welch ein Geschrei, Gestampf, Gesurr und Gesumme. Und alles so eng zusammengepfercht. (1985: p.37) [Grifo da autora]

sinto que vocês estão refletindo, com todo o tipo de pensamentos. Mas ainda, eu penso muito sobre vocês e eu adoraria viver com vocês, como um de vocês, eu ficaria feliz em ser como vocês, deixar os raios de sol me acariciarem, balançar e oscilar sob o vento. (2013: p. 144)

A pequena peça em prosa sobre as flores é o compendio da constrição. Nela está tudo o que constitui sua poética, de forma absolutamente sintética. O narrador observa as “queridas” e “delicadas” flores. Vê que elas não podem, como ele, falar ou passear, mas que, entretanto, devem ter um tipo de sensibilidade que lhes é própria. Entretanto, ele gostaria de viver com elas, experimentar o calor do sol e o balanceio provocado pela vento. Assim, observamos que há um reconhecimento da distância inconciliável que há entre o homem e a flor; mas há, igualmente, o desejo de viver “como um de vocês”, de experimentar, com elas, como elas, o sol e a brisa. Esse reconhecimento dos limites, assim como o desejo de constituir um comum, é elemento essencial à passeata - é também vivência da liberdade. Mas essa vivência requer sempre um aprendizado.

Eu a vejo quando não estou prestando atenção e caminho diretamente até ela. Ela não sai correndo, absolutamente não se move, não pode pensar, não quer nada, não, somente crescer, existir no espaço, e tem folhas que ninguém pode tocar, somente olhar. Passando apressadamente pelas sombras que ela lança, estão todos os tipos de pessoas apressadas.

Eu nunca lhe dei nada? Mas você não precisa de nenhuma felicidade. Talvez lhe agrade que alguém a ache bonita. (...)

Porque você não nota o meu amor? Nós dizemos algo e isso soa bem, mas nenhum senso de audição parece ter sido concedido. Ela nunca sorri em sua saudação, que não é consciente de si mesma. Ou se deita ao chão, como a mulher partindo para sempre, pintada por Courbet, para morrer!

E eu ainda viverei, mas o que será de você? (2013: p. 144)  
[Tradução da autora]

Nesse outro caso, o narrador se refere a uma pequena árvore. A questão que aqui se desvela é menos o desejo de ser *como*, e mais como constituir uma vivência comum, uma vivência em passeata, se eu não tenho nada para dar? Começamos a notar que há, também, entre as coisas que constituem a série, uma espécie de múltipla doação e de receptibilidade de umas para com as outras. Mas o que se dá e o que se recebe? Se minhas palavras não encontram uma sensibilidade que pode ouvir; se a saudação muda e



sem sorriso da árvore não pode ser notada por mim? Pois se há sempre essa distância mínima, porém inconciliável, entre as coisas que constituem a série - a árvore ignora a palavra, eu ignoro a mudez; a urna de pedra ignora o caminhar, a senhora Wanda ignora a imobilidade -, o que se pode fazer passar? Tão somente nada. O que se dá é nada; o que se recebe é nada. O “nada” é o elemento constitutivo que atravessa toda a série. Viver a passeata, vivenciar a liberdade, requer, afinal, um aprendizado do nada. Esse nada é o *melhor*, é o prisco fogo, do qual não podemos esquecer.

# Eu tenho nada

*Zwei Bäume stehen im Schnee,  
der Himmel, müde des Lichts,  
zieht heim, und sonst ist nichts  
als Schwermut in der Näh.*  
Robert Walser, Drückendes Licht

Trata-se de uma pequena peça em prosa, cujo título é *Ich habe nichts*. A dificuldade da tradução já se inicia no título que corre o risco de perder, quando vertido para o português, seu significado mais essencial: “eu tenho nada” é muito diferente de “eu não tenho nada”. Na primeira, se possui o nada; na segunda, não. A tradução para o inglês realizada por Susan Bernofsky continua equivalente ao original: *I have nothing*. Cotejaremos o original e a tradução de Bernofsky para a nossa versão:

## **Eu tenho nada**<sup>125</sup>

Despreocupado e bem disposto como só um verdadeiro indigente<sup>126</sup> pode ser, um bom jovem com um nariz ridículo passeava um dia pelo belo e verde campo. Tendo passado arbusto e árvore, casa e fazenda, através de floresta e campo ele caminhava alegremente, iluminadamente, divertidamente, e sem esforço, e como tinha um semblante bem-humorado, as pessoas lhe dirigiam amigáveis saudações que, naturalmente, eram muito a seu gosto. Mas ele era daquele tipo de pessoa que tem uma terrível ternura por toda criatura, seja ela humana ou bestial, e era bem-disposto ao mundo inteiro, e as pessoas viam isso nele, pois é o tipo de coisa que se vê imediatamente, mesmo à distância. Ele honoravelmente e suavemente dizia o seu “boa noite” para todos, para a Noite, aquele bonito escudeiro que já arrastava-se entre as casas e árvores com suas mãos e olhos dourados, ressoando sinos próximos e distantes. Quando o jovem atravessava um prado, um pequeno bezerrinho estendeu sua cabeça, dando a entender que queria algo dele. Ou

---

<sup>125</sup> Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/33548/33548-h/33548-h.htm>

<sup>126</sup> O termo empregado por Walser é *Habenichts*, que em português seria equivalente a “um verdadeiro tenho-nada”. Empregamos aqui a tradução de Bernofsky: “a true *pauper*”.

talvez quisesse ser seu amigo, lhe dizer algo, dizer algo sobre sua vida de bezerro. “Eu tenho nada, bom animal. Eu ficaria feliz em lhe dar algo se tivesse alguma coisa”, disse o jovem e seguiu em frente, mas não pode deixar de pensar durante todo o tempo sobre o bezerro que queria algo dele. Algum tempo depois, ele passou por uma magnífica fazenda à beira da floresta. Um grande cachorro surgiu latindo alto, o que por sua vez o assustou. Mas esse medo era supérfluo; o cão pulou sobre ele, mas de um modo amigável, e não raivoso, e seu latido era uma clara declaração de alegria, e não havia necessidade da mulher do fazendeiro alertar ao cão que não atacasse as pessoas de um modo tão mal-educado. “O que você quer de mim, bom animal? Eu posso ver que você gostaria de algo, mas, infelizmente, eu tenho nada. Eu ficaria feliz em lhe dar algo se eu tivesse alguma coisa”, disse o jovem, e o grande cão o acompanhou para dentro do bosque, como se quisesse ser seu amigo e lhe dizer todo o tipo de coisas sobre sua existência animal. Quando o cão viu que seu amigo estava indo mais e mais longe, no entanto, ele cessou sua escolta e retornou à fazenda, mas não pode deixar de pensar nem por um instante sobre o cão que o havia seguido tão fielmente e com certeza quisera algo dele. Depois de um bom tempo, no vale, o jovem se aproximou de uma cabra que estava em uma bela e ampla estrada rural que, quando o viu, imediatamente o abordou e se aproximou dele de uma maneira amigável como se estivesse à procura de amizade e quisesse confidenciar inúmeros detalhes sobre sua pobre vida de cabra. “Sem dúvida você quer algo de mim, mas eu tenho nada. Eu ficaria feliz em lhe dar algo se eu tivesse alguma coisa, bom animal”, ele disse, cheio de compaixão, e seguiu em frente, mas não pode deixar de pensar nem por um instante sobre os animais que desejaram dele alguma coisa, sobre a cabra, o cão e o bezerro que queriam ser seus amigos e lhe dizer sobre suas mudas, pacientes, tolas existências, que não têm linguagem e não podem falar, que para o benefício dos homens vivem cativos e oprimidos nesse mundo, os animais que ele encontrou, assim como eles o encontraram, que teriam amado ter com ele e que talvez o teriam acompanhado para longe, que ele teria gostado de ajudar a atravessar o limiar para uma vida mais livre e melhor. “Mas eu sou nada, posso nada e tenho, em nome de Deus, nada, e neste grande e amplo mundo eu sou não mais que um pobre, fraco, desapoderado indivíduo” ele observou, e vendo o mundo tão bem, e pensando sobre os animais, e que ele e todos os seus amigos, humanos e animais, era tão desamparados, ele não pode ir em

frente. Se deitou não muito longe da estrada, no campo, para chorar a valer - que jovem estúpido!

A leitura que faremos da peça em prosa é, sem dúvida, heterodoxa, entretanto condizente e conclusiva com relação a tudo que foi desenvolvido no presente trabalho. Partirei mais uma vez da observação de Agamben, que cuidou de prefaciar a tradução italiana de *ProsaStück*, coletânea em que consta o texto. O autor já havia mencionado o jovem *Habenichts* em *Os Ajudantes* ao dizer que os ajudantes de Walser são do tipo que “se, caminhando, encontrarem um cão ou outro ser vivo, cochicham: ‘não tenho nada para te dar, querido animal; de bom grado o daria, se o tivesse’” (AGAMBEN, 2007: p. 28). No prefácio, intitulado *Maniere del nulla* [Estilos do nada], ele escreve:

O rapazinho, “de aspecto bem humorado e abobado” que, autêntico indigente do ser, deixa para trás, um a um, árvores, campos, arbustos, animais e a cada um destes diz: “não tenho nada para lhe dar, caro animal, dar-lhe-ia com prazer algo se o tivesse” e, ao final de seu passeio, de repente vê como beleza do mundo o abandono de todo o ser a própria sorte; este “recruta” metafísico, que parece anunciar o *voyoy désœuvré* de Queneau e de Kójeve, *por um átimo nos faz ver face a face uma imagem enigmática de um ser juntos dos homens que não tem mais a forma de uma relação* e constitui, portanto, o legado especificamente político que a arte de Walser deixa como herança ao nosso tempo. (1994: p. 9-11)

Retomando, de nossas reflexões anteriores, o interesse de Agamben em apontar para a “existência de uma potência sem nenhuma relação com o ser em ato” (2010: p. 53) e em “pensar o ser do abandono além de toda ideia de lei” (2010: p. 65), vemos que novamente o autor coloca o personagem de Walser num ponto nodal de seu pensamento. O jovem rapaz seria aquele que faz ver, por um instante, “a imagem enigmática de um ser juntos dos homens” para fora da *relação*, para fora do bando soberano. Mas ainda mais enigmático que essa possível imagem-instante do Comum seriam, aqui, os motivos que levaram o autor a tal conclusão. Ao posicionar o jovem rapaz como um possível antecessor na linhagem do *voyo désœuvré* de Queneau e do shabat do homem de Kojève, Agamben nos indica o caminho que leva a inoperosidade [*inoperosità*] enquanto

hipótese de figuras pós-históricas sem nenhuma vocação ou natureza específica, e que corresponderiam perfeitamente “a abstinência do verdadeiro trabalho humano” (2005: p. 2). Sabemos que, na interpretação agambeniana de Aristóteles, tais figuras não seriam estâncias finais do *argos* [inoperosidade, *déseouevré*], mas, somados à *communauté désœuvrée* [comunidade inoperante] de Jean-Luc Nancy, apontariam para uma questão genérica acerca da natureza do homem que contempla, portanto, a impossibilidade mesma de haver um “ser em ato capaz de definir a sua essência” e a hipótese do homem enquanto “ser de pura potencialidade, que nenhuma identidade e nenhum trabalho podem exaurir” (2005: p. 2). Daí para a potência pura, ou seja, para a concepção de um “trabalho que expõe em ato a sua própria inatividade e sua própria potencialidade” (2005: p. 10), basta um passo. Entretanto, forçar a associação entre o rapazinho de Walser com Queneau, Kojève e Nancy não nos levaria muito longe, dado que a reflexão que, em Agamben, os contempla, desemboca na potência perfeita - relação limiar entre potência e ser em ato - e na aporia da soberania - relação limiar do bando soberano- , enquanto na contramão o jovem dá a ver, por um átimo, “uma imagem enigmática de um ser juntos dos homens *que não tem mais a forma de uma relação*” (1994: p. 9-11). Enigmática é, assim, a conclusão do prefácio. Afinal, o que faz do jovem protagonista de *Ich habe Nichts* essa possível imagem do Comum sem relação que, no contexto do trabalho de Agamben, permanece até hoje indefinida e em suspenso? Um possível caminho para o desenvolvimento dessa reflexão parece se desenhar no início do prefácio, onde o autor situa Walser em relação ao niilismo. Assim, lemos:

Se todos os maneirismos contêm em si um impulso teatral , aqui o estilo [*maniere*] tende, de fato, explicitamente, ao balé de circo, radicaliza-se em pantomima. E aqui o maneirismo revela também sua cumplicidade não muito escondida e quase afinidade eletiva que o liga ao niilismo. Esse parentesco era já evidente em Nietzsche, em que o elemento paródico e teatral (Nietzsche, já se disse, vive em íntima simbiose com um espectador) torna-se o único meio expressivo que sobrevive ao niilismo e sem o qual *Assim Falou Zarathustra* - esse primeiro *ballet russe* do niilismo - seria simplesmente incompreensível. Mas em Walser é como se o maneirismo incorporasse não somente os valores e sentimentos tradicionais, mas, antes, o próprio niilismo, *fazendo-se tão íntimo dele ao ponto de conseguir de algum modo sair dele*. Estilos [*manieres*] do nada

são exatamente estes *Pedaços de Prosa* [*Pezzi in Prosa*]. (1994: p. 9-10) [Grifo da autora]

Aqui está em jogo nem tanto a concepção de uma *manière* de Walser que tende ao nada, mas sim o que compreendemos por esse *nada* que, em Agamben, vemos associado ao niilismo. Max Brod teria dito: “Depois de Nietzsche, Walser teria de vir” (MIDDLETON, 1999: p. 11). Cabe, portanto, investigar qual seria essa “afinidade eletiva” que ligaria Walser a travessia do niilismo<sup>127</sup> operada por Nietzsche e que faria do rapazinho *Habenichts* um “recruta metafísico”. Em última instância, esperamos nos deparar com a natureza deste *nada* que o jovem diz possuir.

Segundo Peter Pál Pelbart, a noção de niilismo em Nietzsche tem um caráter constitutivamente ambíguo. Se, “por um lado, ele é sintoma de decadência e aversão pela existência, por outro, e ao mesmo tempo, é expressão de um aumento de força, condição para um novo começo, até mesmo uma promessa” (PÁL PELBART, 2013: p. 93). Sem optar por uma interpretação em detrimento de outra, o autor nos convida a percorrer essas duas facetas como uma fita de Moebius. O niilismo de mão dupla de Nietzsche partiria do pressuposto de que, com a queda e descrédito dos valores morais de fundo cristão, o homem moderno se vê inerte frente a um mundo que “tal como ele é não deveria ser” enquanto “o mundo tal qual ele deveria ser não existe” (2013: p. 100).

O niilismo começa com um deslocamento do centro de gravidade da vida em direção a uma outra esfera que não ela mesma - o resto é consequência. Para dizê-lo de maneira mais direta: o niilismo consiste em uma depreciação metafísica da vida a partir de valores considerados superiores à própria vida, com o que a vida fica reduzida a um valor de nada, antes que estes mesmos valores apareçam, segundo um processo de desvalorização, naquilo que eram desde o início - “nada”. (2013: p. 95)

Todo o pensamento acerca do niilismo se daria em torno da noção de valor. Valores seriam, por exemplo, a beleza, a verdade, a justiça, a liberdade, e deveriam ser concebidos enquanto perspectivas produzidas no tempo e instrumentos pelos quais “um

---

<sup>127</sup> *Travessia do Niilismo* é o título do ensaio de Peter Pál Pelbart no qual fundamentalmente se baseia a presente análise do niilismo em Nietzsche.

tipo de vida se impõe, se conserva ou trata de expandir-se” (2013: p. 98). Para Pál Pelbart, trata-se de perguntar sempre “quem precisa de tal ou qual convicção, crença, valor, para conservar-se, para impor seu tipo, para alastrar seu domínio?” (2013: p. 98). Os valores modernos que teriam advindo quando da “derrocada do mundo suprassensível da tradição metafísica” tais como “a Consciência, a Razão, a História, o Coletivo” não teriam sido capazes de preencher a ausência deixada pela esfera suprassensível e se constituir enquanto novo centro gravitacional da vida (2013: p. 97). Por isso, diante dessa descontinuidade, abre-se uma espécie de vácuo em que o valor de “nada” da moral cristã se dá a ver claramente tão somente diante do declínio de seus valores mesmos. Por sua vez, é somente nessa descensão que uma necessidade de reversão de valores se faz presente. “O contramovimento reivindicado por Nietzsche” - a transvalorização dos valores - “só é pensável a partir do niilismo, do qual ele nasce e que ele pretende ultrapassar, levar a seu termo” (2013: p. 99). O niilismo moderno seria justamente o estágio intermediário

em que a descrença não encontrou ainda a vontade que a sustente, ou a vontade crescente não encontrou ainda o caminho desbastado o suficiente para poder querer o que lhe cabe, embora já se tenha desfeito de suas venerações. Esta é a ambiguidade do niilismo da modernidade, em que coexistem o declínio da moral e a ascensão de uma vontade que ainda não sabe a que veio. (2013: p. 101)

Pál Pelbart defende que é impossível compreender o niilismo de Nietzsche sem cotejar essa ambivalência: por um lado, a detecção dos valores declinantes e a exigência de que a degradação se consuma de uma vez por todas; por outro, o apontamento de uma possibilidade e de uma abertura para o surgimento de novos valores ativos, saudáveis, superabundantes. Segundo o autor,

quem vê em Nietzsche apenas o destruidor e o bárbaro impiedoso não percebe que tal demolição está sempre a serviço de uma afirmatividade primeira, do desejo de um *tempo fundador*, cujos prenúncios ele não cessa de detectar aqui e ali, e por vezes em ressonância com uma antiguidade suposta exemplar, em todo caso um tempo fundador cuja necessidade ele invoca crescentemente. (2013: p. 110-111)

Se retornarmos agora para o texto de Agamben segundo o qual o maneirismo de Walser incorporou não somente os valores tradicionais, mas também o próprio niilismo, veremos que essa asserção corresponde perfeitamente ao próprio empreendimento nietzschiano que pretende levar o niilismo ao seu extremo, ao seu termo, para dar a ver novas formas de vida<sup>128</sup>. E o movimento segundo o qual Walser se faria “tão íntimo do niilismo a ponto de conseguir sair dele” (AGAMBEN, 1994: p. 10) corresponde perfeitamente à trajetória do próprio Nietzsche que seria, ele mesmo, “o niilista perfeito da Europa” (2013: p. 102), aquele que logrou vivenciar plenamente o niilismo até seu termo e, assim, ultrapassá-lo. Segundo Pál Pelbart, Nietzsche seria “o paciente que viveu a doença até seu término e que, na atenta auto-observação, conseguiu sustentá-la e intensificá-la até seu esgotamento e sua cura ‘homeopática’, por assim dizer” (2013: p. 102).

A associação entre Walser e Nietzsche é tentadora. Da leitura que fiz de *Pensamento Nômade*<sup>129</sup>, um dos pensamentos que até hoje tenho mais latente é aquele em que logro substituir, sem deixar qualquer resíduo, a figura de Nietzsche pela de Walser, quando Deleuze escreve:

Sabe-se bem que em nossos regimes os nômades são infelizes: não se recua diante de nenhum meio para fixá-los, eles têm dificuldade para viver. *E Nietzsche viveu como um desses nômades reduzidos à sua própria sombra, indo de pensão em pensão.* Mas, de outro lado, o nômade não é forçosamente alguém que se movimenta: existem viagens num mesmo lugar, viagens em intensidade, e mesmo historicamente os nômades não são aqueles que se mudam à maneira dos migrantes; ao contrário, são aqueles que não mudam, e põem-se a nomadizar para permanecerem no mesmo lugar, escapando dos códigos. (DELEUZE, 1972)

---

<sup>128</sup> Assim, ao menos, lemos em Pál Pelbart: “O combate ao niilismo não pode dar-se senão a partir do niilismo que pretende ultrapassar, voltando-se contra ele mesmo, em uma espécie de suicídio da vontade negadora. Em outros termos: o contramovimento não significa sustar, frear, bloquear, a escalada do niilismo - mas justamente intensificá-lo, esgotá-lo, levá-lo a seu termo, fazer com que se complete e retorná-lo contra si” (2013: p. 105).

<sup>129</sup> Transcrição de conferência de Gilles Deleuze sobre Nietzsche, cuja tradução encontra-se disponível em <http://intermidias.blogspot.com.br/2011/10/pensamento-nomade-por-gilles-deleuze.html>



A meu ver, seria correto escrever: “e Walser viveu como um desses nômades reduzidos à sua própria sombra, indo de pensão em pensão”, pois, de fato, foi o que ele fez a vida toda, até sua auto-internação no sanatório. E ainda em relação a escapar dos códigos, é difícil resistir à vontade de somar, a Nietzsche e Kafka, o nome de Walser como aquele que, com a criação de uma escrita enigmática - a microescrita -, embaralha os códigos, faz passar algo que não seja codificável. Não creio que seria equívoco seguir uma argumentação mais aprofundada nesse sentido, a exemplo de Agamben, e na esteira de Deleuze. Por isso mesmo, não foi fácil seguir por outra via e produzir a diferença.

Afora minha intuição, poucas pistas me indicaram que o “nada” walseriano se diferia em algo do “nada” niilista, ainda que o niilismo seja o de Nietzsche, aquele que logra se esgotar, retornar contra si mesmo. Segundo Pál Pelbart, o nada, o *nihil*, em Nietzsche, “aparece como fruto de uma expectativa de encontrar, no curso do mundo, uma finalidade, uma totalidade, uma verdade, e a conseqüente decepção que decorre dessas categorias da razão que não encontram equivalente na realidade” (2013: p. 106). Trata-se, portanto, de um nada vazio, que deve ser ultrapassado. Em outras palavras, podemos dizer que, em Nietzsche, a vontade de nada visa justamente o seu fim, para que daí possa advir outra coisa. A diferença consiste em que o nada, em Walser, não é vazio, mas cheio; não visa o seu fim, mas é, ele mesmo, o fim último de todas as coisas. Esse nada que é, desde sempre, alguma coisa, é o nada taoísta.

Ninguém teria conseguido inventar um personagem tão insólito quando Walser. Ele é mais extremo do que Kafka, que sem ele jamais teria surgido, que ele ajudou a criar.  
As confusões de Kafka são as do local. Sua tenacidade deriva de suas amarras. Torna-se taoísta para escapar.  
A oportunidade de Walser foi o pai fracassado. Ele é taoísta por natureza, não precisa se tornar um deles, como Kafka.  
(CANETTI, 2009: p. 155)

Não escapou a Canetti a afinidade de Walser com o taoísmo. Também não escapou a Benjamin que, embora não tenha usado a palavra em específico, nos dá a ler em seu breve ensaio: “em Walser a nulidade tem um peso, e a inconsistência, tenacidade” (BENJAMIN, 2012: p. 51); e, ainda, sobre o fato de Walser escrever e não corrigir nem

uma linha: “constitui a mais completa interpenetração de uma extrema ausência de intenção e de uma intencionalidade suprema” (2012: p. 52). Ambas as ideias - de uma nulidade com peso e de uma ausência de intenção e intencionalidade concomitantes - remetem ao *Tao*. Para tornar mais claros os aspectos referentes ao *Tao* que aqui nos interessam, precisaremos fazer um breve (e simplificante) incursão na lógica mítica chinesa.

Antes de pertencer a uma doutrina ou uma escola, o *Tao* se encontra no âmbito do pensamento comum e representa a concepção de um poder regulador indefinido, que se mantém rebelde a qualquer realização específica, determinada e particular. Segundo Marcel Granet, “há enormes probabilidades de que a palavra *Tao*, na língua mítica e religiosa, tenha expressado a ideia de uma eficácia indeterminada em si mesma, mas que era o princípio de toda eficiência” (GRANET, 1968: p.190-191). Os chamados Pais do Taoísmo (a saber, Lao Tzu, Chuang Tzu e Lie Tzu, supostos<sup>130</sup> autores dos primeiros textos taoístas) frequentemente empregam a palavra *Tao* seguida pelo sufixo *te*, que designa uma eficácia que tende a se particularizar. *Tao-te*, portanto, designa o movimento de mão dupla que representa, por um lado, a “Ordem total” e, por outro, “uma eficácia que se singulariza” (1968: p.190-191).

Para a antiga mística chinesa, a realidade é regida por sua posição no espaço-tempo, cuja lógica (longe de ser enigmática) compreende a correlação entre séries nominais e numéricas que designam, por exemplo, os Cinco Elementos (*wu hing*), os Cinco Pontos Cardeais (*wu wei*), as Cinco Virtudes (*wu te*), as Cinco Atividades (*wu shi*), os Cinco Reguladores do ano (*wu ki*), dentro outras séries que não necessariamente são compostas de cinco elementos: os Nove Cursos D’água, as Nove Montanhas, as Seis Calamidades, etc. A descrição das formas como essas séries se relacionam não poderia ser esgotada no presente trabalho<sup>131</sup>. A nós interessa principalmente o fato de que, para a mística chinesa,

---

<sup>130</sup> A existência concreta desses mestres não é consenso entre os pesquisadores.

<sup>131</sup> Por diversos motivos: a) por conta da extrema complexidade da organização entre séries; b) pelas diversas versões apresentadas pelos teóricos e místicos antigos que deveriam ser cotejadas; c) pelas divergências entre os comentaristas contemporâneos, que também deveriam ser cotejadas numa análise pormenorizada.

os acontecimentos históricos ou naturais são regidos por sucessões cíclicas, ou seja, os elementos das séries se sucedem ciclicamente por ordem de produção (a Terra produz o Fogo, o Fogo produz a Madeira) ou de triunfo (o Fogo substitui a Terra, quando esta já se esgotou; a Madeira substitui o Fogo, quando este já se esgotou). Tais elementos (que Marcel Granet chama de *emblemas*) correspondem a outros elementos (*emblemas*) de outras séries que também alternam ciclicamente entre si como, por exemplo, na série das estações do ano-pontos cardeais: Inverno (Norte), Verão (Sul), Primavera (Leste), Outono (Oeste), Centro (Centro). Importante compreender aqui que a correspondência entre os emblemas das séries é fluida e não fixa, e que tal fluidez não é caótica ou ocasional, mas sim regida por ordens hierárquicas de produção e triunfo que, por sua vez, são regidas pelas categorias do *Yin* e *Yang*, cuja alternância é ordenada pela categoria suprema que é próprio *Tao*. “Toda a realidade é definida por sua posição no espaço-tempo; em toda realidade está o *Tao*; o *Tao* é o ritmo do espaço-tempo” (1968: p.203).

O primeiro significado da palavra *Tao* é caminho, via central. Granet atribui tal significado às lendas míticas segundo as quais os fundadores das Dinastias (heróis demiúrgicos, cujo exemplo utilizado nesse caso é Yu) percorrem e põem em ordem as Nove Províncias: Yu “fez os Nove Caminhos se comunicarem, represou os Nove Pântanos, nivelou as Nove Montanhas” (QIAN cit. por GRANET 1968: p. 198). A palavra designada para esse trabalho é *tao*, o que “talvez justifique a hipótese de que a palavra *tao* começou por evocar a imagem de uma *circulação do rei* que tinha por fim *delimitar*, mediante o traçado de caminhos (*hing, tao*) os quinhões de realidade (heranças, nomes, emblemas, insígnias) que deveriam ser repartidos entre os fiéis” (1968: p. 198). Encontramos no *Hi zi*<sup>132</sup> uma definição que contempla esse sentido demiúrgico de circulação e delimitação, mas também as ordenações cíclicas e fluidas entre as séries emblemáticas, compreendendo o *Tao* enquanto um poder regulador que não cria os seres, “mas faz com que eles sejam como são” e que “rege o ritmo das coisas” (1968: p. 203). *Tao* é o princípio que ordena as substituições dos emblemas, as mutações perpétuas que ocorrem de maneira real ou simbólica. “A definição do *Hi zi* convida a ver no *Tao* uma Totalidade, por assim dizer, alternante e cíclica. (...) Não é um princípio primordial. Ele

---

<sup>132</sup> Apêndice do tratado de adivinhação *I Ching*.

rege *realmente* as articulações de todos os grupos de realidades atuantes, mas sem ser considerado uma substância ou uma força” (1968: p. 203).

Creio que um dos desafios para a constituição de uma visão ocidental acerca do *Tao* seja compreendê-lo enquanto uma instância *muito concreta* (ou seja, que nada tem de transcendental<sup>133</sup>) que entretanto, não se traduz em uma força ou uma substância; outro desafio seria compreender que a relação entre os emblemas, assim como a substituição de um emblema por outro, que se dão ao nível do pensamento lógico, são absolutamente idênticas às “mudanças passíveis de ser constatadas no curso dos acontecimentos”, dado que o *Tao* é concebido como “um princípio de Ordem que rege simultaneamente a vida mental e a vida no Mundo” (1968: p. 205) e que “o símbolo faz as vezes do real” (1968: p. 207). Uma vez aceitas essas duas concepções - de uma concretude mesma do *Tao* e de uma correspondência perfeita entre o pensamento lógico e a realidade constatável -, é possível compreender porque o pensamento chinês não se compraz em identificar causas e feitos, mas sim “as manifestações concebidas como singulares” (1968: p. 205-206).

Igualmente expressivas, elas [as manifestações] parecem *substituíveis*. Um rio que seca, um morro que desmorona, um homem que se transforma em mulher, etc. anunciam o fim próximo de uma dinastia. Trata-se de quatro aspectos de um mesmo acontecimento: uma ordem obsoleta desaparece, dando lugar a uma nova ordem. (...) Uma ave que destrói seu ninho fornece indício (físico e moral) de uma gravíssima perturbação no Império, já que o sentimento de devoção doméstica faz falta até mesmo entre os animais mais humildes. As mais ínfimas aparências, portanto, merecem ser catalogadas, e as mais estranhas têm mais valor que as mais normais. O catálogo não tem por objetivo levar a descobrir sequências, mas é feito no intuito de evidenciar *solidariedades concretas*. (...) Evitam tudo o que torne comparável e se atêm apenas ao que parece *substituível*. (1968: p. 206)

---

<sup>133</sup> Granet conclui seu capítulo acerca do *Tao* dizendo que o mérito maior do pensamento chinês “é nunca ter separado o humano e o natural” e que “a noção de Modelos, permitindo aos chineses conservarem uma concepção flexível e plástica da Ordem, não os expôs a imaginar, acima do mundo humano, um mundo de realidades transcendentais. Inteiramente impregnada de um sentimento concreto de natureza, sua Sabedoria é decididamente humanista”.

Assim, é possível constatar, como o faz o autor, que a relação entre os emblemas e as realidades se dá por “simples ressonância” e que *Tao* é o “centro de responsabilidade” que rege essa relação (1968: p. 207). Como já foi dito, *Tao* não é um princípio criador dado que “nada se cria no mundo, e o Mundo não foi criado” (1968: p. 207). Mesmo a nível mitológico “os heróis que mais se assemelham a demiurgos limitam-se a arrumar o Universo” (1968: p. 207). Como no exemplo de Yu, ele não criou o Mundo ou o Universo, mas apenas percorreu e pôs em ordem os emblemas e as coisas mesmas. A diferença fundamental entre a criação e as mutação é que a segunda se dá sem desgaste, enquanto a primeira não. “As realidades e os emblemas se transmudam, e são transmudados sem que para isso haja um gasto, sem que para isso se despenda qualquer espécie de energia” (1968: p. 205). O conceito de “nada”, no taoísmo, encontra-se intrinsecamente ligado ao de não dispersão de energia. As mutações (*fu*) - leia-se: as formas como as coisas se organizam e se substituem na realidade, assim como a forma como os emblemas se correlacionam e se sucedem ciclicamente no pensamento lógico - não despendem energia e, uma vez que as formas que assumiram, em determinado tempo e espaço, chegam aos seu esgotamento, os emblemas/realidades são substituídos por novos emblemas/realidades, e os anteriores retornam “ao nada de onde vieram” (ZHAN, 1912: p. 59). Assim é possível compreender o sentido real da aceção tão comum nos primeiros textos taoistas segundo o qual o Mundo é aparência. Aparência é a forma intermitente e dinâmica de organização que os emblemas/realidades tomam em determinado tempo e espaço, enquanto o nada é origem e fim de todos os emblemas/realidades. *Tao* é a Ordem eficaz e total, que até o mais ínfimo detalhe reflete.

Quando uma aparência transmuda-se noutra, essa mutação equivale a um sinal a que outros sinais devem responder em ressonância. Ela indica o advento de uma nova situação concreta, que comporta um conjunto indefinido de manifestações coerentes. Quanto à maneira como se opera essa substituição, que não é uma mudança, sabemos que toda mutação concerne ao Total e é, em si mesma, total. Não há nenhum denominador comum a ser buscado entre dois emblemas que atestam, ambos, dois aspectos concretos da totalidade do Mundo. (...) O que explica todos os detalhes das aparências não é um detalhe das causas, mas o *Tao*. (...) Para dar uma regra à ação e tornar o mundo inteligível, não há necessidade de distinguir forças, substâncias ou causas, nem se embaralhar com problemas

acarretados pelas ideias de matéria, movimento e trabalho. O sentimento de interdependência das realidades emblemáticas e de suas realizações aparentes é suficiente em si. Ele convida a reconhecer solidariedades e responsabilidades. (GRANET, 1968: p. 207)

Talvez possamos agora nos aproximar de um dos principais conceitos do taoísmo que é o *wú wéi*. Sua grafia significa não-ação. Em seu curso sobre o Neutro, BARTHES se refere ao *wú wéi* como um “não dirigir, não orientar a força para um fim, deixá-la onde está” (2003: p. 362), cuja “atitude mais profunda” seria justamente a “não escolha” (2003: p. 362-363). Tal atitude não refletiria, entretanto, anestesia, abstinência ou desinteresse, afinal, a não oposição ao mundo sensorial é o preceito implícito do taoísmo que a atenção dedicada às aparências substituíveis e aos detalhes mais ínfimos manifesta perfeitamente. As atitudes da não ação e da não escolha talvez se traduzam melhor na citação que Barthes traz de Jean Grenier: “... Estava disposto a seguir todas as coisas <...> Para ele, todas as coisas estavam em destruição, todas as coisas estavam em construção. Ai está o que se chama tranquilidade na desordem. Tranquilidade na desordem significa perfeição” (2003: p. 363). A não ação e a não escolha estão ambas centradas na certeza de que as coisas estão em perpétua mutação e que a regência desse movimento pertence absolutamente ao *Tao* enquanto Ordem eficaz e total. Tal concepção em muito se distancia de um sentimento de que tudo é vão, bem como da aspiração pelo nada que caracteriza, em Nietzsche, o niilismo passivo. E Barthes não foi pouco preciso ao aproximar tal acepção de Pirrón: “Deixa-se balançar por vagas quaisquer’. Imagem de fato sutil (e interessante), pois a metáfora remete contraditoriamente à imobilidade no movimento (sempre a tranquilidade na desordem)” (2003: p. 375). A compreensão de que todas as coisas estão em fluida e constante construção/destruição leva à não escolha enquanto atitude *tranquila* das mais extremas: compreensão maior da não dispersão de energia, do não desgaste do *Tao*.

Creio que estamos em condições de apontar certos aspectos taoístas na obra de Walser. Propus, no início de nosso incursão, uma leitura de *Jakob von Gunten* que desse a ver “as *equivalências* entre os eventos em detrimento da comparação que sugere um sentido final”. Vejamos, portanto, tais manifestações singulares às quais me referi: Jakob sendo

um soldado da era napoleônica, ou um rico senhor que dispensa sua carruagem e caminha sobre a neve, ou um peregrino no deserto. Pela via da comparação, recairíamos talvez no sentido final e bem acabado de um desejo de poder. Essa é a leitura da qual esquivamos durante todo o trabalho, não por que ela seja incorreta (se é que é possível falar de leituras incorretas), mas porque ela é deveras planificadora. Burlamos tal leitura para que fosse possível dar a ver as equivalências entre as manifestações singulares: Jakob soldado napoleônico, Jakob burguês que caminha na neve, Jakob peregrino indicam um desejo muito concreto de percorrer superfícies mais que o desejo transcendente de poder, dado que o soldado não guerreia, o burguês gasta todo o seu dinheiro dando esmolas, o peregrino apenas acompanha o diretor que é o verdadeiro conquistador. Tratam-se, nesse caso, de três aspectos de um mesmo acontecimento para o qual é de maior valor o detalhe ínfimo do caminhar. A novidade, entretanto, não está nesse fato: muitos comentadores dissertaram sobre o apreço que os personagens de Walser guardam pelo passeio (e sobre o fato do próprio Walser empreender longas caminhadas noturnas de uma cidade a outra). A novidade está na forma como apresento: equivalências e solidariedades entre as diversas manifestações; não comparações e sequências.

O segundo aspecto que deve ser notado diz respeito à realidade tangível e a não oposição ao sensível. Jakob é a figura daquele que prefere não preferir mas que, contudo, resguarda suas idiossincrasias; é aquele que não gosta de falar sobre si, que burla a identidade, mas que está sempre postulando a sua maneira de agir e pensar; é aquele que não se prende a qualquer bem material, mas não pode viver sem o tabaco e não nega seu apreço por confortáveis poltronas de veludo. Em sua não escolha, Jakob não se opõe ao sensível e por isso está longe de ser um *dandy*, dado que a atitude da não escolha não se traduz em ascetismo e eliminação de qualquer intencionalidade, ao modo de Beau Brummel: “*Robinson, which of the lakes do I prefer?*” [“Robinson, qual dos lagos eu prefiro?”] (AGAMBEN, 2007: p. 90). BARTHES pontua que “para nós, ocidentais”, o *wú wéi* é um paradoxo (2003: p. 263). E é talvez como paradoxo, e não ambiguidade, que demos a ver o duplo movimento de Jakob: por um lado, a singularidade do ajudante que o torna único em seus traços; por outro, a sua constituição serial que o torna indistinguível dos demais. “Vocês são parecidos como cobras” (KAFKA, 2008: p. 66), diz K. de Artur e

Jeremias; entretanto, há quem os distingam muito bem. A diferença está em compreender o apontamento de AGAMBEN segundo o qual os ajudantes “vivem *entre nós*” (2007: p. 27), o que não é o mesmo que viver com nós, *conosco*. A dupla maneira de Jakob se postar diante do mundo diz muito de sua estadia intermitente, de sua existência de instante, que o torna, simultaneamente, singular e substituível.

Um terceiro aspecto diz respeito à série exemplar, a qual demos o nome de passeata. Gostaria de somar, às séries de Sebald e de Agamben, duas mais. A primeira advém da peça em prosa *Schwendimann*, cujo personagem título é um “homem estranho” [sonderbarer Mann] de barba negra e hirsuta que “não busca muito, mas sim o justo” [Er suchte nicht viel, aber er suchte etwas Rechtes] (WALSER, 2010: p. 45). Nessa série constam: o próprio *Schwendimann*, o hospício, a estação dos bombeiros, a casa de banhos, a penitenciária, o hospital, o bordel, a casa paterna, o palácio da justiça, o matadouro, a paróquia, o teatro, a sala de concertos, a funerária, a casa concreta. Há também a série de *Ich habe Nichts*, que se constitui de: o rapazinho, o bezerro, o cão, a cabra. No primeiro, há o homem que deixa casas e estações para trás, dizendo a cada uma delas, ao seu modo “tranquilo”, que ali não é o seu lugar; o segundo, deixa para trás os animais, aos quais diz, um a um, que tem nada para lhes dar, e que se tivesse algo lhes daria.

Segundo Agamben, ambas as peças constituem um vértice da obra de Walser, mas creio que se trata de dois vértices distintos. *Schwendimann*, que busca o justo, caminha para a última casa, para a casa concreta, para morrer; ele é o ser que se despede e se desagrega de sua passeata para retornar ao nada de onde veio. Já o rapaz, legítimo *Habenichts*, é um jovem tolo, como atesta ao final o narrador. Ao dizer aos animais, um a um, que “tem nada”, ele não é capaz de compreender que é justamente o “ter nada” que o faz constituir passeata com os demais; para com os animais, ele não tem dívida alguma e vice-versa: basta que sejam o que são, em sua condição constricta. Que sejam mudos ou que emitam sons, que se movam ou que permaneçam imóveis, que sejam fluidos ou tesos e que, entretanto, se relacionem por mútua ressonância e solidariedade - como a água brilhante do riacho, a blusa verde, o chapéu, as bandeiras coloridas, o barquinho que flutua: é isso a poética da constrição. Nesse sentido, é certo dizer que não há mundo melhor e mais livre



a se alcançar e a maior tolice do rapaz é deitar-se à beira da estrada - fora do caminho! - para para chorar até mais não poder, tendo em vista que a ressonância que se dá entre ele e cada um dos animais já é, em si, vivência da liberdade e constituição de um *ser juntos*. Se esta imagem se apresenta enigmática talvez seja pelo fato de não haver nela nenhum elemento norteador, nenhum fim, nenhum rumo: nada por vir.

Concluo afirmando que o nada de Walser está mais próximo do nada taoista que do nada niilista, pois mesmo o niilismo ativo, aquele que leva à sua superação e à instauração de novas formas de vida, visa um fim. O empreendimento de Nietzsche, como bem pontua Pál Pelbart, trabalha “contra seu tempo, portanto sobre seu tempo e, como ele espera, ‘em favor de um tempo que virá’” (PÁL PELBART, 2013: p. 109), enquanto a arte de Walser trabalha sempre na ausência de qualquer expectativa. Talvez a ocasional afinidade com o pensamento chinês o tenha livrado de imaginar uma realidade outra que não a mais concreta, aquela fundada em tempo e espaço bem determinados. Por conta disso, a luz que imprime sobre todas as coisas é também a luz concreta, opressiva, que o céu, cansado, deita na escuridão, onde não há nada. E entretanto, ter nada é o *melhor* que pode nos acontecer.

25. V. 1974 | Al. Ex. Herbock

P



Herbst & Winter  
Tanne im Winter

## Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *A Comunidade que vem*. Tradução: Antonio Guerreiro. Lisboa: Editora Presença, 1993.

\_\_\_\_\_. *Estado de Exceção*. Tradução: Iraci D. Poletti. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. Bartleby, ou da Contingência. In: *Bartleby: escrita da potência*. Tradução: Manuel Rodrigues e Pedro H. A. Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

\_\_\_\_\_. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução: Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2008.

\_\_\_\_\_. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. *Ideia da Prosa*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

\_\_\_\_\_. *O Homem sem Conteúdo*. Tradução: Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

\_\_\_\_\_. *The kingdom and the glory: for a theological genealogy of economy and government*. Tradução: Lorenzo Chiesa. Stanford: Stanford University Press, 2011.

\_\_\_\_\_. The Work of Man. In: CALARCO, Matthew. DECAROLI, Steven. *Sovereignty and Life*. Tradução: Kevin Attell. Stanford: Stanford University Press, 2007, p. 1-10.

\_\_\_\_\_. Maniere del nulla. In: WALSER, Robert. *Pezzi in prosa*. Macerata: Quodlibet, 1994, p.9-11.

\_\_\_\_\_. La Potencia del Pensamiento. In: *La potencia del pensamiento – ensaios y conferências*. Tradução: Flávia Costa y Edgardo Castro. Córdoba: Adriana Hidalgo Editora, 2007, p. 351-368.

BARTHES, Roland. *O neutro. Anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BENJAMIN, Walter. A felicidade do homem antigo In: *Magma Revista*. Tradução: Anderson Gonçalves. São Paulo: Humanitas, FFLCH-USP, 1994.

\_\_\_\_\_. Robert Walser. In: *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, v. 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, v. 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

\_\_\_\_\_. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: *Escritos Sobre Mito e Linguagem*. Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. Crítica da violência. In: *Escritos Sobre Mito e Linguagem*. Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2013.

BERNOKSKY, Susan. *Pushing thorny syntax to an extreme: the Susan Bernofsky interview*. Disponível em: <http://quarterlyconversation.com/pushing-thorny-syntax-to-an-extreme-the-susan-bernofsky-interview>. Acesso em: 06/11/14. Entrevista concedida a George Fragopoulos.

BLOCH, Ernst. *Heritage of our times*. Cambridge: Polity, 2009.

BLOY, Leon. Quem é o rei? In: BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina; CASARES, Adolfo Bioy (Orgs.). *Antologia da Literatura Fantástica*. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

BOBZIEN, Susanne. Stoic Conceptions of freedom and their relation to ethics. SORABJI, R. (Org.). *Aristotle and After*. Bulletin of the Institute of Classical Studies 41, vol. 68. London: University of London, 1997, p. 71-89.

CANETTI, Elias. Robert Walser. In: *Sobre os Escritores*. Tradução: Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHAVES, Ernani. *Mito e Política: notas sobre o conceito de “destino” no jovem benjamin*. Revista Trans/form/ação. Número 17. São Paulo: Editora Unesp, 1994, p.15-30.

COETZEE, J. M. The Genius of Robert Walser. *The New York Review of Books*. Disponível em: <http://www.nybooks.com/articles/archives/2000/nov/02/the-genius-of-robert-walser/>. Acesso em: 23/01/2015.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. Tradução: Daniel Lins e Fabien Pascoal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Qu'est-ce que l'acte de création?* Paris, 17/05/1987. Conferência proferida na fundação La Fémis. Disponível em: <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=134&groupe=Conf%09rences&langue=1>. Acesso em: 13/11/14

ESPINOSA, Baruch de. *Breve tratado de Deus, do homem e do seu bem-estar*. Tradução: Emanuel Angelo da Rocha Fragoso. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.\

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Ditos e escritos III - Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

GRANET, Marcel. *La pensée chinoise*. Paris: Editions Albin Michel, 1968.

GRIMM, Jacob. *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos*. Tradução: Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HOBUS, Jean. *Poetik der Umschreibung: Figurationen der Liebe im Werk Robert Walsers*. Würzburg: Verlag königshausen & Neumann, 2011.

IRELAND, I. A. Final para uma história de fantasmas. In: In: BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina; CASARES, Adolfo Bioy (Orgs.). *Antologia da Literatura Fantástica*. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

KAFKA, Franz. *Diários*. Tradução: Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

\_\_\_\_\_. *O desaparecido ou América*. Tradução: Susana Kampff Lages São Paulo: Editora 34, 2003.

\_\_\_\_\_. *O castelo*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Letters to family, friends and editors*. Tradução: Richard e Clara Winston. New York: Schocken Books, 1977.

\_\_\_\_\_. *Tagebücher 1910-1923*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1976.

Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/tagebuecher-1910-1923-162/1>. Acesso em: 06/11/14

\_\_\_\_\_. *Das Schloß*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1996. Disponível em:

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/das-schloss-7656/1>. Acesso em: 06/11/14

\_\_\_\_\_. *Amerika*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1997. Disponível em:

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/amerika-168/1>. Acesso em: 06/11/14

\_\_\_\_\_. *Briefe und Tagebücher 1910-1923*. Disponível em:

<http://homepage.univie.ac.at/werner.haas/index.html>. Acesso em: 06/11/14

\_\_\_\_\_. *Die Wahrheit über Sancho Pansa*. Frankfurt: Fischer Taschenbuchverlag, 1993.

Disponível em: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/franz-kafka-kleinere-werke-167/11>.

Acesso em: 06/11/14

KIERKEGAARD, Søren. *O conceito de angústia: uma simples reflexão psicológico-demonstrativo direcionada ao problema dogmático do pecado hereditário*. Tradução: Álvaro Luiz. Petrópolis: Vozes, 2010.

LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

LESKOV, Nikolai. *A Fraude e outras histórias*. Tradução: Denise Sales. São Paulo:

Editora 34, 2012.

LIE-tzu. *Tratado do vazio perfeito*. Disponível em:

<http://textosdemetafisica.blogspot.com.br/2014/04/lie-tzu-tratado-do-vazio-perfeito.html>.

Acesso em: 06/11/14

LIE-tzu. *Book of Lieh-tzü*. Disponível em: <http://www.sacred-texts.com/tao/tt/index.htm>.

Acesso em: 06/11/14

MAZZARI, Marcus Vinicius. Apresentação. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução: Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. Tragédia Amorosa à luz da “dialética do movimento cultural”. In: KELLER, Gottfried. *Romeu e Julieta na Aldeia*. Tradução: Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2013.

MIDDLETON, Christopher. Introduction. In.: *Jakob von Gunten*. Tradução: Christopher Middleton. New York: NYRB, 1999.

NODARI, Alexandre. O pensamento do fim. In: GUIMARÃES, Cesar, SELDMAYER, Sabrina (Orgs.). *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

PELBART, Peter Pál. Travessias do niilismo. In: *O Averso do Niilismo – Cartografias do Esgotamento*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novissimo Dicionário Latino-Português*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2006.

SEBALD, Winfred Georg. *Robert Walser*. Revista Serrote, número 5, julho/2010. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2010.

SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito*. Revista Mana: Estudos da Antropologia Social. Número 11 (2). Rio de Janeiro: PPGAS – UFRJ, 2005.

WALSER, Robert. *Jakob von Gunten: um diário*. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Masquerade and other stories*. Tradução: Susan Bernofsky. London: The John Hopkins University Press, 1990.

\_\_\_\_\_. *Jakob von Gunten*. Tradução: Christopher Middleton. New York: NYRB, 1999.

\_\_\_\_\_. *Berlin Stories*. Tradução: Susan Bernofsky. New York: NYRB, 2006.

\_\_\_\_\_. *The Assistant*. Tradução: Susan Bernofsky. New York: New Directions Books, 2007.

\_\_\_\_\_. *The Tanners*. Tradução: Susan Bernofsky. New York: New Directions Books, 2009.

\_\_\_\_\_. *Microscripts*. Tradução: Susan Bernofsky. New York: New Directions Books, 2012.

\_\_\_\_\_. *A schoolboy's diary and other stories*. Tradução: Damion Searls. New York: NYRB, 2013.

\_\_\_\_\_. *Prosastück*. Zürich: Verlag Racher und Cie, 1916. Disponível em:  
<http://www.gutenberg.org/files/33548/33548-h/33548-h.htm>. Acesso em: 06/11/14

\_\_\_\_\_. *Aufsätze*. Leipzig: Kurt Wolff Verlag, 1913. Disponível em:  
<http://www.gutenberg.org/files/37579/37579-h/37579-h.htm#>. Acesso em: 06/11/14

\_\_\_\_\_. *Select Stories*. Tradução: Christopher Middleton. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1982.

\_\_\_\_\_. *Jakob von Gunten: Ein Tagebuch*. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Elfter Band. Zürich/Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1985a.

\_\_\_\_\_. *Der Gehülfe*. Roman. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Zehnter Band. Zürich/Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1985b.



\_\_\_\_\_. *Geschwister Tanner. Roman. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Neunter Band.*  
Zürich/Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1986a.

\_\_\_\_\_. *Fritz Kochers Aufsätze. Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Erster Band.*  
Zürich/Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1986b.

## Lista de figuras

FIGURA p. 19: Wandervogel. Autoria desconhecida. Disponível em:

[http://dissidentdesires.files.wordpress.com/2010/01/volkstumswoche\\_turnersee.jpg](http://dissidentdesires.files.wordpress.com/2010/01/volkstumswoche_turnersee.jpg)

FIGURA p. 25: Joseph Mallord William Turner. “Interior at Petworth”, 1837. Londres: Coleção Tate Gallery.

FIGURA p. 65: Robert Walser. “Microscript 116”. In: WALSER, Robert. *Microscripts*. Tradução: Susan Bernofsky. New York: New Directions Books, 2012, p. 89.

FIGURA p. 122: Ernst Herbeck, "Tanne im Winter", 1974. Maria Gugging: Gugging Galerie.