

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP

INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – IFCH

ALUNO: FLÁVIO VALENTIM DE OLIVEIRA

**TÍTULO: ARTE, TEOLOGIA E MORTE: INTERLÚDIOS FILOSÓFICOS ENTRE
FRANZ KAFKA E WALTER BENJAMIN**

ORIENTADORA: PROF^a. DRA. JEANNE MARIE GAGNEBIN DE BONS

Campinas – São Paulo

2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH – UNICAMP
Bibliotecária: Maria Silvia Holloway – CRB 2289**

V234a Oliveira, Flavio Valentim de
Arte, teologia e morte: interlúdios filosóficos entre Franz Kafka e Walter Benjamin / Flavio Valentim de Oliveira. -- Campinas, SP : [s. n.], 2009.

**Orientador: Jeanne Marie Gagnebin de Bons.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

1. Arte. 2. Teologia. 3. Morte. I. Bons, Jeanne Marie Gagnebin. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Título em inglês: Art, theology and death: philosophical interludes between Franz Kafka and Walter Benjamin.

**Palavras chaves em inglês (keywords): Art
Theology
Death**

Área de Concentração: Filosofia

Titulação: Mestre em Filosofia

Banca examinadora: Jeanne Marie Gagnebin de Bons, Marcio Seligmann-Silva, Oswaldo Giacóia Junior

Data da defesa: 02-12-2009

Programa de Pós-Graduação: Filosofia

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

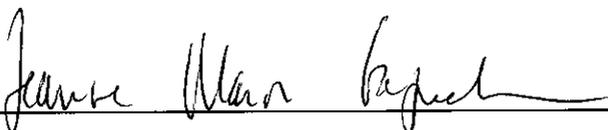
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – IFCH

Aprovado em: ____/____/____

Conceito: _____

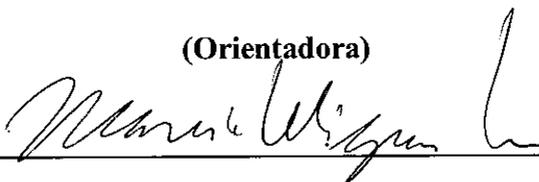
COMISSÃO JULGADORA:

TITULARES:

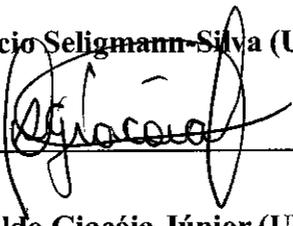


Profª Drª Jeanne Marie Gagnebin de Bons (UNICAMP /IFCH)

(Orientadora)



Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva (UNICAMP/IEL)



Prof. Dr. Oswaldo Giacóia Júnior (UNICAMP/IFCH)

SUPLENTE:

Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves (UFPA)

Prof. Dr. Henry Martin Burnett Júnior (UNIFESP)

707226000

C
R-200

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo duas peças kafkianas intituladas, respectivamente, de *Josefina, A cantora ou O povo dos ratos*, de 1924, ano da morte do escritor, e o conto póstumo *O caçador Graco*, publicado como *narrativas do espólio*. Buscamos investigar nestas duas narrativas à problemática do declínio das formas de transcendência: sintetizadas na arte, na teologia e na morte dentro da modernidade. Através de uma leitura histórico-filológica destas duas narrativas buscamos uma aproximação crítica com a filosofia de Walter Benjamin, em especial com a sua teoria da narração. O conjunto dessas narrativas é também analisado a partir de uma reconstituição do cenário literário e filosófico das interpretações kafkianas, tais como: as leituras sionistas de Max Brod a partir da filosofia de Arthur Schopenhauer e Martin Buber, as ressonâncias das leituras de Kafka sobre Kierkegaard e Nietzsche e, por fim, as polêmicas de Benjamin com Brod e Gershom Scholem, cujo motivo principal gira em torno de uma leitura materialista e alegórica do escritor tcheco.

Palavras-chave: *Arte; Teologia; Morte.*

ABSTRACT

This research has as study object two intitled kafkians parts, respectively, of Josefina, the singer or the people of the rats, of 1924, year of the death of the writer, and the posthumous story the Graco hunter, published as narratives of the estate. We search to investigate in these two narratives to the problematic one of the decline of the transcendence forms: synthecized in the art, the theology and the death inside of modernity. Through a reading description-philologycal of these two narratives we search a critical approach with the philosophy of Walter Benjamin, in special with its theory of the narration. The set of these narratives also is analyzed from an reconstitution of the literary and philosophical scene of the kafkians interpretations, such as: the Zionist readings of Max Brod from the philosophy of Arthur Schopenhauer and Martin Buber, the resonances of the readings of Kafka on Kierkegaard and Nietzsche and, finally, the controversies of Benjamin with Brod and Gershom Scholem, whose funny main reason around a materialistic and allegorically reading of the writer Czech.

Key-words: *Art, Theology, Death.*

DEDICATÓRIAS

A minha mãe,

Dona Lindalva Valentim.

Ao mestre e amigo,

Ernani Chaves.

Aos meus filhos,

Vitor, Rafaela e Ísis.

Três diferentes gerações que marcam profundamente minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Professora Jeanne Marie Gagnebin de Bons, com quem tive lições de rigor, paciência, clareza, coragem e perseverança, virtudes essenciais ao pensamento filosófico.

Aos professores Oswaldo Giacóia Júnior e Márcio Seligmann-Silva, cujos profundos conhecimentos de Nietzsche, Schopenhauer e Walter Benjamin enriqueceram este estudo com críticas e sugestões.

Ao amigo e irmão Henry Burnett, um exemplo para mim de *andarilho*.

Aos amigos e amigas de Campinas: Fábio Scherer, Pablo Simpson, Ival de Assis Cripa, Flávia Trocolli, Chelaine Silva e aos amigos e amigas de Belém: Heraldo de Cristo, Relivaldo Oliveira, Mauro Celso, Telma Lobo, Marina e Fábio Castro, Dário Azevedo e Carlos Paixão; com todos aprendi muito sobre a *arte da amizade*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
PRIMEIRA PARTE: Arte, teologia e judaísmo em Josefina, a cantora ou o povo dos ratos	13
Capítulo I: Música, astúcia e devoção	15
Capítulo II: A literatura como salvação espiritual: Max Brod leitor de Schopenhauer...	29
Capítulo III: A interioridade kafkiana: a leitura sionista de Max Brod sob a influência filosófica de Martin Buber.....	35
Capítulo IV: O <i>nada</i> não é o fracasso da Revelação: a leitura mística e messiânica de Gershom Scholem sobre Kafka.....	47
Capítulo V: A beleza de um fracassado: uma leitura benjaminiana de Kafka.....	55
SEGUNDA PARTE: Morte e modernidade no caçador Graco	77
Capítulo I: O caçador Graco e o cavaleiro da fé: Kafka, Brod e Kierkegaard.....	89
Capítulo II: Morte e compaixão: Franz Kafka leitor de Nietzsche.....	99
Capítulo III: O declínio da morte solene e a crítica ao interior burguês: Kafka e Benjamin	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
REFERÊNCIAS	127

INTRODUÇÃO

Existe uma “distância que aproxima a literatura da filosofia”¹ e ela pode ser pensada a partir do “impulso de desvendamento da realidade”. Esse impulso coloca o filósofo e o escritor em estado de “inquietação”, de “espanto” e de “perplexidade”. Cada um, em sua fronteira e em seus gêneros de discurso, procura “compreender o real um pouco para além do conjunto de significações que a vida cotidiana nos tornou familiares”² Certamente, o filósofo já não pode mais ignorar que uma obra de arte, especificamente aqui uma obra literária, também “se faz portadora de saber”. Contudo, a “inquietação”, a “perplexidade” e o “espanto” do escritor, quando se traduzem no texto literário, não têm a finalidade de seguir “uma teoria descritiva do real”, mas ao contrário, são categorias que nos ajudam a compreender que aquilo que designamos como “verdade” e “realidade” assumem, muitas vezes, um caráter impositivo e arbitrário e essa nova apreensão expõe a natureza do “inesperado do mundo e o insuspeitado do real”³ por intermédio do alargamento de nossas faculdades da imaginação e da percepção.

De maneira provocativa, Benedito Nunes afirma em seu ensaio *Filosofia e poesia* que os “grandes poetas são metafísicos fracassados” e talvez, por isso, “podem aprender dos filósofos a arte das grandes metáforas”, cujos exemplos mais marcantes para o pensamento são o “rio de Heráclito” e a “caverna de Platão”. Os filósofos, por sua vez, podem se sentir estimulados com o “ceticismo” dos poetas em relação às questões metafísicas e, com isso, podem conhecer “os becos sem saída do pensamento” que se traduzem melhor nas aporias poéticas do que propriamente na linguagem racional.⁴ Estamos diante de um procedimento pelas “partilhas do saber” que já não causa, evidentemente, nenhum tipo de mal-estar quando investigamos à “presença de teorias ou de

¹ Estar distante “dos homens e das coisas” é um princípio fundamental da filosofia e da literatura. Mas este princípio só tem sua validade se este “estranhamento” aproximar ambos os discursos da “revelação da verdade” e isto significa, dialeticamente, estar mais próximo dos “homens” e das “coisas”, muito mais “do que eles estão de si mesmos”. Cf. SILVA, Franklin Leopoldo e. “Bergson e Proust, tensões do tempo”, em: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 152.

² *Idem*, p. 141.

³ *Idem*, p. 142.

⁴ NUNES, Benedito. “Filosofia e poesia”, em: *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. CAMPOS, Maria José (org.). Belo Horizonte. Ed. UFMG, pp. 14-15.

doutrinas filosóficas na ‘escritura literária’”, nem tampouco despreza à importância de como os “conteúdos filosóficos” são transformados em “conteúdos literários”⁵.

Essa proximidade na distância entre o conhecimento literário e o conhecimento filosófico parece residir no “estatuto ambíguo” de ambos os discursos. Ambigüidade, que longe de ser confundida com um estilo incoerente ou sem sistematicidade, se transforma num movimento “auto-reflexivo” implacável com o pensamento e a escritura, pois é um movimento que abriga o ritmo de “idas e vindas, de avanços e regressos, as resistências, o cansaço, os saltos, as aporias, os momentos de elevação, os de desânimo”, ou seja, a experiência “incessante do pensar”, cuja tradição filosófica já tinha sido iniciada por Platão para diferenciar o discurso filosófico dos outros gêneros discursivos como a sofística e o discurso poético⁶.

Com efeito, a distância e “a consumada oposição entre poetas e filósofos”, como expunha Schelling no ensaio *A divina comédia e a filosofia* (1803), adquiriu também formas de insubordinação. Os filósofos, mesmo interpretando as alegorias dos poetas, não poderiam simplesmente atrair a poesia “para dentro de seu círculo” com a finalidade de incorporá-la numa espécie de “unidade consumada”. Mas, tampouco, os poetas utilizavam sua arte para simplesmente expor as “Idéias da filosofia e teologia em símbolos”. Se muitas vezes, a poesia recorreu ao alegórico – enquanto noção de “que aquilo que é exposto signifique algo outro do que si mesmo; indique que é diferente dele” – foi pelo fato de querer demarcar sua independência, um “mundo por si” que interpreta à “história” e a “cultura de seu tempo”⁷.

Assim, o que chamamos de “distância” e “proximidade” nos discursos literário e filosófico deve ser entendido como um movimento dialético, como uma rica confrontação entre o “teórico” e o “poético”. Esses dois discursos concorrentes mostram, contudo, que certos escritores se alimentam da filosofia sem nenhum sentimento de subserviência e, por

⁵ GAGNEBIN, J.M. “As formas literárias da filosofia”, em: *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 201.

⁶ *Idem*, pp. 203-204.

⁷ SCHELLING, F. *A Divina Comédia e a filosofia*; tradução: Rubens Rodrigues T. Filho, em: *Obras Escolhidas*. São Paulo: Nova Cultural, 1989, pp. 63-64.

consequente, instigam os filósofos a realizarem um trabalho hermenêutico dos textos literários, surpreendidos, talvez, por novas apreensões do tempo, do ser e da própria linguagem. Em ambos os casos, esse diálogo é uma instigação recíproca pela busca de um antídoto contra um dos perigos mais terríveis tanto para o pensamento dos filósofos quanto para o pensamento dos artistas que é transformar a “superficialidade” em “sabedoria”⁸.

Sem essa distância, tanto a filosofia quanto a literatura se auto-condenam a conhecer apenas os seus próprios estados de “adoração”, “embriaguez” e “falsificações”, categorias muitas vezes tomadas como “formas puras” ou como “verdade”⁹. Esta relação entre literatura e filosofia ou entre filosofia e literatura se aplica rigorosamente aos pensamentos de Franz Kafka e Walter Benjamin. Mas se dissemos no início do nosso texto que essa proximidade parte do impulso do “espanto”, convém agora indagar: o que é o “espanto” kafkiano? Ora, um fenômeno que espantava profundamente Kafka era “a naturalidade com que as pessoas se instalaram na vida”. Por isso mesmo, o texto kafkiano é um contínuo “despertar”; ele mostra que a realidade “não tem consistência das coisas corriqueiras que se aceitam habitualmente”¹⁰.

Paradoxalmente, o “espanto” e o “despertar” no texto kafkiano indicam um tipo de choque contra a sua própria natureza, pois expõe abertamente o fato de que o escritor e o artista não têm “muita aptidão para viver”, pois a própria literatura não é uma “habitação” segura. Se a literatura foi uma vocação para Kafka, ela foi marcada, sobretudo, por uma luta cotidiana “contra as coisas, contra os outros e contra si mesmo”, enfim, um questionamento voltado sobre a “sua capacidade de escrever”¹¹. Essa incapacidade é a sua própria forma de conhecimento e, de certo modo, é esse tipo de existência que justifica a força de sua escritura. Em outras palavras, o fracasso kafkiano é uma das mais ferozes críticas a “moral dos homens felizes” e essa constatação estabelece um parentesco muito próximo com os “sem sorte” na poesia de Baudelaire; situação que mostra que essa existência fracassada é o próprio impulso ou “espanto” da literatura¹².

⁸ NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*; tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, #59, p. 62.

⁹ *Idem*.

¹⁰ ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996, v. I, p. 255.

¹¹ *Idem*

¹² *Idem*, p. 132.

Por isso mesmo, Kafka levou ao extremo a temática do fracasso como o seu espanto e é ele que justifica o motivo principal de sua linguagem se hospedar no espaço mais “repulsivo” das coisas para logo se transfigurar num relato da condição humana, uma narrativa de “porão”, onde tudo parece fluir de uma “cripta”, no qual o “esquecido e enterrado, permanece como uma inscrição ilegível, mas que de tempos em tempos – a saber, nas épocas de maior destruição e barbárie – reivindica os seus direitos ao mundo da linguagem ‘comunicativa’”¹³.

Foi esse estilo, que trabalha a consciência da precariedade das palavras, que Benjamin admirou profundamente em Kafka, pois ele revela o próprio ofício do escritor. Escrever é tatear, por isso “interrompemo-nos aqui e ali”, afirma Benjamin. Escrever é não saber “como prosseguir”. É essa “interrupção” que dá o direito ao escritor de dizer: “uma vez só é nada”¹⁴. Não podemos esquecer, inclusive, que em alemão o verbo “tatear” (*fühlen*) se opõe, de certo modo, ao verbo “preencher” (*füllen*). Escrever não é “preencher”, obsessivamente, os espaços vazios do pensamento e, por sua vez, tatear não é o mesmo que ausência de rigor na escrita, mas simplesmente o gesto do escritor, que com suas mãos cuidadosas, “aprendeu a começar de novo a cada dia”. A mão tateante é uma mão treinada, é ela que realiza na busca do escritor, um corte “afiado” no campo das palavras e do pensamento¹⁵.

Ora, esse “tatear” enquanto exercício (*Übung*) da reflexão não é tão estranho para o mundo do filósofo. Ele se traduz na afirmação de que o mundo das idéias filosóficas se apresenta como “descontínuo” e é cheio de lacunas. Descontinuidade, diga-se de passagem, que foi avaliada muitas vezes como um “estágio inferior e provisório do saber” em substituição a uma ambição pela “sistematicidade fechada” do conhecimento. Mas se definirmos a filosofia no seu sentido clássico como “reminiscência”, um retorno, uma “exposição” (*Darstellung*) sobre si mesma, – aqui a leitura bastante heterodoxa da doutrina platônica por parte de Benjamin – ela só tem sua exata precisão no momento em que a idéia

¹³ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Apontamentos sobre a tradução do espaço judaico-germânico: os casos Kafka, Benjamin, Celan”, em: NASCIMENTO; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões (org.). *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora, São Paulo: Imprensa Oficial, 2004, p. 142.

¹⁴ BENJAMIN, W. “Imagens do pensamento”, em: *Obras escolhidas*; tradução: Rubens R. T. Filho; José C.M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, v.2, pp. 272-273.

¹⁵ *Idem*.

luta para se libertar de um real arbitrário, para que a contemplação filosófica possa se renovar, para que ela volte à essência das coisas e se defina como “uma luta pela exposição de algumas poucas palavras, sempre as mesmas – as idéias”¹⁶.

É a partir dessa compreensão que podemos ler na carta de Walter Benjamin ao amigo e estudioso da cabala Gershom Scholem, datada em 15 de setembro de 1934, uma referência importante à temática do “fracasso” (*Scheitern*) na obra de Kafka. É importante destacarmos que esta definição dada por Benjamin surge, inicialmente, a partir de uma polêmica teológica de Scholem com Schoeps (filósofo da religião e um dos primeiros intérpretes da obra de Kafka) acerca da categoria do “concreto-absoluto” e de sua “revelação” nos textos judaicos.

O comentário de Scholem é de que o “concreto-absoluto é simplesmente inexequível”, muito provavelmente fundamentado pela idéia de que nos textos e na tradição judaica existe uma camada de verdade que permanece “oculta” e “submersa” e que, portanto, “não pode ser transmitida”¹⁷. Esse comentário de Scholem será, entretanto, assimilado de modo peculiar por Benjamin, pois o tema do fracasso kafkiano ganhará pouco a pouco uma significação histórico-teológica. A explicitação desse tema para Benjamin não era apenas uma tarefa de explicitação de suas reflexões sobre Kafka, mas a própria tarefa de explicitação de seu pensamento. Como Benjamin diz a Scholem:

18
Todavia, não quero dizer que abandonei o tema Kafka em si... Isso lhe será mais compreensível ainda à medida que as várias leituras do meu trabalho, bem como os meus comentários por carta, terão evidenciado que este objeto tem tudo para tornar-se o ponto em que se cruzam os caminhos do meu pensamento.

Nesta missiva, como também na carta de 28 de fevereiro de 1933, ou seja, um ano antes, Benjamin inicia refletindo sobre sua condição de escritor. Ele comenta a Scholem que vive uma espécie de tensão dialética na escrita, um liame entre seu “estado de ânimo”

¹⁶ *Idem, Origem do drama barroco alemão*; tradução: Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 59.

¹⁷ SCHOLEM, G. *O nome de Deus, a teoria da linguagem e outros estudos de cabala e mística: judaica II*; tradução: Ruth J. Sólón e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 224.

¹⁸ BENJAMIN, W.; SCHOLEM, G. *Correspondências*; tradução: Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.193.

precário e o impulso de escrever algumas linhas¹⁹. Esta situação se justifica pelo fato de Benjamin não saber exatamente sobre o seu futuro e sua sobrevivência “dentro e fora da Alemanha”, mas também, pelos obstáculos editoriais enfrentados na publicação de sua *Infância Berlimense*, cuja escrita mereceu um cuidado tão especial de seu autor que até como “manuscrito” mereceria ser “imortal”²⁰. Situação sem dúvida irônica para o escritor, pois este não pode mais ser inspirado pelas musas (no sentido clássico) e sonhar com a imortalidade, mas deve aprender agora a “cultivar as formas modestas” da atividade literária²¹ e extrair de seus possíveis fracassos o material literário e filosófico para o seu pensamento.

Esta questão volta, cinco anos depois, na famosa carta de 12 de junho de 1938, onde Benjamin insiste novamente neste aspecto do “fracasso” na obra de Kafka, dizendo que nada “é mais memorável do que o fervor com que Kafka ressaltou seu fracasso”. Mas essa definição benjaminiana, inclusive irônica do “fervor” (*Inbrust*) kafkiano, uma fina ironia as interpretações metafísico-religiosas da época, obedece agora um contexto bem definido e gira em torno de duas direções: a primeira, a polêmica com Max Brod e suas influências estéticas e teológicas (Schopenhauer e Buber). Em segundo lugar, essa polêmica nos leva ao centro do esforço reflexivo de Benjamin para compreender as “experiências de Kafka” (*Erfahrungen Kafkas*) no mundo moderno.

Estas duas direções nos permitem levantar dois problemas: como Benjamin evoca o tema kafkiano do “fracasso” enquanto crítica à idéia brodiana de “salvação” da literatura e do artista a partir da “salvação” espiritual de uma coletividade? Essa idéia de “salvação” defendida por Brod era fundamentada na filosofia de Schopenhauer e Buber, pois ambos atribuíam à linguagem um significado metafísico e de regeneração da natureza humana²². Mostraremos ainda como Benjamin articula essa mesma crítica através de sua própria teoria da narração, especificamente suas leituras sobre a “morte da narração” tradicional e o

¹⁹ *Idem*, pp. 44, 193.

²⁰ *Idem*, p. 45.

²¹ BENJAMIN, W. *Rua de mão única*; tradução: Rubens R. T. Filho e José C.M. Barbosa, em: *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987, v. 2, p. 11.

²² BENJAMIN, W.; SCHOLEM, G. *Correspondências*; tradução: Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 305.

“fracasso da experiência” e, por conseguinte, o próprio entendimento da opção de Kafka pela alegoria ou, melhor dizendo, pela alegoria da “destruição” (*Vernichtung*).

Em relação ao primeiro problema, o aspecto do fracasso no interior da obra de Kafka nos obriga a reavaliar as exegeses de Max Brod, geralmente apresentado como um intérprete ingênuo. Sua própria decisão de não seguir o último desejo do autor e amigo em destruir essa obra se fundamenta na sua compreensão sobre a missão espiritual da literatura em sua época. Ao explicitar essa compreensão, estaremos explicitando uma influência filosófica muito clara e decisiva em Brod, seu mestre era Arthur Schopenhauer²³. Pois, o século XIX já mostrava sinais inequívocos de que a literatura havia se ramificado numa atividade “inescrepulosa”. Com uma ironia ácida, Schopenhauer denunciava que “os bolsos” e as “cabeças-ocas” de muitos escritores fizeram frutificar toda “literatice” de livros “inúteis” e “ruins”.

Mas o pior efeito desse fenômeno, segundo Schopenhauer, era justamente a degeneração da crítica, pois esses escritores desenvolveram uma espécie de comunidade da tolerância e da solidariedade recíproca que deveria sempre nutrir um “público simplório”. Aliás, neste aspecto, devemos considerar que Schopenhauer será tomado como pensador exemplar para Brod no que diz respeito ao ofício espiritual do artista, pois Schopenhauer distinguia entre aqueles que escrevem por “dom” (*Begabung*) e os que escrevem por “profissão” (*Beruf*). No segundo caso, há toda uma compreensão depreciativa em relação a esses tipos de escritores que se comportam como se fossem uma espécie de “diaristas” (*Tagelöhner*), ou seja, sempre prontos a atender os caprichos pueris de seu público e a viver na deterioração da sua própria língua²⁴. Em outras palavras, Schopenhauer afirma, claramente, que a tarefa do escritor em seu tempo é a própria “salvação da literatura”²⁵.

Já como pensador sionista, Brod defendia que se Kafka resistiu ao desejo de se integrar numa comunidade, esse gesto deveria ser interpretado como uma resistência ao

²³ ANDERSON, M. “Juifs Dionysiens. Lectures de Nietzsche à Prague, autour de Brod et de Kafka”, em: BOUREL, Dominique; LE RIDER, Jacques (org.). *De Sils-Maria à Jérusalem, Nietzsche et le judaïsme. Les intellectuels juifs et Nietzsche*. Paris: Les Éditions du Cef, 1991, p. 214.

²⁴ SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre o ofício do escritor*; tradução: Eduardo Brandão e Luiz S. Repa. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. 3-7.

²⁵ *Idem*, pp. 17-19.

“judaísmo oficial”. Essa resistência indica, por outro lado, uma “autoconsciência” da necessidade de reinterpretação do judaísmo. Se esse gesto de integração ainda não é possível, isso se deve ao fato de que o judaísmo de Kafka é um judaísmo “subterrâneo”²⁶. Esse judaísmo subterrâneo é uma crítica aberta, que atinge a base de um judaísmo institucionalizado. Essa outra leitura aproxima Kafka de Martin Buber, no sentido de que antes de falarmos de um gesto de integração numa comunidade o judeu deveria fazer uma “ruptura consigo mesmo”²⁷. Esse seria também o novo desafio espiritual do artista: compreender que esse “desejo pela comunidade” tem que ser procurado “no seio das difíceis e pesadas condições da vida contemporânea que nos deixa tão poucos momentos e atmosfera, tão pouca oportunidade para meditação, tão poucos instantes para o encontro conosco mesmos e até com o outro”²⁸.

Esse segundo problema é crucial, pois não é por caso que Walter Benjamin em suas reflexões sobre Kafka, expostas na famosa carta ao amigo Gershom Scholem, critica as interpretações de Max Brod desenvolvidas na obra biográfica *Franz Kafka. Eine Biographie: Erinnerungen und Dokumente*, publicada em Praga, 1937, após treze anos da morte do escritor.²⁹ Mais precisamente, Benjamin recusa a chamada tese da “santidade” (*Heiligkeit*), evocada insistentemente por Brod, para se compreender a narrativa kafkiana³⁰.

Na verdade, Benjamin critica na “atitude do biógrafo” a “ostensiva intimidade” (*ostentive Intimität*) de Brod com a obra de Kafka, ou o que podemos chamar de “intimidade com o sagrado” (*Intimität mit dem Heiligen*). Essa crítica suscitada por Benjamin se dirige ao cerne do empreendimento de Brod, que será o de utilizar o conceito de “sagrado” para formar um outro conceito, a saber: o de “interioridade” kafkiana, conceito chave de sua leitura sionista e teológica. A “categoria da santidade” – argumenta

²⁶ SCHOLEM, G. *O Golem, Benjamin, Buber e outros justos: judaica I*; tradução: Ruth J. Sólón. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 133.

²⁷ *Idem*, p. 136.

²⁸ BUBER, M. *Sobre comunidade*; tradução: Newton von Zuben. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 94.

²⁹ BROD, M. F. *Kafka: souvenirs et documents*; tradução do alemão: Helene Zylberberg. Paris: Gallimard, 1966.

³⁰ BENJAMIN, W. *Correspondências. Op. cit.*, p. 179.

Brod – “é, absolutamente, a única correta, sob a qual se pode examinar a vida e a criação de Kafka”³¹

Neste sentido, gostaríamos de enfatizar que a leitura de Brod sobre Kafka é estruturada a partir de um arcabouço filosófico bastante definido – que vai de Schopenhauer a Buber – e que se condensou numa interpretação que Benjamin chamava de teologia “arrogante” ou de “insuportável teologia profissional” sobre Kafka.³² Esta constatação nos distancia da interpretação de Enrique Mandelbaum que expõe em seu livro intitulado *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível*, que a leitura de Brod se resume apenas numa interpretação da “insólita situação de vida dos judeus em Praga ao iniciar-se o século XX”.³³

Mas se Benjamin criticou, em vários momentos, essa imagem de Kafka como uma espécie de “guru” místico é porque sua perspicácia – quase profética – conhecia muito bem o efeito dessa interpretação teológica de cunho mítico. Na verdade, é importante dizer que o significado do teológico, para Benjamin, se revela como a própria vocação do pensamento para a polêmica e seus aspectos destrutivos. Basta lembrarmos que um dos textos mais implosivos de Benjamin, que alia política e teologia, o ensaio *O surrealismo. O último instantâneo a inteligência européia*, de 1929, encontramos uma reflexão politizada do “satanismo” preconizado pelos surrealistas e por Dostoievski, onde o “culto ao mal” (e não do *bem*) se transforma num “aparelho de desinfecção” contra os “pobres compromissos ideológicos” da esquerda na época, sejam eles sionistas ou comunistas, compromissos esses que vinculavam “a moral idealista e a prática política”.³⁴

Desse modo, ao explicitar as linhas argumentativas do pensamento de Brod, podemos perceber melhor o próprio teor da crítica benjaminiana, pois a leitura de Brod não

³¹ No original em alemão: *Die Kategorie der Heiligkeit...ist überhaupt die einzig richtige, unter der Kafkas Leben und Schaffen betrachtet werden kann*. Citado por W. Benjamin em: *Über Literatur*. Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag, s/d., p. 194. Tradução brasileira: Neusa Soliz. *Correspondências*, *Op. cit.*, p. 298. Tradução ligeiramente modificada.

³² BENJAMIN, W. *Correspondências*. *Op. cit.*, p. 179.

³³ MANDELBAUM, Enrique. *Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível*. São Paulo: Perspectiva, 2003, pp. 173-177.

³⁴ BENJAMIN, W. “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia”, em: *Obras Escolhidas*; tradução: Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, v.1, p. 30.

se constitui apenas como um relato biográfico, mas instaura uma concepção bem definida da obra de Kafka, assentada, como já dissemos, nos conceitos de sagrado e de interioridade. Esta explicitação busca perceber o deslocamento que Brod opera com os escritos kafkianos para exprimir, por assim dizer, a “realidade dos judeus” numa perspectiva sionista. Buscaremos, especificamente, retomar a polêmica entre Benjamin e Brod no final dos anos 30, a partir do enfoque no conto *Josefina, A cantora ou O Povo dos Ratos* (1924). A nosso ver, tinha Brod o objetivo estratégico de relacionar intimamente essa pequena obra ao pensamento de Martin Buber, o renomado pensador sionista que (re) atualizou, nos meios judaicos, as categorias de interioridade e exerceu larga influência da identidade judaica. Diga-se de passagem, Benjamin nutriu por esse pensador uma “insuperável desconfiança”, estabelecendo com ele acirradas polêmicas. Dentre outros motivos, essa desconfiança em relação ao pensamento de Buber se caracterizava pela transferência dos temas do “nacional-socialismo”, segundo Benjamin, ao “debate das questões judaicas”.³⁵ No fundo, as terminologias teológicas utilizadas por Buber, tais como “comunidade” e “vontade”, se constituíam em categorias inférteis para se discutir o novo significado do judaísmo na Alemanha.³⁶

Entretanto, não estaremos aqui à procura de uma leitura definitiva de Benjamin sobre a obra de Kafka. O próprio Benjamin era refratário a esse modelo de interpretação. Talvez seja melhor dizer que a primeira parte de nosso estudo intitulado *Arte, teologia e judaísmo em Josefina, A cantora ou O povo dos Ratos* parte de categorias benjaminianas para iluminar o texto de Kafka. Para atingir este propósito buscaremos articular alguns textos chave de Benjamin que são: “O autor como produtor” e “Experiência e pobreza” (textos que tratam do papel do escritor na sociedade contemporânea); “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (em especial as novas relações entre o artista e o público) e, por fim, o “caráter destrutivo” (que pode ser lido como uma teologia anticonformista).

Na segunda parte de nosso estudo temos o objetivo de mostrar a crise da noção transcendente da morte – noção esta que se revelava, em seu fundamento mais antigo, na

³⁵ *Idem, Correspondências, Op. cit.*, p. 255.

³⁶ *Idem.*

crença no além. Para este estudo buscamos interpretar, de maneira mais filológica possível, algumas passagens do conto póstumo de Kafka intitulado *O caçador Graco* que gira em torno de uma paródia, um experimento literário, que narra às tentativas frustradas de um morto viajante que almeja se elevar ao reino do transcendente e sempre se encontra em “águas terrenas”; de uma morte que não pode ser “formatada” no luto e tampouco em algum modelo de interioridade reconfortante. Em torno deste tema da ausência do além, buscamos ambientar esta narrativa do caçador Graco dentro de um contexto histórico-filosófico mais amplo e que passa, primeiramente, pela proximidade deste personagem, um “morto-vivo”, com a emblemática figura do “cavaleiro da fé” exposta por Kierkegaard, principalmente no que é tocante ao problema da relação do indivíduo com a morte e as incertezas da salvação, sem deixar de mencionar criticamente as considerações e as preferências de Max Brod pelos textos de Kierkegaard como fonte religiosa para sua interpretação de Kafka.

Ainda na segunda parte de nossa exposição, empreendemos uma contextualização filosófica do conto através de uma retomada do pensamento de Nietzsche, mais precisamente da relação crítica entre morte e compaixão enquanto identidade com a moral do sofredor e que cultua a própria espiritualização do sofrer e, talvez, de modo mais extremo em Kafka, da total impossibilidade do sentimento de compaixão dos vivos em relação aos mortos.

Por fim, o tema da morte em Kafka é exposto através de uma aproximação do conto com o pensamento filosófico de Walter Benjamin, especialmente através de alguns textos das obras *Infância Berlinense* e das *Passagens*, com o propósito de mostrar como os interiores burgueses engendram uma identidade pessoal com as mobílias e outros objetos para afugentar a inconveniente presença da morte num período em que o morrer já perdera seu estatuto social de evento solene e público, enfim, da dissolução do rito social da morte como contemplação coletiva.

PRIMEIRA PARTE

ARTE, TEOLOGIA E JUDAÍSMO EM JOSEFINA, A CANTORA OU O POVO DOS RATOS.

No ano de sua morte, 1924, Franz Kafka escreveu o conto *Josephine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, publicado no mesmo ano como último e mais extenso relato da coletânea *Ein Hungerkünstler*¹, sucedendo assim os contos *Primeira dor* (1922), *Uma mulher pequena* (1923) e *Um artista da fome* (1922). Esta coletânea é bastante conhecida dos intérpretes de Kafka por tematizar as condições sociais de “personagens-artistas” e por ser caracterizada como escritos da “fase final”², uma vez que estes contos foram revisados no sanatório de Kierling, perto de Viena, local onde Kafka veio a falecer de uma tuberculose na laringe.

Estas narrativas espelham o estado de alma de Kafka na época, ou seja, espelham a “sensação de um naufrágio, de uma derrota”³ acarretado tanto pelo sofrimento existencial (o avanço da doença pulmonar) quanto pela perplexidade histórica diante de toda agitação pública das “bandeiras”, dos “cantos e das músicas nacionalistas, pois nos anos de 1923-1924, o escritor morava na cidade de Berlim e acompanhava atônito o “caráter dramático da situação política e econômica da Alemanha de Weimar”⁴.

Nunca é demais lembrar que mesmo antes da ascensão do nazismo, Kafka já expunha uma visão apurada de um emergente período de terror que ele, certa vez, definiu numa conversa em Praga com o jovem amigo Gustav Janouch de “embalagem nova para

¹ KAFKA, Franz. “Josephine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse”, em: *Ein Hungerkünstler*, Gesammelte Werke, Eurobuch, 2002, pp. 87-105. Ver tradução de Modesto Carone, “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos”, em: *Um artista da fome/A construção* (São Paulo: Companhia das Letras, 1999), pp.37-59. Quando for necessário, citaremos o texto original em alemão como *Josephine*, mas, salvo indicações em contrário, seguiremos a tradução de Carone, doravante citada como *Josefina*, seguido do número da página.

² CARONE, Modesto. Posfácio intitulado “Histórias de um mestre no fim da vida”, *Op. cit.*, p.111.

³ BROD, Max. *Franz Kafka, souvenirs et documents*. Paris: Gallimard, 1966, p. 234.

⁴ LEMAIRE, Gerard-Georges. *Kafka*; tradução: Júlio da Rosa Simões. Porto Alegre, L&PM, 2006, p. 221.

paixões antigas” cujo desfecho terminava sempre na “pilhagem e no sangue” ou, no pior dos casos, com milhões de homens sendo pisoteados “como insetos importunos”.⁵

Nestes vários contos, o escritor – completamente enfermo e desenganado pelos médicos – parece nos alertar com profunda lucidez sobre a perda da efetividade da arte no mundo social. Diante desta situação, emergem nestas narrativas vários tipos de artistas ascéticos e infelizes: como é o caso do “artista do trapézio” que deseja viver “no alto da cúpula dos grandes teatros de variedades”⁶, mas por causa das inevitáveis viagens de lugar em lugar”, precisa praticar sua arte de viver “lá no alto” (de forma “saudável” e livre do “convívio humano”) numa rede improvisada de um vagão de trem, “numa substituição lamentável” – comenta o narrador kafkiano – “mas ainda possível da sua maneira habitual de viver”.⁷

Este mesmo tipo de artista é mostrado no famoso conto *Um artista da fome*. Ele é um “jejuador” que em outros tempos conheceu o “esplendor” de sua arte, mas depois irá se transformar num artista “melancólico” e “sombrio”⁸ por não ter mais encontrado nenhum tipo de alimento que o satisfizesse, assim como, será “abandonado pela multidão ávida de diversão” e substituído num grande circo por uma “jovem pantera” com suas livres e intensas mandíbulas”.⁹ Estas narrativas assinalam a problemática sensação de que a arte não pode mais modificar o mundo empírico.

Se a arte (tanto na literatura fantástica quanto no romantismo) podia modificar a realidade e nos fazer aceitar o “não-empírico”, esse procedimento só era possível por causa do princípio da superioridade da arte que sempre se vangloriou de ser um “outro”, uma “totalidade exterior”, com “essência própria”, independente da empiria e que tinha o poder de constituir sua própria realidade, ora como promessa de verdade, ora como promessa de redenção.¹⁰ A questão, entretanto, é que agora, inversamente, a arte só pode reproduzir a

⁵ JANOUGH, G. *Conversas com Kafka*. Tradução: Celina Luz. São Paulo: Novo Século, 2008, p. 39-60

⁶ KAFKA, Franz. “Primeira dor”. Tradução: Modesto Carone. *Op. cit.*, p. 9.

⁷ *Idem*, pp.10-11.

⁸ *Idem*, p. 29.

⁹ *Idem*, pp.30,35-6.

¹⁰ ADORNO, T.W. *Teoria estética*; tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 12.

empíria como “fardo” ou, como dirá mais tarde Adorno sobre Kafka em sua *Teoria Estética*, mostrar “o sentimento negativo da realidade” e a “perda de poder” da arte.¹¹

Neste sentido, gostaríamos de sugerir uma leitura do conto *Josefina, a cantora ou O povo dos ratos* como uma mensagem alegórica sobre os fracassos e as possibilidades da arte de ainda oferecer uma redenção para os homens e para si mesma. Esta leitura será trabalhada a partir de um resumo da narrativa e será acompanhada de uma análise filológica. Esta leitura filológica do texto kafkiano irá nos permitir um diálogo com o famoso episódio do canto das sereias que encontramos na *Odisséia* de Homero.

CAPÍTULO I

MÚSICA, ASTÚCIA E DEVOÇÃO.

Nas primeiras passagens do conto conhecemos a personagem Josefina, a cantora (*die Sängerin*). “Quem não a ouviu” – adverte o seu narrador – “não conhece o poder do canto”. Na verdade, não “existe ninguém a quem seu canto não arrebate”.¹² Ela é um ser híbrido de ratinha e artista que não apenas “ama a música” como “sabe também transmiti-la”.¹³

Seus ouvintes são os ratos: um povo que leva uma vida “dura” (*schwer*) e, por isso mesmo, almeja “à felicidade” (*Glück*).¹⁴ Todavia, quando este povo deseja um consolo para seus problemas, ele não recorre à música de Josefina. Ele se descreve como “não-musicais” (*unmusikalisch*) e prefere ser consolado pelo “sorriso” (*Lächeln*) de sua “astúcia” (*Schlauheit*).¹⁵

¹¹ *Idem*, p. 31

¹² *Josefina*, p. 37.

¹³ *Idem*.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ *Idem*, p. 37-8.

Sendo assim, estamos diante do seguinte paradoxo: O que pode realmente redimir? O “poder do canto” (*die Macht des Gesanges*)¹⁶ de Josefina: poder artístico que é capaz de fazer um povo se “lamentar” (*beklagen*), se “elevar” e se “revoltar” (*erheben*)¹⁷ contra o seu cotidiano? Ou a “esperteza prática” (*praktische Schlauheit*)¹⁸ do povo dos ratos: que lhes serve para justamente questionar à efetividade redentora da música? Não há dúvidas de que o povo dos ratos resiste aos encantos da cantora Josefina. Mas então qual é o significado dessa resistência? Ela é proveniente da falta de “aptidão” (*Fähigkeit*)¹⁹ do povo dos ratos para a música? Ou uma alegoria sobre o fracasso da arte musical, incapacitada para infundir o “sentimento de algo extraordinário” (*das Gefühl des Ausserordentlichen*)²⁰ na consciência coletiva? Se avançarmos na leitura do texto, iremos constatar que o povo dos ratos acredita no canto de Josefina apenas como um “assobio” (*Pfeifen*). Essa afirmação se apóia no fato de que este povo possuía, num passado longínquo, certas “tradições de canto”, embora sejam “canções que ninguém mais sabe cantar”.²¹

Esta situação espelha a “paisagem literária da época de Kafka”, marcada profundamente pela discussão sobre as impossibilidades de se deixar uma “herança” (*Erbe*) e de encontrar os “herdeiros”.²² É verdade que assobiar é um gesto que todo rato sabe fazer, embora ninguém ouse chamar isso de arte, pois isso só configura mais ainda o fato de que o canto de Josefina não apresenta nenhuma “função mágica” ou “cultural” no seio deste povo, mas apenas descreve que o seu canto é apenas uma arte que “subsiste após a perda” de seu “para quê” neste mundo.²³

¹⁶ *Idem*, p.37. É importante destacar que “poder” em alemão é um substantivo feminino. Aliás, o conto se inicia justamente com a apresentação do poder arrebataador da cantora sobre a audição do povo dos ratos, assim como, o poder, em sua personificação feminina, recebe vários tratamentos na obra de Kafka, em especial nos romances *O processo* e *O castelo*.

¹⁷ *Idem*, p. 37. O verbo alemão *erheben* é traduzido por Carone como “elevar”, optamos também em traduzi-lo na citação com o significado de “revoltar”.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ *Idem*.

²¹ *Idem*.

²² GAGNEBIN, J. M. “Escrituras do corpo”, em: *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 123.

²³ ADORNO, T.W. *Teoria estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 148.

Em relação a este paradoxo, podemos fazer aqui um cotejo com o canto XII da *Odisséia*, uma vez que estas questões mencionadas acima já se encontram presentes na tradição homérica, pois – como bem salienta Pierre Vidal-Naquet – muito antes de Platão advertir sobre os perigos da poesia homérica em sua *República*, a *Odisséia* já antecipa “uma espécie de reflexão sobre a função do cantor (*aedo*), sobre a sua grandeza e os perigos que ele pode representar”.²⁴ Na verdade, Ulisses é um *aedo* e essa sua grandeza é reconhecida nos momentos mais cruciais da *Odisséia*; seus ouvintes ficam seduzidos por seu canto porque ele é, ao mesmo tempo, “um sobrevivente de tantos naufrágios” e “um bom contador de histórias”. É esse caráter “comovente” de suas narrativas e aventuras que garante a Ulisses à condição de ser aceito como um estrangeiro, acolhido na lei da hospitalidade, por ter o dom de contar “palavras preciosas”.²⁵

Contudo, é no canto XII da *Odisséia* que encontramos entrelaçados a relação entre poder, prazer e perigo. Neste canto, a deusa Circe adverte Ulisses sobre o terrível canto das sereias: um canto “cuja voz encanta todos os homens que delas se aproximam”. Os “agradáveis sons” que saem de seus lábios têm o poder de transformar seu ouvinte em “cativo” – condição que o condenará a nunca mais regressar ao seu lar e, conseqüentemente, “nunca mais sua mulher nem seus filhos pequeninos” se reunirem em torno dele.²⁶

O verdadeiro lugar das sereias é um prado onde “se amontoam as ossadas de corpos em putrefação, cujas peles se vão ressequindo”.²⁷ Mas existe outra natureza das sereias que, segundo Pierre Vidal-Naquet, as torna muito mais perigosas e maléficas. Elas “não são seres híbridos de mulheres com peixes, mas sim de mulheres com pássaros”.²⁸ O canto das sereias enfeitiça profundamente seus ouvinte porque este acredita na sensação enganosa de

²⁴ VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*; tradução: Jônatas B. Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 18.

²⁵ GAGNEBIN, J.M. “A memória dos mortais: notas para uma definição de cultura a partir de uma leitura da *Odisséia*”. *Op. cit.*, p. 22.

²⁶ HOMERO, *Odisséia*. Tradução: Antônio P. de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, 2003, p. 158.

²⁷ *Idem*.

²⁸ VIDAL-NAQUET, Pierre. *Op. cit.*, p. 17.

estar nas alturas, próximo dos deuses. E os pássaros são justamente seres intermediários “porque freqüentam o céu e habitam a terra, situando-se entre os deuses e os homens”.²⁹

A cantora Josefina, entretanto, não é sereia nem pássaro. Mas uma criatura híbrida de rato e mulher. Explicitaremos isto adiante. A questão que nos importa aqui, principalmente, é que Kafka desenvolve uma crítica às pretensões da arte em nos levar ao mundo das alturas e, com efeito, alerta para o perigo desta se transformar em embuste. Vale ressaltar neste aspecto que o narrador do conto é um rato. Mas por que um rato? Qual é a vantagem de uma narrativa desenvolvida sob a perspectiva de um rato?

Neste aspecto, Kafka retoma um intrigante elemento presente em outro narrador antigo: o fabulista grego Esopo (século VI a.C.), que utilizava os ratos como personagens alegóricos. Esta aproximação, todavia, não reside propriamente na concepção geral das fábulas, que sempre partem da constatação de que o mundo precisa de uma significação moral e, neste caso, os ratos são associados à mensagem de que até os seres mais “fracos”, “os de baixo”, podem nos ensaiar os valores da “discrição”, da “gratidão”, da “sensatez” e da “coragem”.³⁰ O que interessa a Kafka é o significado latente dessa fábulas que sempre indicam a dificuldade dos ratos em lidar com o mundo das alturas, entendido aqui como uma alegoria de um mundo espiritual superior e transcendente.

A perspectiva de um rato é sempre a de se manter fiel ao mundo subterrâneo. Mas esta afirmação nos obriga a explicar melhor sobre este mundo subterrâneo, já que este conceito não tem a mesma significação na literatura. Ora, o subterrâneo, desde o século XIX, nos conduz a imagem de uma humanidade “desagradável”, instalada num “buraco”, rangendo os dentes, de “nulidade” e “desvario”, capaz de transformar o “desespero” em sentimento de prazer.³¹

²⁹ *Idem*, p. 74.

³⁰ Ver a este respeito as seguintes fábulas: “A serpente, a doninha e os ratos”; “O leão e o rato”; “O gato e os ratos”, “O leão que tinha medo de um camundongo e a raposa”, em: Esopo, *Fábulas*; tradução: Antônio Carlos Viana (Porto Alegre, L&PM, 2003), p. 17, 70, 88, 138.

³¹ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subterrâneo*. Tradução: Natália Nunes, em: *Obra completa*, v. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 666.

Esta impressionante descrição é feita por Dostoievski na obra *Memórias do subterrâneo* (1864) obra que inclusive marcará profundamente o pensamento do Nietzsche psicólogo das três dissertações de *A genealogia da Moral* (1888). O olhar desse homem subterrâneo, ainda segundo Dostoievski, é comparado à consciência de um rato que aprendeu a acumular “baixeiras” e a ruminar os mais íntimos pormenores de suas “feridas” e no lucro de suas “vinganças” contra o mundo, pois em seu íntimo, este tipo de homem devora a si mesmo e transforma sua amargura “numa doçura maldita”, num “verdadeiro gozo”.³²

Mas no caso de Kafka, o subterrâneo não é uma “pútrida fermentação de desejos reprimidos” ou o sutil deleite de “homens de vistas curtas”,³³ no sentido dostoiévskiano, mas uma maneira de nos curar das ilusões metafísicas que muitas vezes se abrigam na arte. Este gosto pelo trabalho subterrâneo aproxima Kafka de um texto bastante conhecido da filosofia contemporânea: o prólogo de *Aurora* de Nietzsche. Neste texto, redigido em 1886, Nietzsche descreve exatamente um “ser subterrâneo” que “perfura, que escava, que solapa” os fundamentos de nossas convicções metafísicas e morais.³⁴

Mas se retomarmos o canto XII da *Odisséia*, iremos constatar que Ulisses, para vencer as terríveis cantoras deve “com suas mãos fortes”³⁵ embotar os sentidos de seus companheiros com cera nos ouvidos e atar-se – para sua própria salvação – no mastro de sua embarcação. Estes gestos consolidam a astúcia de Ulisses. Mas o que é essa astúcia? Seguimos aqui a clássica explicação de Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento* (1947) que define a astúcia de Ulisses como uma falsa resignação. Essa resignação, por sua vez, já é o produto do “espírito instrumental” do esclarecimento, capaz de extrair vantagens de sua aparente impotência para malograr os poderes míticos. Assim, sua doação ao mito se transforma em logro.³⁶

³² *Idem*, pp. 670-671

³³ *Idem*, p. 671.

³⁴ NIETZSCHE, F. *Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais*, #1; tradução: Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 9.

³⁵ Homero, *Op. cit.*, p. 61.

³⁶ ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M., *Dialética do esclarecimento*; tradução: Guido Antonio Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 63.

Para resistir às terríveis cantoras, Ulisses se “apequena” e graças a essa astúcia é que ele torna “possível ouvir as sereias” e “a elas não sucumbir”³⁷. Ulisses se entrega como “ouvinte”, reconhece no mito “a superioridade arcaica da canção”³⁸, esta canção que é feita de “prazer” e de “morte”. Escuta a canção “amarrado” para se entregar de modo impotente e mutilado; uma entrega que é feita com técnica e esclarecimento. Mas é notória a “violência” do canto das “semi-deusas” justamente porque elas despertam a violência dos desejos do próprio Ulisses.³⁹ Mas, ao não ceder aos apelos das cantoras, Ulisses não cede aos apelos de seus próprios desejos. Essa astúcia vitoriosa, entretanto, tem o seu preço. Ulisses não sucumbe ao canto das sereias graças a um ato de emancipação que é feito com o seu próprio “sofrimento”.⁴⁰ O sofrimento é o ato do herói para não “se deixar perder” na sedução do canto e para formar a sua própria “identidade” que consiste num “esforço para manter a coesão do ego”.⁴¹

É por esse motivo que o canto das sereias personifica “as forças dissolventes e mortíferas da arte”, como ressalta Jeanne Marie Gagnebin, pois, contra a “felicidade arrebatadora” do canto e contra essa força da “dissolução” da arte é que Ulisses se “autocondena” a ser preso no mastro para enrijecer os laços de sua identidade e para “renunciar ao gozo artístico”.⁴²

Mas e se a renúncia de Ulisses não passasse de um “jogo de aparências”? E se as sereias também conhecessem o poder da astúcia? Com estas indagações Kafka nos conduz ao centro de uma outra versão do mito: Ulisses se amarrou na própria ilusão de que as sereias – naquele momento em que delas se aproximava – estavam cantando para ele. Ora, o canto das sereias era tão poderoso que era capaz de romper tudo, até mesmo um “punhado de cera” e o “molho de correntes”.⁴³

³⁷ *Idem*, p. 64.

³⁸ *Idem*.

³⁹ *Idem*, p. 43

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Homero e a dialética do esclarecimento”, em: *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 33.

⁴² *Idem*.

⁴³ KAFKA, F. “O silêncio das sereias”. Tradução: Modesto Carone, em: *Narrativas do espólio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 104.

Porém, no encontro com Ulisses, as sereias resolveram silenciar, eis a arma mais poderosa das cantoras, porque o silêncio é um ato que ignora toda a importância do famoso herói grego, pois o propósito das sereias não era o de seduzir, mas simplesmente contemplar o “ar de felicidade” estampado no “rosto” de Ulisses, os seus meios infantis de salvação, ele “que não pensava em outra coisa a não ser em cera e correntes”.⁴⁴ A questão é que Ulisses “era tão astucioso, uma raposa tão ladina, que mesmo a deusa do destino não conseguia devassar seu íntimo”⁴⁵ quando nos fez acreditar que resistiu a todo poder do canto das sereias.

O narrador kafkiano retoma o “texto original” de Homero com os objetivos da “imitação irônica” e do “deslocamento desconstrutivo” para assim citar, reelaborar e desarticular o mito homérico. Como bem observa Luis Inácio Oliveira, a consequência do “silêncio” é justamente a ausência do canto, entendido alegoricamente como a “impossibilidade de transmissão”, do “vazio de experiência narrável”, onde tudo que nos chega é apenas o ressoar de sussurros.⁴⁶

Podemos observar que o povo dos ratos, por sua vez, elege também a astúcia (*Schlauheit*) como a sua maior virtude. É ela que lhes dá o verdadeiro significado do real; é o que esse povo tem de melhor: sua “esperteza prática” (*praktische Schlauheit*) que lhes serve para se “consolar de tudo” num mundo que lhes ensinou que é preciso desconfiar da transcendência da música. Uma pergunta freqüente que o rato narrador faz a si mesmo é sobre a efetividade da música de Josefina; ele estranha o fato do povo dos ratos, sendo “não-musicais”, conseguir entender o canto de Josefina – embora a própria cantora negue que seja compreendida. Ele ensaia uma resposta: “a beleza do seu canto é tão grande que até o sentido mais embotado é incapaz de resistir”.⁴⁷

⁴⁴ *Idem*, p. 105.

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ OLIVEIRA, Luis Inácio. *Do canto e do silêncio das sereias: um ensaio à luz da teoria da narração de W. Benjamin*. São Paulo: EDUC, 2008, p. 344-345.

⁴⁷ *Josefina*, p. 38.

Mas esta resposta é considerada “insatisfatória”, já que o povo dos ratos, educado na astúcia, não cultiva o sentimento pelo “extraordinário” e pelo “excepcional”.⁴⁸ Mas o povo dos ratos não é tão banal assim como aparenta ser, sua astúcia consiste no gesto de manter sempre a distância necessária em relação à sua artista.

Neste aspecto, o rato narrador faz o seguinte comentário sobre a arte de Josefina: “para compreender a sua arte é necessário não só ouvi-la como também vê-la”.⁴⁹ Essa advertência se dirige a uma característica muito peculiar de Josefina. Ela é uma cantora que também sabe se exprimir por meios astutos. Se ela não pode, explicitamente, elevar o espírito do povo dos ratos ou despertar-lhe o sentimento estético de uma vida extraordinária com o seu canto, ela pode tornar-se uma espetáculo de “delicadeza” (*Zartheit*); sua “debilidade” (*Schwäche*)⁵⁰ pode tornar-se digna da mais alta admiração. Temos assim, diante dos olhos, uma artista que sabe extrair energias de sua essência feminina. Mas aqui o povo dos ratos deixa um recado bem claro: é contra essa “figuras femininas” (*Frauengestalten*)⁵¹ da arte que eles manifestam a plenitude de sua oposição.

Ainda que Josefina deseje influenciar esse povo com sua “grande sensibilidade” (*grosse Empfindlichkeit*),⁵² seu público de ratos desencadeia infinitas suspeitas sobre o seu lado mais oculto: o que conserva sua forma “arrogante” e “mesquinha”⁵³ de arte. Essa associação de rato e mulher corresponde a uma idéia instintiva de perigo. Explicitemos melhor esta analogia. O que distingue Josefina dos outros ratos é, sem dúvida, sua natureza essencialmente graciosa, sua figura feminina. Mas isto quer dizer também que além da arte do canto, ela é dotada de sutis artimanhas. Ora, com um simples “ferimento no pé”, a cantora simula mancar, encurta suas canções e se deixa “conduzir como uma aleijada”. Ela deseja transformar o seu próprio sofrimento em “espetáculo teatral” e expor toda

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Idem*, p. 39.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Idem*, p. 40.

⁵² *Idem.*

⁵³ *Idem*, p. 39.

sensibilidade de seu corpo, tudo isso com o firme propósito de arrebatrar mais adeptos que possam consolá-la e cobri-la de “bajulação”.⁵⁴

O rato narrador fala exatamente da necessária distância (*Ferne*)⁵⁵ que se deve manter em relação ao canto de Josefina. Esse gesto é indispensável para que o povo dos ratos deixe de lado qualquer forma de idealização da arte (e, claro, das mulheres). Isso não significa descartar a beleza tanto de uma quanto de outra. O problema que se apresenta aqui é o risco de ficarmos “próximos demais”, de criarmos uma perigosa intimidade com a arte e com as mulheres para não reconhecermos mais a beleza da distância, tão necessária ao espírito para perceber o que está longe e fugir as teias do habitual. Esse pensamento do rato narrador é essencialmente próximo do aforismo 428, escrito por Nietzsche em *Humano, demasiado humano*, que também reflete sobre a natureza da mulher e da arte. Citemos o aforismo:

Se vivemos próximos demais a uma pessoa, é como se repetidamente tocássemos uma boa gravura com os dedos nus: um dia teremos nas mãos um sujo pedaço de papel, e nada além disso. Também a alma de uma pessoa, ao ser continuamente tocada, acaba se desgastando; ao menos assim *ela nos parece afinal* – nós nunca mais vemos seu desenho e sua beleza originais. – Sempre se perde no relacionamento íntimo demais com mulheres e amigos; às vezes se perde a pérola de sua própria vida.⁵⁶

Ao recusar essa “intimidade” com as mulheres e, principalmente com a arte, Kafka também nos dá um recado muito claro através do mundo subterrâneo dos ratos: a arte, ao contrário do que preconiza o idealismo de Schiller, perdeu todo o “seu encanto” e sua “dignidade” para evidenciar a “nobreza moral da natureza humana”.⁵⁷

O rato narrador nos remete também à tradição metafísica da música, em particular à filosofia de Arthur Schopenhauer.⁵⁸ Ora, é o filósofo de *O mundo como vontade e*

⁵⁴ *Josefina*, p. 57-58.

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*; tradução: Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, # 428, pp.232-233.

⁵⁷ SCHILLER, F. *A educação estética do homem*. Tradução: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 19.

⁵⁸ Esta relação de Kafka com o idealismo alemão é analisada, do ponto de vista moral, por J.M. Gagnebin em seu artigo intitulado “Escrituras do corpo”, em: *Lembrar, escrever, esquecer*. (São Paulo: Editora 34, 2006), p.

representação que destaca o poder da música. A música tem o poder de se relacionar com a “essência mais íntima do mundo e de nós mesmos”.⁵⁹ Assim, do mesmo modo que a arte do pensamento requer um “espírito munido de reflexão persistente”, a música requer também uma “audição freqüente” que nos torna aptos para perceber que o seu efeito “é tão mais poderoso e incisivo do que o das outras artes”⁶⁰, pois a música ultrapassa o “próprio mundo intuitivo”, ela é a representação imediata da *vontade*, cujo significado metafísico é “o desvelar de todos os mais profundos segredos do querer e sentir humanos”.⁶¹

O que inscreve a música no estatuto de uma arte metafísica é que o seu poder não revela tão somente a “objetivação da vontade no grau mais inferior”, num nível, digamos apenas aparente, como é o caso da arquitetura e das artes plásticas, ou a vontade no âmbito da “luta consigo mesma”, como é o caso da arte trágica. A música é precisamente uma arte que mostra a objetivação “imediata de toda a vontade”. Por isso mesmo a música é “inteiramente independente do mundo aparente”, ela seria possível até “mesmo com a inexistência do mundo”.⁶²

Segundo Schopenhauer, a metafísica do artista consiste em suprimir “todas as contingências perturbadoras” do mundo⁶³, permitindo aos homens o acesso à contemplação e ao prazer estético. Com efeito, o artista poderia nos “ceder este dom, nos emprestar seus olhos” para que os homens pudessem ser afetados “pelo belo, pelo sublime”.⁶⁴ Uma questão fundamental que o artista não pode perder de vista é que o sofrimento é a própria natureza da vontade. “Todo querer” – afirma Schopenhauer – “se origina da necessidade, portanto, da carência, do sofrimento”.⁶⁵ Para Schopenhauer, a arte nos proporciona três experiências estéticas fundamentais: o “gosto do belo”, o “consolo” e o “entusiasmo do artista” cujos propósitos são os de justamente apresentar “um espetáculo significativo,

130. A análise de Gagnebin, focada na novela kafkiana *Na colônia penal*, trata, sobretudo, do aspecto da “compaixão”.

⁵⁹ SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*, # 52; tradução: Wolfgang Leo Maar. (São Paulo: 2005, Nova Cultural), p. 103.

⁶⁰ *Idem*, pp. 104-105.

⁶¹ *Idem*, p. 107.

⁶² *Idem*, # 52, p. 114.

⁶³ *Idem*, # 37, p.46.

⁶⁴ *Idem, ibidem*.

⁶⁵ *Idem*.

destituído de sofrimentos”.⁶⁶ Com efeito, a música tem um papel elevado neste sentido, pois é ela que atua “intensamente sobre o que há de mais interior no homem”; é a música que, ao ultrapassar o “próprio mundo intuitivo”, se torna capaz de descrever toda “agitação” do espírito, “todo impulso, todo movimento da vontade”.⁶⁷

A cantora Josefina crê que com sua música pode despertar a sensibilidade de um povo obtuso, como são os ratos, para que este mesmo povo possa conhecer seus impulsos coletivos. Mas ela crê também que merece por esse motivo a mais alta devoção desse povo. Para Kafka, se a arte da música não pode mais consolar é porque sua essência não apresenta mais nenhuma metafísica da interioridade. Daí a alegoria do povo “não-musical”, cujo poder da astúcia se constitui no gesto resistente de não poder “se entregar incondicionalmente à devoção”.⁶⁸ Esta definição da astúcia fica mais intrigante se observarmos que no texto original, num mesmo parágrafo, o rato narrador recusa o culto à arte de Josefina por intermédio do afastamento de duas expressões alemães, a saber: o substantivo “*Ergenbenheit*” (devoção) e o verbo “*hingeben*” (sacrificar-se).⁶⁹

O povo dos ratos não se devota e não se sacrifica pelo canto de Josefina porque ele recusa o messianismo da cantora que “supostamente” os salvaria de uma “situação política ou econômica difícil”; recusa ser trado como “rebanho”, pois isto significaria aceitar à condição de um povo que vive constantemente na “temeridade”. Este povo aprendeu com sua astúcia a negligenciar a “pesquisa histórica”, talvez porque essa negligência revele justamente que a história é essa perigosa combinação de “temeridade” coletiva e “devoção” messiânica. Nas últimas páginas do conto, o narrador define os ratos como um povo do esquecimento. O esquecimento é a forma de vida encontrada por este povo para abrir caminho à sua redenção (*Erlösung*).

Possivelmente, portanto, não sentiremos muita falta, mas Josefina, redimida, da cansa terra – a seu ver preparada para os eleitos – se perderá alegremente na incontável multidão dos heróis do nosso povo e em breve – uma vez que não cultivamos a história – estará esquecida, como todos os seus irmãos, na escalada da redenção.⁷⁰

⁶⁶ *Idem*, # 52, p. 114.

⁶⁷ *Idem*.

⁶⁸ *Josefina*, p. 44.

⁶⁹ *Josephine*, p. 92.

⁷⁰ *Josefina*, p. 70.

Mas qual é o significado dessa redenção do povo dos ratos que é feita através da arte do esquecimento? Ora, do ponto de vista religioso e histórico, sempre se estabeleceu comparações entre os modelos de coletividade humana e as coletividades animais em relação a este tema. Evidentemente, essa comparação servia em muitos casos para mostrar a superioridade do espírito humano, ora como imagem e semelhança de Deus e, portanto, como criatura que evolui no conhecimento da vontade de seu criador, ora como criatura capaz de realizar grandes ações no tempo, faculdade que faltaria profundamente no reino animal.

A reflexão sobre humanidade e animalidade nem por isso deixa de se transformar numa espécie de zona obscura para o pensamento, já que a alma humana necessita de correções. Podemos citar, ainda que sucintamente duas importantes tradições filosóficas sobre este tema.

Em primeiro lugar, encontramos na filosofia platônica, a compreensão da alma do homem através da imagem da “criança” e da “ovelha”. A primeira não pode ficar sem o *logos* e a segunda não pode ficar sem o “pastor” sob o risco de se perderem. Platão dedica uma atenção especial à imagem da criança, pois seria o “animal” mais “astucioso”, “fingido” e “petulante”.⁷¹

Em segundo lugar, encontramos na tradição cristã, especialmente com Santo Agostinho, a descrição alegórica da alma do homem como um lugar selvagem, habitado pelas paixões. Contudo, por ser uma criatura que ama e imita o seu criador, o homem é capaz de se tornar bom e manso em suas ações.⁷² Agostinho pertence a uma tradição filosófica que associa intimamente memória e “mansidão”, que nos diz que nos tornamos mansos através de um castigo, um exercício da memória contra a nossa natureza selvagem e, sobretudo, contra a atividade do esquecimento, que é considerada aqui um tipo de falha humana em relação ao divino.

Já na modernidade, Nietzsche será sem dúvida, um dos mais importantes filósofos que irá tratar da relação entre homem e animal no que diz respeito ao “sentido histórico”. E

⁷¹ PLATÃO, *Leis*; tradução: Carlos A. Nunes. Belém-Pará: EDUFPA, 1980, 808 d/e, p. 445.

⁷² AGOSTINHO, Santo. *Confissões*; tradução: Maria L. Jardim Amarante. São Paulo: Paulinas, 1984, p. 399.

nessa comparação, diga-se de passagem, o homem não aparecerá dignificado. Nietzsche faz uma referência explícita “à felicidade do animal”, felicidade esta que advém de “seu poder de esquecer” em oposição a extravagância do homem histórico. Essa extravagância, muito mais tarde, se transforma em enfermidade, pois se o animal vive feliz sem lembranças, instalado no “limiar do instante”, o homem é o animal que inventou um tipo de ruminância – “uma ruminância sempre repetida”, dirá Nietzsche, – que lhe trouxe o próprio sofrimento do olhar excessivo para o passado.⁷³

Essa devoção do homem em relação à história se transformou em um modelo de conhecimento desmedido e que arrasta consigo o estado mais grave de sua enfermidade: “o doente de febre histórica” sempre voltado à compulsão de utilizar o tempo de maneira retrospectiva. Para Nietzsche, se a cultura histórica deve ser entendida como essa própria devoção que lança um olhar constante “para trás” – e esse procedimento de contabilizar o passado é em si mesmo a representação do espírito senil que tomou conta do historicismo – esse olhar traz à tona as heranças cristãs da concepção do fim do mundo e que atuam na direção de que “história é sempre ainda uma teologia embaçada”.⁷⁴

Nesse sentido, talvez seja mais apropriado falar de um modelo de história que transformou os instintos do homem ao seu favor, isto é, num animal feliz. Por isso, na *Segunda Consideração Extemporânea*, Nietzsche formula uma violenta crítica ao modelo historicista de narração, baseado no “desejo de ‘conservação e veneração’ do passado”. Esse ato de “veneração” teria para Nietzsche uma consequência brutal: a narração de “um passado harmonioso e feliz”, de um passado que chega até nós a partir do “apagamento do que há de dor, terror e desgraça na história”. E, desse modo, o historicismo extrai do passado sua musicalidade, cunhada no ritmo da devoção/erudição, comparado ironicamente por Nietzsche a “um mau músico, que tira da sua lira apenas os sons ‘delicados’, acordes ‘agudos e etéreos’”.⁷⁵ Uma lira historicista que esconde uma objetividade ilusória,

⁷³ NIETZSCHE, F. *Considerações extemporâneas*; tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho, em: *Obras incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 58.

⁷⁴ *Idem*, p. 66.

⁷⁵ *Idem*, “Kritische Studien-Ausgabe”. Berlin/München: Walter de Gruyter/DTV, 1998, p. 288. Citado por CHAVES, E. *No limiar do moderno: estudos sobre F. Nietzsche e W. Benjamin*. Belém-Pará: Paka-Tatu, 2003, pp. 51-52.

meramente passiva e retrospectiva, que dobra a força do passado “para torná-lo digerível, para subtraí-lo de toda possibilidade de violência, reversão, subversão”.⁷⁶

O esquecimento pode ser interpretado como a resistência do povo dos ratos à devoção: é uma recusa também a qualquer concepção consoladora e substitutiva de um Reino de Deus na Terra – concepção bastante em voga na época de Kafka – seja em suas vertentes sionistas ou socialistas. A frágil felicidade que brota do mundo dos ratos – vivida sempre na tensão de perder sua artista do canto – testemunha o modo como Kafka se apegou à negatividade do seu tempo para contar histórias sobre a “ausência do solo, do ar, da lei”. Sem tradição, sem transcendência e sem doutrina, Kafka não filiou seu pensamento a nenhum sistema religioso por compreender que o homem – em sua beleza e fraqueza – é o espetáculo infundável da contradição entre “um fim” e “um começo”.⁷⁷

Agora podemos entender melhor por que Benjamin enfatizava com frequência nos textos de Kafka a presença dos textos profanos do *Aggadah*, que são as “histórias e anedotas extraídas da literatura rabínica”, chamadas de *Halakah*. São histórias minuciosas, onde tudo está “suspenso”, que surpreende a doutrina (“as fórmulas do *Halakah*”) no curso da vida.⁷⁸

Se Benjamin insiste na íntima relação entre história (*Geschichte*) e anedotas (*Anekdoten*) no pensamento kafkiano é porque na ausência de doutrina o pensamento acolhe o riso. Talvez por isso mesmo, os “heróis” kafkianos são sempre “tolos” – expressão aqui empregada muito próxima também do universo nietzschiano que nos ensina que é preciso ser um “tolo, um *Narr*”, que “significa ganhar distância de si através do humor”, para “aprender a zombar de si mesmo” e para reconhecer que “precisamos descansar de nós mesmos”.⁷⁹

⁷⁶ CHAVES, E, *Op. cit.* p. 56-57

⁷⁷ KAFKA, F. *Antologia de páginas íntimas*; tradução: Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães, 1997, p. 130.

⁷⁸ BENJAMIN, W. *Franz Kafka: “Beim Bau Der Chinesischen Mauer”*, em: Ges. Schr. II-2. Frankfurt: Suhrkamp, 1992, p. 679.

⁷⁹ CHAVES, E. *O trágico, o cômico e a distância artística n’A Gaia Ciência, de Nietzsche*. Belo Horizonte: Kriterion, 2006, p. 6.

Os “tolos” também pertencem, segundo Günter Anders, a técnica kafkiana do “deslucamento”, cuja existência torna visível um mundo a partir de sua loucura normalizada. Ao “deslucar” e “deformar” (*ent-stellen*), Kafka procura então se fixar numa espécie de “rebatismo” das coisas e dos seres por causa das suas histórias de estranhamento.⁸⁰

CAPÍTULO II

A LITERATURA COMO SALVAÇÃO ESPIRITUAL: MAX BROD LEITOR DE SCHOPENHAUER.

Entretanto, gostaria que alguém tentasse algum dia escrever uma *história trágica da literatura*, na qual mostrasse como as diferentes nações, que individualmente demonstram seu máximo orgulho por seus grandes escritores e artistas, trataram estes últimos em vida; tal pessoa colocaria então diante de nossos olhos aquela luta sem fim que as coisas boas e autênticas de todos os tempos e países tiveram de sustentar contra as coisas erradas e ruins que sempre prevalecem; descreveria o martírio de quase todos os verdadeiros iluminadores da humanidade, de quase todos os grandes mestres em toda disciplina e arte; mostrar-nos-ia como estes, salvo poucas exceções, tiveram uma vida atormentada, sem reconhecimento, sem simpatia, sem discípulos, na pobreza e na miséria, enquanto a glória, a honra e a riqueza acabavam no poder de concorrentes indignos; portanto, estes sofreram a mesma sorte de Esaú: enquanto ele caçava e abatia a caça para o pai, Jacó, vestido com sua roupas, roubava-lhe a bênção paterna. No entanto, apesar de tudo, o amor pela sua causa os manteve íntegros; quando então finalmente a difícil luta de tal educador do gênero humano foi cumprida...⁸¹

Essa longa citação extraída do pequeno ensaio de Schopenhauer intitulado *Sobre leituras e livros (Über Lesen und Bücher)* oferece ao nosso estudo um importante “rastreamento” da leitura de Max Brod sobre o papel do escritor literário e, especificamente, da literatura de Kafka. Este pequeno ensaio, ao lado de outros como *Sobre o ofício do escritor e o estilo (Über Schrifstellerei und Stil)* e *Sobre Língua e Palavra (Über Sprache und Worte)*, vieram a lume em Berlim no ano de 1851, organizado e inserido pelo

⁸⁰ ANDERS, G. *Kafka: Pró e contra*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 16-17.

⁸¹ SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre o ofício do escritor*; tradução: Eduardo Brandão e Luis S. Repa. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 112.

autor na obra *Parerga e paralipomena*, e teve “enorme sucesso de público, que recompensou Schopenhauer do ostracismo com o qual havia sido acolhido até então”.⁸²

Podemos observar nesta citação de Schopenhauer algumas categorias literárias que irão justificar o comportamento de Brod como guardião dos espólios de Kafka. A primeira delas é a compreensão de que a verdadeira história de uma nação deveria ser contada a partir da “história trágica da literatura”. Muitas vezes, ocorrem no interior dessa história, períodos em que uma nação caminha de costas para as suas virtudes mais preciosas e que constituíram inclusive sua cultura. Essa “história trágica da literatura”, entretanto, vai formando um capítulo complementar que é a história do “martírio” dos artistas e escritores que buscam corrigir esse desvio de rota. Trata-se aqui da compreensão do papel do artista como “educador”.

Essa história revela ainda não propriamente a vaidade e o orgulho do artista e, sim, os tormentos, a solidão e, muitas vezes, o esquecimento de sua luta como “iluminador” de uma coletividade. Neste contexto, a influência de Schopenhauer entre os escritores judeus se deve, em grande parte, ao seu estilo crítico do narcisismo, que rasgava como ferida o orgulho nacional dos alemães. O narcisismo germânico era sintetizado na famosa expressão que nomeava os alemães como um “povo de pensadores”, expressão que era vista por Schopenhauer como uma caricatura intelectual de um povo dominado por “pseudofilósofos”.⁸³

De modo análogo, muitos escritores judeus viam no filósofo esse tipo de “educador” que servia de fonte de inspiração para corrigir também os possíveis vícios e superficialidades da cultura judaica, principalmente no aspecto literário. Combater a superficialidade judaica foi o que fez, por exemplo, Martin Buber quando se dedicou à tarefa de compilar, publicar e interpretar as famosas “lendas hassídicas”, verdadeiro

⁸² VOLPI, Franco. *Apresentação. Op.c it.*, p. VII. Não é nosso objetivo refletir sobre o lugar que estes ensaios ocupam no conjunto maior da obra filosófica de Schopenhauer. Mesmo que alguns estudiosos admitam que estes ensaios ocupem a posição de “escritos menores”, nosso propósito é tão somente contextualizar a recepção do filósofo no pensamento de Max Brod nas duas primeiras décadas do século XX.

⁸³ SCHOPENHAUER, Arthur. *Op.cit.*, pp. 108-109.

“tesouro espiritual” que as novas gerações de escritores judeus desconheciam completamente.⁸⁴

Nesses ensaios de Schopenhauer, encontramos críticas contundentes ao caráter nacional dos alemães, definidos como um povo negligente no “estilo” e no “traje”. Se um homem negligente no traje revela seu “menosprezo pela sociedade”, um homem negligente no estilo, por sua vez, “revela um menosprezo ofensivo pelo leitor”. O que a cultura alemã parece ter perdido ao longo de sua história, diz Schopenhauer, foi a sua “vergonha” em relação à falta de estilo.⁸⁵

Evidentemente, os “trajes” que Schopenhauer tanto menciona dizem respeito aos cuidados com a língua. Esse traje foi sendo atingido por uma “degradação lenta”, cuja composição passou a ser feita por “pedaços heterogêneos de pano mal-remendados”.⁸⁶ É dentro dessa perspectiva schopenhaueriana que estabelece um vínculo entre linguagem e organicidade da vida que o “socialismo religioso” de Buber irá também enfatizar com insistência o papel da língua como expressão mística que institui “a comunidade orgânica” e o “pensamento de libertação e autodeterminação nacional”.⁸⁷ Max Brod pode ser destacado como um dos mais fervorosos leitores de Schopenhauer. Aliás, Brod vai afirmar categoricamente – inclusive a Kafka – que ele é “um schopenhaueriano fanático e decidido” e que seria um “crime de lesa-majestade” não conhecer a sua filosofia.⁸⁸

Assim, embebido pela filosofia de Schopenhauer, Brod compreendia a obra de Kafka através do papel do “educador do gênero humano”, tal como Schopenhauer descrevia os grandes “mestres” literários. Segundo Schopenhauer, um sintoma de crise dos valores literários se encontra no empobrecimento da relação entre o leitor e o escritor. Esta crise se instalou no meio literário por causa da ausência de uma importante categoria estética: a “ruminação”. Foi em decorrência dessa falta que muitos leitores subtraíram de sua natureza a capacidade de pensar.

⁸⁴ ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP; EDUNICAMP, 1993, p. 89.

⁸⁵ *Idem*, p. 78.

⁸⁶ *Idem*, p. 116.

⁸⁷ ROSENFELD, Anatol, *Op. cit.*, p. 91.

⁸⁸ BROD, Max. *Franz Kafka: souvenirs et documents*. Paris: Gallimard, 1966, p. 76.

A “ruminação” é um antídoto contra a “alimentação excessiva” que sobrecarrega e sufoca o espírito.⁸⁹ Nosso espírito e nossa mente, tanto quanto nossos corpos necessitam de uma boa “nutrição”, mas esse processo não se desenvolve porque “comemos” os alimentos e, sim, “porque os digerimos”. Nesse caso, nosso vitalismo fisiológico e espiritual não advém tanto do ato de comer (*essen*), mas de ruminar (*wiederkäuen*). Esta metáfora da “ruminação” como arte da boa leitura é retomada também pelo pensamento de Nietzsche que a utiliza para criticar a superficialidade da cultura do “homem moderno”. O ruminar – esse atributo característico das vacas – constitui a própria arte da leitura e da interpretação, arte que a impaciência do leitor moderno destruiu por desejar coisas “encantadoramente” fáceis.⁹⁰

Em relação aos textos judaicos, Brod (que não simpatizava com o pensamento de Nietzsche) partia dessa premissa defendida por Schopenhauer, ou seja, a leitura de um texto deveria tornar apto o seu leitor, principalmente no tocante à descoberta de “nossos próprios dons naturais”.⁹¹ Essa auto-descoberta ou essa naturalidade dos dons era algo que dificilmente poderia ser oferecida pela doutrina judaica tradicional. Diante dessa lamentável pobreza literária, qual é o papel do escritor? Brod respondeu a esta pergunta a partir da idéia schopenhaueriana de que este papel é instruir o seu leitor e que o papel do artista é ensinar a sua coletividade. Pois Brod constatava no judaísmo essa fase de convalescença espiritual. Mas todo convalescente, como diz Schopenhauer, necessita “readquirir sua corpulência” para poder voltar a “vestir suas roupas”.⁹² Alegoricamente, essas roupas correspondem à força espiritual e cultural do mundo judaico.

O escritor e o conteúdo de sua arte tinham um papel importante nesse momento deplorável da produção espiritual judaica. Deplorável porque os judeus passaram a tratar com “desmazelo” sua língua e sua literatura. Este “desmazelo” em relação a língua era visto como a própria incompreensão de que a língua é uma realidade sensível, destinada a reanimar a existência do homem civilizado. Uma tentativa de superação desta crise foi dada

⁸⁹ SCHOPENHAUER, Arthur, *Op. cit.*, p. 76.

⁹⁰ NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral*. Tradução: Paulo C. Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp.14-15.

⁹¹ BROD, Max. *Franz Kafka: souvenirs et documents*. Paris: Galimard, 1996, p. 76.

⁹² SCHOPENHAUER, Arthur. *Op. cit.*, p. 76.

novamente por Buber que buscava uma confluência da filosofia do idealismo alemão com os ensinamentos místicos dos mestres judaicos do hassidismo.⁹³

A respeito do papel do artista literário é importante ressaltarmos que Schopenhauer desqualificava um tipo de escritor que escrevia apenas “para preencher o papel” ou somente “por dinheiro”. No primeiro caso, o escritor apenas “ilude o leitor”. No segundo caso, essa crítica antecipa a constatação de que o escritor foi reduzido no capitalismo à mera condição de funcionário da literatura, cuja escrita foi contaminada pela imprensa. Sendo assim, somente os escritores que “fizeram experiências que lhes parecem dignas de ser comunicadas” mereceriam ser chamados de artistas.⁹⁴ Caso contrário, a atividade literária se transforma numa espécie de maldição para o escritor, pois “todo escritor torna-se ruim assim que começa a escrever com o objetivo do lucro”.⁹⁵ O mais grave deste fenômeno é que escritores “ruins” geram a “tolice do público” e vivem exclusivamente dela. E, de um modo geral, essa tolice é chamada de novidade, ou seja, o público “não quer ler nada além do que foi impresso no mesmo dia”.⁹⁶ Para isso, um bom escritor atribui “grande valor a seus pensamentos”. Dessa valoração, que se sustenta como a própria “convicção sobre a verdade”, nasce o “entusiasmo” do artista e que se estende ao seu público. A expressão mais “clara, bela e vigorosa” do pensamento só pode ser o resultado da perseverança do escritor. Essa perseverança nada mais é do que a busca incessante e um certo reencontro do entusiasmo do “gênero bípede” com a linguagem.

A este respeito, Schopenhauer faz uma interessante exposição. Se a “voz dos animais” causa muitas vezes “uma impressão desagradável” à audição humana, essa impressão se justifica pelo fato de que essa voz “serve apenas para exprimir a vontade em suas excitações e movimentos”. Com efeito, a natureza humana não mais se reconhece nesse tipo de voz, pois ela aprendeu que a voz exprime “também conhecimento”. Mas, talvez, devêssemos perguntar se não foi à própria confiança no conhecimento que nos distanciou cada vez mais desse movimento das nossas excitações e vontades? Ou melhor: nosso conhecimento está apropriado para entendermos a nossa vontade? Para

⁹³ ROSENFELD, Anatol. *Op. cit.*, p.89.

⁹⁴ SCHOPENHAUER, Arthur, *Op. cit.*, p. 3.

⁹⁵ *Idem*, p. 4.

⁹⁶ *Idem*.

Schopenhauer, esta questão precisaria ser investigada na própria origem da “língua humana”, pois para ele existiu uma linguagem originária baseada nas “interjeições”. Em outras palavras, nossa dores, alegrias, espantos se exprimiam não por “um conceito”, mas muito mais por “sentimentos, ou seja, movimentos da vontade”.⁹⁷

O poeta, por isso mesmo, transgride esse aparato conceitual e busca uma expressão mais genuína da vontade humana. Muitos escritores, por outro lado, fazem uma opção deliberada pela voz dos animais para lembrar-nos de quanto perdemos dessa voz da vontade.

Na realidade, Schopenhauer evoca uma “língua primitiva” do gênero humano, bastante anterior à gramática, que possuía a expressão perfeita de “todas as obras do instinto”.⁹⁸ O homem primitivo conhecia bem a linguagem instintiva da vontade. É o mesmo instinto que pode ser observado nas construções feitas pelos animais, principalmente nas “construções feitas pelas abelhas, pelas vespas, pelos castores, os ninhos dos pássaros em formas tão variadas e sempre adequadas ao seu objetivo”.⁹⁹ A gramática que só vai surgir “milênios mais tarde” já não traduz precisamente essa linguagem da vontade, essa última entendida por Schopenhauer como a própria interioridade do homem. É essa sensibilidade para os instintos – que não deve ser confundida com o lado irracional das criaturas e, sim, como a linguagem que apreende a vontade pura – que permite a Max Brod interpretar a voz de Josefina dentro dessa reflexão schopenhaueriana, pois o judaísmo precisava também conhecer novamente o movimento de suas excitações espirituais e da voz de sua vontade. Para Brod, Kafka se defrontou com uma época marcada por um tipo de judaísmo “ignorante”.

Essa ignorância, entretanto, desperta no artista uma espécie de “piedade” diante dessa pobreza espiritual. Se o artista negligencia esse problema ele deixa de ser o que verdadeiramente ele é, ou seja, um educador. Por isso, Kafka atacou a decadência sem nenhum esnobismo intelectual, qualidade que fazia dele um homem curiosamente “silencioso”, “observador” e “reservado”. Se Kafka recorreu muitas vezes em sua literatura

⁹⁷ *Idem*, p. 115.

⁹⁸ *Idem*, p. 117.

⁹⁹ *Idem*.

a figuras do “bizarro” e do “grotesco” foi apenas para ilustrar a própria natureza nociva do *Mal*. Essas alegorias têm simplesmente a finalidade de trazer à tona a importância da purificação do homem e a necessidade de uma literatura regeneradora.¹⁰⁰ E são essas razões que farão Brod afirmar que a “arte dá um sentido à vida e assume uma missão religiosa”.¹⁰¹ Nessa condição de artista religioso, Kafka seria para Brod o próprio educador de nossa natureza grotesca e bizarra.

CAPÍTULO III

A INTERIORIDADE KAFKIANA: A LEITURA SIONISTA DE MAX BROD SOB A INFLUÊNCIA FILOSÓFICA DE MARTIN BUBER.

O sentido da expressão sionismo, em muitos de seus aspectos, esteve intimamente associado ao ideal de renovação do potencial espiritual, cultural e social do judaísmo. Esse ideal, contudo, só poderia acontecer na medida em que a individualidade judaica se confrontasse consigo própria. Essa confrontação interna ou esse “despertar da consciência judaica” se desenvolveu, para muitos jovens judeus desse período, a partir de violentas discussões com os pais.¹⁰² Em grande parte, o sionismo representava não apenas a crença política ou jurídica sobre a “fundação de um Estado judaico”, mas a própria rebeldia dos filhos contra a tradição, sem corresponder, no entanto, a um afastamento ou renegação da própria identidade.¹⁰³

Esse movimento que se autodesignava de “sionismo sócio-cultural” colocava a literatura e a religião – e não a política – em primeiro plano. Pois era justamente a literatura e a religião que com seus conteúdos renovadores poderiam conferir ao judaísmo um recomeço radical. Um dos grandes expoentes desse modelo de sionismo foi Martin Buber.

¹⁰⁰ BROD, M. *Op. cit.*, p. 70.

¹⁰¹ *Idem*, p. 154.

¹⁰² SCHOLEM, G. *De Berlim a Jerusalém*; tradução: Neusa M. Soliz. S. Paulo: Perspectivas, p. 55.

¹⁰³ *Idem*, p. 69.

No campo literário, é preciso ressaltar que Buber admirava profundamente a máxima de Victor Hugo que chamava a utopia de a “verdade matutina”. No fundo, a literatura tinha esse papel essencial para Buber, que era o de reanimar socialmente as utopias no espírito humano.¹⁰⁴

Talvez um dos pontos mais fascinantes da teoria sionista de Buber seja a busca pelas fontes da espontaneidade humana e, na realidade, uma dessas fontes é o canto, pois este se associa às correntes do utopismo. Antes de tudo, o canto é um desejo, ele faz parte da longa “história do espírito” humano em sua tentativa religiosa de se comunicar com a alma. Por isso mesmo, é que as temáticas do “ouvinte” e da “audição” assumirão também uma importância decisiva na literatura e na filosofia judaica. Na literatura judaica, o olhar não cumpre um papel tão primordial, e isso se deve, muitas vezes, ao fato do olhar humano ser considerado ineficaz para entender às questões teológicas ocultas. Na realidade, tudo isso nos remete à proibição da imagem no judaísmo e à obediência à voz de Deus, já o olhar estaria mais propenso a cair nas teias das ilusões sedutoras do mito.

Já a faculdade de ouvir está intimamente associada à concepção de um “judaísmo interno”. Por isso, Buber evoca a importância da audição para dar significação a uma “espiritualidade não-liberta”¹⁰⁵ do povo judeu, pois os olhos não estão preparados para estes fenômenos subjetivos da mística judaica.

Buber era um grande ouvinte. Muitas vozes chegavam a ele, e, entre elas, vozes baixas que se haviam tornado completamente obscuras e incompreensíveis para a geração anterior à sua e cujo chamado o tocava profundamente.¹⁰⁶

Isso quer dizer que a redenção do homem, em muitos casos, não passaria mais por uma visão grandiosa e arrebatadora da vinda do Messias, e sim, pela faculdade de se ter uma boa audição para captar as forças subjacentes que brotam do reino messiânico. Para Buber, o utopismo é uma promessa de “desenvolvimento das possibilidades latentes na

¹⁰⁴ BUBER, M. *O socialismo utópico*; tradução: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 26.

¹⁰⁵ SCHOLEM, G. *O Golem, Benjamin, Buber e outros justos: judaica I*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 138.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 147.

comunidade humana, de se concretizar uma ordem justa e, por conseguinte, atribuir ao homem uma participação ativa na vinda da redenção”.¹⁰⁷

É nesse contexto que Max Brod irá fazer uma leitura da obra de Kafka como educador, ou melhor, da literatura como “‘educação em vista da comunidade’ e do sionismo”.¹⁰⁸ Esse tipo de leitura tinha muitas raízes no interior das ideologias sionistas, pois era muito freqüente a evocação de metáforas pedagógicas e médicas, tais como: educador coletivo ou remédio para os males histórico-espirituais. Nesse aspecto é importante fazermos uma breve referência ao famoso manifesto de Theodor Herzl *O Estado judeu*. Herzl, ao se referir ao enfraquecimento da consciência e à “angústia” judaica, defenderá a necessidade do *Estado judeu* como fortalecimento de uma “personalidade coletiva”, como “grupo histórico de homens” que, no entanto, precisam “fazer nas almas *tábula rasa* de muitas idéias antiquadas, passadistas, atrasadas, confusas e estreitas”.¹⁰⁹ Esse mundo estreito e esse judaísmo atrasado são motivos que fazem com que Brod apresente a vida e a obra de Kafka dentro de uma profunda transição dos valores judaicos. Essa transição, na qual Brod evoca inicialmente a imagem da infância na obra de Kafka, é marcada por um judaísmo que pode ser entendido como à margem da “dominação paterna”¹¹⁰ e que já nos indica a categoria da “evolução religiosa” na vida de Kafka.¹¹¹ A infância e a juventude de Kafka são descritas como uma experiência de “evasão” da “esfera” paterna, ou seja, o domínio do pai é descrito como uma região da qual o artista tenta se libertar em seu processo de criação, uma espécie de “judaísmo em fuga”, à procura de uma nova espacialidade, uma nova “morada subjetiva”, um território espiritual que pudesse restabelecer os autênticos valores judaicos.

Segundo Brod, essa tentativa de evasão constitui o primeiro combate interior de Kafka, representado no conflito entre pai e filho, conflito, sobretudo, de ordem teológica que se desenvolve na esfera da culpa. Essa interpretação de Brod ignora, entretanto, alguns elementos importantes da *Carta ao pai*, pois neste texto Kafka não fala propriamente de

¹⁰⁷ BUBER, M. *O socialismo utópico*; tradução: Poila Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 18.

¹⁰⁸ BROD, M. *Op. cit.*, p. 227.

¹⁰⁹ HERZL, Theodor. *O Estado judeu*; tradução: David J. Pérez. Rio de Janeiro: Garamond, 1998, p. 53.

¹¹⁰ BROD, M. *Op. cit.*, p. 46.

¹¹¹ *Idem*, p. 47.

questões teológicas e, sim, de um “sentimento de nulidade” que domina o filho diante dos “métodos pedagógicos” do pai e que só gera “más experiências” frente à própria tradição judaica, uma tradição, diga-se de passagem, que ao invés de tornar o filho em alguém “obediente” apenas o transforma num sujeito “internamente lesado”.¹¹²

Mas a culpa para Brod é entendida como a própria tensão literária e religiosa em Kafka de uma nascente e autêntica interioridade frente à tradicional lei judaica. Nesse conflito, a culpa se alia a um novo direito de expressão. Mas essa voz nunca é solitária, o que faz de Kafka um verdadeiro combatente e intérprete espiritual que se confrontou com a realidade do próprio obscurecimento dos valores coletivos. Desse modo, uma das características da obra de Kafka, segundo Brod, reside justamente em seu heroísmo frente aos dilemas e às situações sem saída, às passagens vedadas que marcam a crescente escalada do homem em direção à sua crise moral, isto é, a crise de viver em comunidade. Neste aspecto, Brod concorda com Herzl no sentido de afirmar que a crise moral é a crise da vida em comunidade porque engendra a vergonha dos judeus em assumirem uma “personalidade coletiva”.

Não parece, portanto, estranho que, nesta primeira leitura, Kafka acabe por “sucumbir a este mal imperioso e devastador”, o mal da dissolução das comunidades judaicas.¹¹³ Assim, Kafka “recua dolorosamente sobre si mesmo” e sua beleza reside nessa espécie de “serenidade estóica”: heroísmo e serenidade que o tornam incomparável em seu “sentimento de justiça” e “amor à verdade”.¹¹⁴

Nesse combate espiritual “sobre si mesmo”, a atitude de Kafka, dirá Brod, retoma a doutrina estóica e a paciência teológica de Jó. Da primeira, Kafka extraiu para o mundo judaico a serenidade do “bom caminho” como aprimoramento interior do homem. Esse “bom caminho”, na leitura de Brod, corresponde à expansão da alma judaica em Kafka.

¹¹² KAFKA, F. *Carta ao pai*. Tradução: M. Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 13-15.

¹¹³ *Idem*, p. 265.

¹¹⁴ *Idem*, p. 265-266.

Brod, em sua leitura, segue o preceito estóico de que a “virtude do sábio se encontra na consciência plena de suas boas ações”.¹¹⁵

Contudo, é importante ressaltar que Brod, ao operar essa aproximação da literatura de Kafka com as correntes estóicas, tem um objetivo muito claro: o de esvaziar também as leituras que aproximavam o herói trágico dos heróis kafkianos, ou, mais precisamente, de realizar uma crítica a qualquer tentativa de leitura da obra de Kafka sob o olhar trágico de Nietzsche – que considerava o estoicismo como uma “tirania contra a ‘natureza’” ou como uma “demorada coerção” contra a alma - ,¹¹⁶ por quem Brod nutria total antipatia e que ele designava de filósofo “charlatão”.¹¹⁷ Ao combater Nietzsche nessa perspectiva, Brod acabou ignorando que o filósofo tinha também um lado estóico. Ora, podemos encontrar definições bastante positivas do estoicismo no pensamento nietzschiano, especialmente dos “últimos estóicos”, uma definição dada aos “espíritos livres” como aqueles que vão polindo a “honestidade” em sua natureza para superar o mundo da moral cristã que *santificou* a vida enfadonha como elemento da virtude e da cultura.¹¹⁸

No que diz respeito à semelhança com a história de Jó, ela se apresenta não apenas pelo que ambas (a paciência kafkiana e a paciência de Jó) contêm de incerteza humana para obter uma graça, mas, principalmente, pela afirmação da liberdade humana, pelas lições de “serenidade”, pela paciência histórico-teológica que essas obras poderiam oferecer aos judeus. Brod lembra que Jó, em sua desventura, tecia as suas reminiscências num período em que seu destino era guardado por Deus, coberto pelas vestes da justiça. Esse estado anterior contrasta com a sua queda, arruinado na escuridão, no escárnio e no mal.

Uma passagem essencial do *Livro de Jó*, extraída por Brod para estabelecer essa proximidade com os textos kafkianos, diz o seguinte: “Por isso a minha harpa se me tornou

¹¹⁵ CÍCERO, *Da República, Livro Sexto*; tradução: Amador Cisneiros. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. 177.

¹¹⁶ NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*; tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 87.

¹¹⁷ BROD, M. *Op. cit.*, p.77.

¹¹⁸ NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*; tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 132-133.

em prantos de luto, e a minha flauta em voz dos que choram”.¹¹⁹ Essa “voz dos que choram” constitui para Brod uma preocupação também constante em Kafka, pois, dentro dessa perspectiva, Brod comenta que a proposta literária de Kafka é que o artista se integre em sua comunidade, pois o “destino” do povo judeu se sobrepõe a individualidade do artista.¹²⁰ Brod partia assim da idéia de que Kafka abstraiu muito da “teoria do sionismo” para representar no interior de sua própria literatura os aspectos vivos do judaísmo.

Estas leituras kafkianas, sob a perspectiva do *Livro de Jó*, reproduzem um ambiente literário no início dos anos 30. Vale ressaltar que este tema também foi objeto de recomendações de Scholem a Benjamin, dentre as suas inúmeras cartas: “Aconselho-o também a começar qualquer pesquisa sobre Kafka pelo livro de Jó, ou ao menos, por uma discussão da possibilidade do julgamento divino, que considero o único tema da produção kafkiana a ser tratado numa poesia”.¹²¹ Por razões conceituais bem distintas das de Scholem, Benjamin jamais assumirá essa perspectiva.

Mas voltando à leitura de Brod, o último escrito de Kafka: *Josefina, A cantora ou O povo dos camundongos*, de 1924, é apresentado como um “quadro em miniatura” da “miséria do povo judeu”.¹²² Esse quadro configuraria a questão do “Mal”, de como este se enredou nos “meios políticos e literários do judaísmo”¹²³, ou, dito de maneira mais clara, através da profecia negativa do canto de Josefina, de que houve uma ruptura entre religião e história no centro da cultura judaica.

Não obstante, nos comentários de Brod, a personagem kafkiana Josefina aponta em seus “aspectos positivos”, para o próprio exemplo alegórico de como esse povo precisa admirar ardentemente uma arte coletiva. É claro que aqui se trata de uma leitura instrumentalizada por parte de Brod. Ela passa por cima de um problema crucial presente no conto de Josefina que, como já mostramos anteriormente, é o fato do povo dos ratos ser insensível à arte. Brod precisa acreditar, entretanto, numa arte sedutora, sem a qual o povo

¹¹⁹ *Livro de Jó*, 30-31.

¹²⁰ BROD, M. *Op. cit.*, p. 306.

¹²¹ *Idem*, p. 176.

¹²² SCHOLEM, G. W. *Benjamin: A história de uma amizade*; tradução: J. Guinsburg; Geraldo G. de Sousa, Natan N. Zins. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 171.

¹²³ BROD, M. *Op. cit.*, p.305.

dos ratos não consegue deixar de ter uma sensibilidade que se deixa afetar e se agitar espiritualmente. A arte de Kafka representaria uma virtuosa existência, paradigma não apenas para o povo judeu, como também para toda humanidade. Por outro lado, é claro que uma apropriação da idéia de que “Josefina canta de preferência em tempos agitados”¹²⁴ serviria perfeitamente aos propósitos sionistas.

Essa “música dos pulmões”, representada no canto de Josefina, é uma extensão da alma judaica, pois esse canto atuaria como uma confissão coletiva, transitando por zonas enfermas, para depois extrair dessa doença moral o antídoto aos seus ouvintes. O povo dos ratos se constitui na prosa kafkiana como uma poderosa imagem de um judaísmo em queda, preso ora às substâncias terrestres, ora ao ceticismo da lei e que, portanto, necessita agora de novas melodias, novas forças espirituais e interiores de regeneração: o canto de Josefina como um canto sionista.

Mas esse povo ainda não se encontra preparado para ouvir a pureza de uma nova linguagem. Sendo assim, o povo dos ratos deve ser compreendido como um quadro de sofrimento coletivo, isto é, de um “povo fantasma, sem pátria”, uma massa “sem corpo e sem forma”.¹²⁵ Essa interpretação sionista do canto de Josefina pode ser melhor esclarecida se estabelecermos uma aproximação entre a leitura de Brod sobre esse “canto coletivo” e as reflexões de Martin Buber expostas na pequena obra intitulada “Sobre Comunidade”, pois nos anos 20 e 30 os temas da “autêntica interação” e da “nova comunidade” se constituíam como debates-chave nos círculos sionistas. Nesta pequena obra, o que preocupa fundamentalmente o pensamento de Buber é o tema da verdadeira revolução que somente advém com a “mudança interior”. Esse poder interior faz intervir de “modo renovador e libertador” todas às “forças religiosas” em momentos de crise das forças sociais e conduz às almas a uma “vitalidade da coexistência”.

O socialismo religioso de Buber é uma crítica à voracidade de poder do socialismo político e de Estado. É por esse motivo que Brod revela uma proximidade muito grande entre Josefina e o herói K. de *O Castelo*, pois ambos – a cantora e o agrimensor – se

¹²⁴ *Josefina*, p. 46.

¹²⁵ BROD, M. *Op. cit.*, p.213.

inserem numa luta contra tipos de comunidades arredias e desconfiadas, mas que no fundo representariam, alegoricamente, o próprio judaísmo que se transformou numa espécie de estrangeiro para si mesmo.¹²⁷ Não parece estranho que o conto *Josefina, A cantora ou O povo dos ratos* tivesse recebido esse tipo de tratamento. Nesse período, o debate em torno da problemática da identidade judaica também se traduzia na oposição entre os conceitos de comunidade (organização social concebida a partir de formas interiores e interativas entre os homens) e de sociedade (formação social somente possível a partir de convenções externas).¹²⁸

Na verdade, este debate é fruto das leituras de Buber da obra *Comunidade e sociedade* (1887) do sociólogo alemão Ferdinand Tönnies. Desta obra, Buber assimilou a crítica de Tönnies à moderna cultura ocidental que se desenvolveu através de um modelo de sociedade que dissolveu a comunidade orgânica e se impregnou de um “tipo mecânico de vida em comum”, que nada mais é do que uma relação de “massas amorfas”.¹²⁹ Enquanto a comunidade é uma forma social que se expressa pela vontade de vínculo e da totalidade, a sociedade se manifesta pela vontade humana de extrair vantagens e pelo isolamento da totalidade. Sem dúvida, nesse debate, Buber deixa sua marca pessoal quando se refere às forças interiores como elemento messiânico da construção espiritual da comunidade, argumento que certamente nos ajuda a compreender a categoria da “santidade” defendida por Brod em relação à narrativa kafkiana. Essa compreensão brodiana se relaciona diretamente com o conceito buberiano de interioridade. A interioridade é justamente essa construção entre os homens em direção a uma totalidade divina, categoria que colocava na ordem do dia a relação entre arte e misticismo, pois nesse período Buber se encontra profundamente influenciado pelo “socialismo religioso” de Tolstói. Fazemos referência aqui a Tolstói pelo fato de que o mesmo, já convertido ao cristianismo, irá escolher justamente a parábola do *bom semeador* como modelo de arte narrativa enquanto “meio de comunicação entre consciências”.¹³⁰

¹²⁷ BLANCHOT, M. “Kafka et Brod”, em: *De Kafka à Kafka*. Paris: Gallimard, 1981, p. 145.

¹²⁸ BUBER, M. *Sobre comunidade*; tradução: Newton A. von Zuben. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 50.

¹²⁹ *Idem*, p. 50-51.

¹³⁰ NUNES, B. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 2005, p. 85.

A metáfora da boa consciência (metáfora que designa tanto o desejo de “união íntima do artista com os outros homens” como também a missão ética do artista em “contribuir para a fraternidade universal”)¹³¹ como um campo a ser semeado pelo artista em busca de novos valores coletivos ou do artista como um missionário que aprimora a sua coletividade estariam também presentes em Kafka segundo este modelo de interpretação sionista. Sob esse ponto de vista, o canto de Josefina exprime não apenas a busca por um novo tecido social, mas também por um novo tecido espiritual, uma tentativa estética de Kafka de “reanimar” os tecidos judaicos decadentes.

A experiência do enfado, da decadência, diz Buber, se encontra na solidão e na “distância de Deus”. A literatura de Kafka, dentro dessas argumentações, levou a experiência judaica a situações-limite do desespero e da “grande angústia” de uma comunidade que aspira a Deus, mas se defronta com um Deus que “não pode ser encontrado, pois não está disponível”.¹³² Nesse contexto, se deslocarmos a literatura kafkiana para as reflexões de Buber, como pretende Brod, o canto de Josefina seria essa “força real, que regenera e constrói a vida”. Citemos Buber:

A forma de vida humana em comum não pode ser imposta de fora sobre grupos humanos ativos; ela deve emergir do interior em cada tempo e lugar. Somente quando o alegre ritmo da vida vencer a regra, somente quando a eternamente fluente e variável lei interna da vida substituir a convenção morta, a humanidade estará livre da coerção do vazio e do falso, só então encontrará a verdade, pois só o que é fértil é verdadeiro. A Nova Comunidade quer preparar ativamente o caminho para esta verdade.¹³³

Se a doutrina judaica ficou esvaziada é porque as comunidades judias não a buscaram mais na lei interior da própria vida. O canto de Josefina representa assim o quadro espiritual de um judaísmo em busca do verdadeiro caminho. A influência do pensamento de Buber na leitura de Brod sobre Kafka se desenvolve dentro de um contexto em que os argumentos buberianos já mostravam um grande impacto interior sobre os judeus e sobre a significação dessa vida judaica, como se Buber fosse uma espécie de Jó moderno, que aponta o fracasso coletivo num contexto de “desorientação” e de “vazio” da “doutrina” judaica, como algo que só poderia ser resolvido pela reflexão da própria identidade:

¹³¹ *Idem*, p. 85-86.

¹³² BUBER, M. *Op. cit.* p. 61.

¹³³ *Idem*, pp. 37-38.

A questão que vos coloco hoje, assim como a mim mesmo, é a seguinte: Qual é a significação do judaísmo para os judeus?

Por que nos dizemos judeus? E por que somos? O que isso quer dizer: somos judeus? Não venho vos falar de uma abstração, mas de vossa própria vida. E não de mecanismos superficiais desta vida, mas do que constitui, nela, a justificação e a essência.

Por que nos dizemos judeus? É apenas porque nossos pais o fazem? Por hábito herdado deles? Ou porque exprimimos aí nossa própria realidade?¹³⁴

Expressar a realidade de ser judeu para se desembaraçar de mecanismos superficiais é algo que pode ser ilustrado no gesto de Josefina quando canta para um público que vive numa espécie de mundo inferior por ter desaprendido as verdadeiras formas de transcendência judaica. Buber fará muitas alusões, nesse período, a dois modelos de judaísmo: um “judaísmo oficial” marcado pela petrificação religiosa e, um judaísmo subterrâneo, “no qual murmuram as verdadeiras fontes” da religiosidade. Cabe ressaltar que essa distinção se aprofundará numa outra: a distinção entre religião – pensada enquanto “preservação” e “soma dos costumes e doutrinas nos quais a religiosidade, de dada época, de um povo se expressou e se moldou; – e a religiosidade – entendida no sentido de “renovação”, isto é, “o sentimento do homem, sempre renovado, sempre se exprimindo e se formando de novo, surpreso e em veneração”. Ainda que em suas obras de maturidade filosófica, Buber tenha se afastado dessas concepções, essas antíteses e metáforas afetaram profundamente a sensibilidade dos jovens judeus que almejavam uma verdadeira revolução nas doutrinas e nas leis rabínicas.¹³⁵ Essa “experiência interior”, por outro lado, trazia à tona uma dupla experiência: que ora “sacudia o marasmo” intelectual dos judeus, e que ora “enchia de perplexidade uma Europa plena de anti-semitismo”.¹³⁶

Podemos perceber como Brod filia o pensamento kafkiano às ideologias sionistas, quando tenta extrair das parábolas lições morais e religiosas para esta causa. A defesa de uma essência sionista na obra de Kafka, por Brod, parte da perspectiva da vocação espiritual do judaísmo, do “povo eleito”. Essa luta não se constitui meramente na conquista

¹³⁴ BUBER, M. “Judaísmo”. Paris: Verdier, 1982, p. 9 citado por CHAVES, Ernani. *No limiar do moderno*. Belém-Pará: Paka-Tatu, 2003, p. 102.

¹³⁵ SCHOLEM, G. *O Golem, Benjamin, Buber e outros justos*; tradução: Ruth J. Sólón. São Paulo: Perspectiva, 1994, pp. 143-144.

¹³⁶ CHAVES, E. *Op. cit*, p. 102.

de um espaço geográfico (uma volta a Israel, por exemplo,) mas, sobretudo, num conflito psicológico, pois não seria fácil trazer à luz os verdadeiros valores da alma judaica.

Em certo sentido, dirá Brod, não se poderia negar uma coincidência da obra de Kafka com as “teses psicanalíticas”.¹³⁷ Todavia, Kafka investiga camadas muito mais profundas do que simplesmente compreender os efeitos interiores – Brod assim compreendia as teses freudianas – da exterioridade do mundo no indivíduo.¹³⁸ Para Brod, a psicanálise seria uma teoria ineficiente e até mesmo grosseira para se penetrar e desvelar o curso desses conflitos diante do obscurecimento espiritual que predominava no interior das coletividades judaicas.

Da própria obra kafkiana parece emergir uma espécie de antídoto interno frente a essas tentativas sionistas, uma narrativa que “desarma as interpretações”, que desespera a compreensão e o sentido do leitor por não ter qualquer domínio sobre a totalidade das coisas e, sobretudo, como nos diz Starobinski, pela impossibilidade de circunscrever essa obra “como um território cadastrável”, território narrativo, principalmente, das coisas “que não se podem mais dizer”.¹³⁹ A suposta conquista desse território só poderia aparecer em Kafka sob a “imagem inseparável de um mundo destruído”. Para Starobinski, esse “mundo destruído” aparece no canto alegórico de Josefina. Esse canto é muito mais o testemunho do esquecimento como uma espécie de “abolição das desgraças” do povo dos ratos. É importante destacar que Starobinski irá definir a literatura kafkiana, dentre outras definições, como uma espécie de alegorias das janelas, especificamente nas mortes dos personagens Georg Bendemann (*O veredicto*) e Gregor Samsa (*A metamorfose*). Mas, ainda assim, Kafka não pára de observar esse mundo.

É com razão que Starobinski nos propõe, numa leitura próxima da de Benjamin, uma atenção especial não só para o jogo kafkiano do olhar e da janela, jogo fronteiro das aberturas, mas também, como “ato fundamental de habitar” o mundo separável, mas jamais abolido entre o interior e o exterior, espaços que só podem se apresentar enquanto “percepções derradeiras”, “instantes da morte”, das janelas como “último brilho deste

¹³⁷ BROD, M. *Op. cit.*, p. 30.

¹³⁸ *Idem*, p. 38.

¹³⁹ STAROBINSKI, J. “Regard sur l’ image”, em: *Kafka*. Paris: Georges Pompidou, 1984, p. 28.

mundo”. As janelas são postas pelo narrador kafkiano como “uma estrutura arquitetônica banal”, mas essencialmente movediça entre o “espectador” e o “espetáculo” para que duvidemos mesmo das experiências do mundo.

Como bem destaca Starobinski, Kafka é um dos grandes narradores modernos por ter mostrado justamente que a literatura não é um “alvo” e, sim, um “exercício em face da morte”.¹⁴⁰ Aliás, no que tange a essas percepções estéticas, Kafka definia o poeta, em seu famoso diálogo com Gustav Janouch como um homem “pequeno” e “fraco” no meio da sociedade. Mas é justamente essa condição minúscula e fraca que lhe permite sentir mais intensamente, em comparação aos outros homens, a “pesada presença do mundo”. O artista – e nesse sentido Kafka anuncia profundamente a crise das coletividades, perdidas e extraviadas nos labirintos modernos – não é a imagem de um colosso, mas, modestamente, um pássaro preso dentro da gaiola de sua existência.¹⁴¹

Com efeito, o canto de Josefina é o registro de como o narrador kafkiano se apegou a uma “impessoalidade técnica” que leva aos extremos suas “anomalias” literárias (uma ratinha cantora e os seus ouvintes) e que também retoma o sentido do “desvanecimento” do narrador antigo, pois, em sua atitude narrativa, ele deve manter sua ausência e seu distanciamento da história para que nada “pessoal” atrapalhe o próprio desenrolar narrativo. Se o narrador kafkiano nada esclarece e até mesmo pede que o esqueçam, é porque esse narrador mostra ainda sua incapacidade social para um vínculo legal, e isso se faz com que ele se posicione na ausência, na “falta de lei” ou no “resto essencial da fé judaica”.¹⁴²

Na realidade, os judeus que viviam em Praga conheciam com precisão o significado da experiência de ser um resíduo, principalmente, no espaço social. E isso significava dizer o seguinte: viver, pensar e escrever em língua alemã era algo aceitável no espaço familiar, mas bastava expor essa interioridade assimilada na rua para serem reconhecidos como caricaturas dessa cultura, ou seja, como fisionomia do “germanismo emprestado”.¹⁴³ Se em suas convicções Brod fala de um rejuvenescimento do espírito judaico, Kafka, por sua vez,

¹⁴⁰ *Idem*, p. 40

¹⁴¹ JANOUCH, Gustav. *Kafka m'a dit*. Paris: Calman-Levy, 1952, p. 260.

¹⁴² ROBERT, Marthe. *Seul comme Franz Kafka*. Paris: Calman-Levy, 1979, pp.42-43.

¹⁴³ *Idem*, p. 35.

parece ter se hospedado nesse lado negativo do judaísmo, transformando-o em sua própria língua desenraizada.

É com razão que Marthe Robert observou que Kafka “era judeu até na maneira de não ser judeu”.¹⁴⁴ E, de fato, esse estado do não-ser, uma espécie de avesso da subjetividade, é a natureza de vários de seus personagens. Essa noção do *negativo* em Kafka será justamente o tema de uma outra vertente hermenêutica: a leitura mística e messiânica de Gershom Scholem que passaremos a expor a seguir.

CAPÍTULO IV

O NADA NÃO É O FRACASSO DA REVELAÇÃO: A LEITURA MÍSTICA E MESSIÂNICA DE GERSHOM SCHOLEM SOBRE KAFKA.

E para reunir em torno de si esta multidão do nosso povo quase sempre em movimento, correndo de lá para cá em função de objetivos nem sempre muito claros, Josefina não precisa, na maior parte das vezes, fazer outra coisa senão, com a cabecinha atirada para trás, a boca semi-aberta, os olhos voltados para o alto, assumir a posição que indica a intenção de cantar. Pode fazer isto onde quiser, não precisa ser um lugar visível de longe, qualquer lugarzinho escondido, escolhido segundo o capricho casual do instante, é igualmente aproveitável.¹⁴⁵

Esta imagem social e espiritual de um povo “correndo de lá para cá em função de objetivos nem sempre muito claros” traduz em grande parte o fenômeno que Scholem caracterizou de “nihilismo religioso” na obra de Kafka, ou seja, de um mundo que perdeu toda a sua “realidade objetiva” e que se configura apenas numa “reunião de sombras e reflexos”.¹⁴⁶ Enfim, de uma realidade marcada pela profunda “crise metafísica”. Essa imagem, por outro lado, não deixaria de evocar o próprio “desencantamento político” de Scholem, particularmente a sua desilusão com o ideal de “regeneração interior do povo judeu” que se traduzia nas concepções do sionismo espiritual. Seguindo aqui os

¹⁴⁴ *Idem*, p. 13.

¹⁴⁵ *Josefina*, pp. 42-43.

¹⁴⁶ MOSES, Stéphane. *L'ange de l'histoire: Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Paris: Seuil, 1992, p. 222.

comentários de Stéphane Mosès, Scholem recusava qualquer redução da mística judaica à lógica do político.

Para Scholem, o sionismo só tinha real valor na medida em que arrancava a tradição religiosa dos domínios da resignação, se constituindo assim como “herdeiro” do messianismo em seu projeto de liberação coletiva. Era necessário, portanto, traduzir toda “utopia religiosa em ativismo messiânico”.¹⁴⁷ Neste ponto, Scholem reconhecia, de certo modo, que o sionismo diagnosticou com bastante precisão as ilusões do judaísmo na Alemanha, entretanto seus objetivos, para superar essa falsa consolação, apresentavam uma “debilidade trágica em matéria de terapia”.¹⁴⁸ Neste aspecto, Kafka não seria propriamente um terapeuta espiritual. Segundo Scholem, a tradição messiânica se apresenta como uma fonte inesgotável que pode ainda ser transmitida, mas os herdeiros dessa tradição, ao invés de procurar um consolo apressado, deveriam perceber que a sua verdadeira essência não é resultante apenas de sua simples e pura conservação e, sim, dos seus segredos e silêncios, enfim, das próprias lacunas dessa tradição. Josefina seria assim a personagem que expõe duramente aos olhos do seu povo que a terapia espiritual está ausente, ou seja, a experiência mística – experiência que em outros tempos históricos era muito importante aos judeus.

Na verdade, essa interpretação do conto de Kafka que aponta o povo dos ratos como sendo o povo judeu advém de um debate eminentemente espiritual provocado pela concepção de Martin Buber sobre o judaísmo – debate testemunhado pelo próprio Scholem na época – que pode ser sintetizado nas seguintes perguntas: o povo judeu tem ainda algum instinto criador? Até quando os judeus viverão como um povo que perdeu sua “vida espiritual”, um povo desfigurado como os ratos? Todavia, os fenômenos “disformes” também têm sua relevância, eles nos chamam atenção, neste caso, para a crise mortal da espiritualidade. Por isso a importância de se “preencher o tempo agitado com novos hinos e cantos”¹⁴⁹, por isso a importância alegórica de Josefina, de um canto capaz de liberar “as

¹⁴⁷ *Idem*, p. 191.

¹⁴⁸ SCHOLEM, G. *O Golem, Benjamin, Buber e outros justos: judaica I*; tradução: Ruth J. Sólón. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 159.

¹⁴⁹ *Idem*, p. 139. Segundo Scholem, estas alegorias dos animais que buscam seguir instintos elevados de “criação e formação” são uma influência de Nietzsche no pensamento de Buber.

forças criativas do povo judeu” para ir de encontro a sua subjetividade mística mais elevada que é o instinto de criação de novos valores.¹⁵⁰

De um modo geral, a percepção imediata de Deus (que se revelava na mais íntima consciência humana) é o que se define por interioridade mística. Esse conceito originário, presente tanto no judaísmo quanto no cristianismo, se encontra na clássica formulação de Tomás de Aquino “como *cognitio dei experimentalis*, o conhecimento de Deus pela experiência”.¹⁵¹ Entretanto, a experiência mística não deixaria de revelar seus próprios paradoxos, mais precisamente no problema da linguagem, em “que Deus seja freqüentemente descrito como o Nada místico”.¹⁵²

É a partir da teologia negativa, o “nada da Revelação”, que Scholem interpreta a obra de Kafka inscrita no conflito entre judaísmo e modernidade. Em outras palavras, é a “ausência de Deus” que aparece como tema kafkiano constante, uma realidade que se revela ao homem através da perda do significado de toda transcendência e, fundamentalmente, a perda dessa transcendência se transfigura na própria crise da tradição.¹⁵³ Segundo Mosès, esta seria uma diferença fundamental das leituras de Scholem em oposição às leituras de Max Brod. Enquanto que para Brod, obras como *O processo* e *O castelo* estariam inscritas dentro das “categorias religiosas positivas” e da “busca de Deus”; para Scholem, a obra de Kafka representa a “imagem paradigmática do espírito de nossa época”, isto é, da “transcendência perdida”.

Neste aspecto, Mosès associa esse processo de desestruturação das formas tradicionais de transmissão com o próprio contato dos jovens judeus com a modernidade no início do século XX, marcado, sobretudo, pela “assimilação” das “normas sociais e intelectuais do mundo ocidental” e pelo contexto da revolta dos filhos contra a as

¹⁵⁰ SCHOLEM, G. *As grandes correntes da mística judaica*; tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 6.

¹⁵¹ *Idem*, p. 7.

¹⁵² MOSÈS, Stéphane. *Op. cit.*, p. 208.

¹⁵³ *Idem*, p. 209.

autoridades paternas, o que, sem dúvida, correspondia a uma verdadeira reviravolta nos valores familiares judaicos. Kafka, Scholem e Benjamin pertenciam a essa geração.¹⁵⁴

Desse modo, a teologia negativa recolhe para si mesma a “experiência da ausência e do fracasso” enquanto partes constitutivas de “toda tentativa para se atingir o absoluto da linguagem, que pode ainda se revelar para nós”.¹⁵⁵ A autêntica tradição para Scholem é justamente um “horizonte de sentidos” que, mesmo em seus momentos mais críticos de apagamento, não estaria perdido. Certamente para Scholem, sem a presença da revelação, a tradição cairia em “desuso”.¹⁵⁶ Nessa perspectiva, a tradição não estaria moribunda, mas sim enfrentando seriamente um período de crises, o que é próprio da natureza histórica da tradição para que ela mesma restabeleça “um liame vivo com a revelação” e restitua a verdadeira existência humana.¹⁵⁷

Sendo assim, a busca de Scholem pela “autêntica metafísica do judaísmo” não se distinguia de um incansável trabalho hermenêutico, de um labor filológico em relação aos textos cabalísticos. Na verdade, a tradição mística é a própria revelação desses textos no interior do tempo e das tensões humanas. A verdade mística é o próprio fenômeno dessas tensões ou, mais precisamente, das “rupturas dos processos históricos”.¹⁵⁸

Convém dizer que, para Gershom Scholem, o místico é, sobretudo, um filólogo. Filólogo porque a “história da tradição mística” é composta por um “véu de névoa” e que, portanto, precisa ser interpretado.¹⁵⁹ Essa definição de Scholem, que pensa a mística como um fenômeno a ser interpretado, parte do pressuposto de que ela é algo vivo e atual. O filólogo sabe que a tradição mística é feita também de períodos de silêncios, nos quais a história guarda segredos ainda não revelados. Segundo Scholem, existe um mundo místico

¹⁵⁴ SIMAY, Philippe. *Le crépuscule de la tradition. Benjamin et Scholem, lecteurs de Kafka*. Paris: Critique, 2002, p. 278.

¹⁵⁵ *Idem*.

¹⁵⁶ *Idem*, p. 283.

¹⁵⁷ MOSÈS, Stéphane. *Op. cit*, pp. 187-188.

¹⁵⁸ SCHOLEM, G. *O nome de Deus, a teoria da linguagem e outros estudos de cabala e mística: judaica II*; tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 223.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 224.

em estado de “submersão”, mas que nem por isso deixa de conter um rico universo de “expressividade enigmática”.¹⁶⁰

Esse fenômeno da “submersão” se encontra na tradição mística herética da Cabala a qual pode em grande parte ser definida como uma narração que se atém ao próprio significado místico das almas decaídas. Na interpretação de Scholem, Kafka traz em sua literatura uma “simpatia” por essas almas, nas quais seu pensamento se aferra profundamente.¹⁶¹ Sob esse ponto de vista, Kafka não narra sob o ângulo do paraíso, mas sim a partir da queda das criaturas. Dentro mesmo dessa tradição mística e profética, Kafka seria um hermeneuta das tensões de seu tempo tanto quanto os profetas de Israel, quando então surgiram com suas visões escatológicas a respeito de uma série de catástrofes nacionais e do exílio judeu.¹⁶²

Se Benjamin afirmava que a tradição religiosa – marcada irremediavelmente pela secularização – não poderia mais fornecer uma convincente explicação do real, para Scholem, contrariamente, a teologia negativa se distingue de um “puro e simples niilismo” por causa de sua crença na “plasticidade infinita da tradição” e sua “capacidade de se renovar radicalmente”. Por isso, o mundo de Kafka se define por um “perpétuo questionamento”.¹⁶³

O que parece levar Scholem a uma certa familiaridade com a literatura de Kafka é sua própria interpretação de que a tradição admite em seu seio a tensão messiânica no interior dos textos sagrados. Essa tensão pode ser traduzida na idéia de que o texto sagrado admite sua própria profanação. Essa estranha tradição pertence ao “messias apóstata”. Nela, as categorias do sagrado e do profano não se opõem, mas se complementam e se esclarecem mutuamente, pois a própria figura do messias só se revela e se renova quando

¹⁶⁰ *Idem*, p. 229.

¹⁶¹ MÔSES, Stéphane. *Op. cit.*, pp. 188-189.

¹⁶² *Idem*, pp. 224, 225, 230.

¹⁶³ SCHOLEM, G. *Sabatai Tzvi. O messias místico III*; tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 110.

ele mesmo sai em busca “dos acontecimentos extraordinários e desconcertantes nas escrituras e na tradição”.¹⁶⁴

Kafka seria uma espécie de sabataísta moderno – tradição herética, conhecida pelas suas interpretações insólitas e audaciosas, que diz que para perceber os “mais estranhos ângulos da literatura judaica” é preciso ter a arte de “torcer os textos”. Isso porque a própria natureza do messias se revela paradoxalmente na experiência do “exílio”, da “degradação” e da “humilhação”.

Esse messias minúsculo é apresentado como o próprio “servo sofredor”. Segundo Scholem, uma das tradições místicas mais importantes é a “doutrina do descenso do justo”. Ela é um momento de oração em que a vergonha é também aceita como purificação, o “cair sobre a face”. Nessa doutrina, a oração é entendida como “uma elevação da alma aos degraus mais altos da escada cósmica-espiritual”.¹⁶⁵

Mas essa elevação só pode ser perfeitamente aceita quando o justo percorre os degraus mais baixos. Em outras palavras, o justo não se eleva sem ter provado a experiência do abismo. Essa leitura pertencia aos sabataístas, seguidores do messianismo do profeta Sabatai Tzvi, que eram conhecidos por introduzirem conteúdos, contradições, novas imagens e figuras de linguagem nos textos sagrados. Do ponto de vista alegórico, o messias poderia até mesmo aparecer prefigurado numa ratazana cantora, pois o canto de Josefina – que é ao mesmo tempo uma oração – traz de novo a perspectiva de que as coisas vergonhosas e até mesmo profanas guardam e disfarçam as centelhas da bondade e da graça do messias.

O messianismo, para Scholem, nasce “sempre de uma frustração histórica”, mas ele é, ao mesmo tempo, uma espécie de “reparação de uma perda”, uma “promessa utópica” destinada a compensar o mal-estar e os sofrimentos da atualidade “dentro da consciência coletiva”.¹⁶⁶ O sentido da experiência mística e messiânica reaparece com “uma força

¹⁶⁴ *Idem*, p. 113.

¹⁶⁵ MOSÈS, Stéphane. *Op. cit.* p. 220.

¹⁶⁶ SCHOLEM, G. *A cabala e seu simbolismo*; tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 20.

enorme nos livros de Franz Kafka”.¹⁶⁷ Por isso é que as idéias de revelação e de salvação se transfiguram na imagem viva de “uma chave” perdida que alimenta o impulso original da procura mística. Essa chave em seu sentido simbólico é a própria força da tradição que “pode extraviar-se”, entretanto isso não significa dizer que não exista o desejo de procurá-la a partir de novas “camadas de significado”:

...as Escrituras Sagradas são como uma grande casa com muitos e muitos quartos, e diante de cada porta há uma chave – mas não a própria, a certa. Achar as chaves certas que abrirão as portas – eis a grande e árdua tarefa. Este relato, que data do ápice da era talmúdica, pode dar uma idéia das raízes profundas de Kafka na tradição do misticismo judaico.¹⁶⁸

O vazio se constitui como uma face do sagrado, não sendo, portanto, algo estranho ao misticismo. Kafka seria um especulador desse vazio, dessa crise, tomando para si a própria experiência de estranhamento com a tradição, uma vez que os “místicos são homens que por sua própria experiência interior e sua especulação acerca dessa experiência descobrem novas camadas de significação na sua própria religião tradicional”.¹⁶⁹ Para Scholem, o nada deveria ser entendido não apenas como abismo, mas também como um estágio da própria revelação que se volta para a criação. O vazio deveria ser considerado como uma forma não-visível da própria comunicação com o humano:

A verdade, porém, é que também o branco, os espaços no rolo da Tora, consiste em letras, só que não somos capazes de lê-las como lemos as letras pretas. Mas na Era Messiânica, Deus há de revelar-nos também o branco da Tora, cujas letras se tornaram invisíveis para nós, e é a isto que se refere a afirmação sobre a *Nova Tora*.¹⁷⁰

Por essas razões Scholem escreve a Benjamin: “Mas por que falar de ‘fracasso’, quando ele realmente comentou, nem que fosse o nada da verdade, ou o que quer que se apresentasse”.¹⁷¹ O “nada da verdade”, comenta ainda Scholem, se exprime na tradição judaica como “um processo acústico, não visual”.¹⁷² Essa noção nos levaria também ao *nada* em Josefina, a partir da concepção de que Deus, como nome, “se torna perceptível” na

¹⁶⁷ *Idem*, p. 229.

¹⁶⁸ *Idem*, p. 11.

¹⁶⁹ *Idem*, p. 23.

¹⁷⁰ BENJAMIN, W.; SCHOLEM, G. *Correspondências*; tradução: Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993, pp.319-320.

¹⁷¹ SCHOLEM, G. *O nome de Deus, a teoria da linguagem e outros estudos de cabala mística: judaica II*. S. Paulo: Perspectiva, 1999, p. 9.

¹⁷² *Idem*.

linguagem acústica, “sensível”, do mesmo modo que as experiências da linguagem humana teriam como matéria essencial o som. Contudo, esse som, que é o próprio médium da linguagem, esconderia uma natureza “interior” que “não se revela totalmente nas relações de comunicação entre os seres”. Esse aspecto “interior da linguagem” é entendido por Scholem como a “dimensão ‘secreta’ da linguagem”.¹⁷³ O fundamental é perceber que, sob esse “caráter simbólico da linguagem”, isto é, uma linguagem “que ultrapassa de longe a esfera meramente da expressão e forma”, existe uma investigação do “fundo” dessa linguagem, que se realiza nas “frestas”, no “algo despido de expressão”.¹⁷⁴

Quando Scholem faz referências à “dimensão secreta da linguagem”, esse “fundo” lingüístico, suas especulações procuram o próprio “entrelaçamento” da linguagem humana com o nome de Deus no interior da mística judaica; esse comentário esclarece a própria idéia do que Scholem entendia pelo “nada” kafkiano, à medida que Kafka também teria sido um dos místicos que buscou atravessar esse fundo interior da linguagem: “Desde sempre eles sentiram um abismo, uma fundura na linguagem, que eles se propuseram a medir, atravessar e, com isso, a dominar”.¹⁷⁵

A concepção de Scholem é de que a tradição mística guarda uma “lei secreta”.¹⁷⁶ A natureza oculta dessa lei constitui, entretanto, a própria mensagem de Deus. Essa mensagem divina é o próprio “mundo moral da Halahá” (*Lei*), no sentido de que o caráter dessa lei reside na revelação de “seus abismos” e de “sua dialética”.¹⁷⁷ Scholem caracteriza o nada como um legado da tradição mística. Esse aspecto se torna visível em sua famosa carta a Benjamin:

O mundo de Kafka é o mundo da revelação, embora naquela perspectiva que se volta para o seu vazio, para o nada. Portanto não posso concordar com sua negação deste aspecto, se é que ela deve ser encarada realmente como uma rejeição e não se trata de um mal-entendido, provocado pela sua polêmica com autores como Schoeps e Brod. A inexequibilidade do revelado fornece a chave para a compreensão do mundo kafkiano e nisso coincide com uma teologia entendida corretamente...¹⁷⁸

¹⁷³ *Idem.*

¹⁷⁴ *Idem.*

¹⁷⁵ BENJAMIN, W. ; SCHOLEM, G. *Op. cit.*, p.187.

¹⁷⁶ *Idem.*, pp. 187-188.

¹⁷⁷ *Idem.*, p. 174

¹⁷⁸ *Idem.*

Scholem ressalta que as categorias do “nada” não corresponderia ao que Benjamin definiu como fim da tradição do sagrado, notadamente a respeito da figura dos estudantes em Kafka que “perdem o texto”, mas sim a partir da realidade de que os estudantes “não conseguem decifrá-lo”.¹⁷⁹ Neste ponto, Scholem polemiza com Benjamin na perspectiva de indicar que a categoria do nada não poderia ser interpretada tão somente do ponto de vista do “profano”, pois a consequência exegética clara dessa leitura benjaminiana é de que ela “jogou fora a criança junto com a água do banho”.¹⁸⁰

CAPÍTULO V

A BELEZA DE UM FRACASSADO: UMA LEITURA BENJAMINIANA DE KAFKA

...a tarefa mais urgente do escritor moderno: chegar à consciência de quão pobre ele é e de quanto precisa ser pobre para poder começar de novo.¹⁸¹

Quando Kafka escreveu o conto *Josefina, A cantora ou O povo dos ratos*, em 1924, um fenômeno estético já era bastante evidente nas sociedades européias, a crise da música, em especial a crise “da música de concerto”.¹⁸² Essa crise afetava diretamente a relação de “autenticidade” do músico com o seu ouvinte, principalmente no que diz respeito a “sobrealimentação” do músico no espetáculo. Pois de todo, era o músico que, com seu virtuosismo, conduzia, digamos assim, o reino do belo. Ele personificava a própria autoridade e a “aura” da tradição musical.

Mas a música, em seu novo contexto, precisava abastecer um “aparelho produtivo”, precisava ser *refuncionalizada* para superar justamente essa “oposição entre intérprete e ouvinte”, um processo que Benjamin chamou no texto “O autor como produtor” (1934) de

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ *Idem.*

¹⁸¹ BENJAMIN, W. “O autor como produtor”, em: *Obras Escolhidas*; tradução: Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, v.1, p. 131.

¹⁸² *Idem.*, p. 129.

a “racionalização” da arte na esfera da produção, isto é, de “fazer circular obras-primas da música em conserva, como mercadorias”.¹⁸³

Esta não era, entretanto, uma crise isolada, puramente musical, e, sim, um processo que obrigava, de maneira geral, o artista a refletir sobre a categoria do “autor como produtor”, categoria esta que deveria ser compreendida como o “condicionamento social” do artista, sua “relação com os meios de produção”.¹⁸⁴ Esta concepção fugia, por um lado, das análises do marxismo vulgar vigentes na época que separavam de maneira estanque a chamada base econômica da superestrutura. Para Benjamin, a arte se inscrevia perfeitamente na tarefa criativa de transformar a lógica conservadora de um “aparelho de produção”.¹⁸⁵

Por outro lado, estas análises de Benjamin implodem, implicitamente, as concepções sionistas que concebiam a música e a literatura como uma espécie de agentes místicos, cuja tarefa seria o restabelecimento da “união espontânea dos homens”.¹⁸⁶ O que Benjamin mostra no texto “O autor como produtor” é que os conceitos de “autenticidade” e “espontaneidade” entraram numa crise profunda.

Esta crise é ilustrada por Benjamin através de um exemplo bastante instigante sobre a imprensa burguesa na Alemanha. Quando o jornal se fundiu à fotografia, esse “aparelho burguês de produção e publicação” assimilou “uma surpreendente quantidade de temas revolucionários” e pôde até mesmo “propagá-los, sem colocar seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam”.¹⁸⁷ Desse modo, tanto os escritores como os fotógrafos conseguiram transformar a miséria (a autenticidade do sofrer) em conteúdo de entretenimento e de “modismos” para a sensibilidade burguesa ou, como dirá Benjamin, conseguiram transformar a “miséria” em “objeto de consumo”.¹⁸⁸

¹⁸³ *Idem.*

¹⁸⁴ *Idem*, p. 130.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 122.

¹⁸⁶ *Idem*, p. 127.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 126.

¹⁸⁸ *Idem*, p. 128.

Descrever, portanto, uma humanidade que se reencontraria com sua espontaneidade perdida não seria mais o papel do escritor, mas ao contrário, mostrar uma sociedade que se configura como “naturezas-mortas” diante da perda da liberdade e da própria pauperização da experiência (*Erfahrung*). Daí a admiração de Benjamin pelos dadaístas que não apenas compunham sua arte através de uma técnica de confrontação com a “autenticidade”¹⁸⁹ como também transformavam essa mesma arte em material “impróprio” para a “utilização contemplativa”.¹⁹⁰

Assim, sem a possibilidade de trazer de volta a “autenticidade” e a “espontaneidade” aos homens, os artistas precisariam agora se alimentar da consciência de sua pobreza. Mas o que significa para um artista ser “pobre” (*arm*)? Para Benjamin, existem certos artistas que se instalaram nessa pobreza para fazer “tábula rasa”, para “começar de novo”. Eles não fazem dessa realidade um motivo de resignação, eles a transformam em seu próprio material de criação.

Ao recorrer ao texto “O autor como produtor” estaríamos indicando com isso a tese de que Kafka era também um *produtor*? Logo neste texto que foi dedicado a Bertolt Brecht? Um escritor que tinha como característica, nas conversas com Benjamin, a antipatia por Kafka e, implicitamente, até a rivalidade com ele. Ora, de que modo Kafka ajuda o leitor a entender o processo produtivo? Quais as conseqüências dessa leitura materialista de Kafka?

Para Benjamin, Kafka foi um escritor combativo dentro da própria literatura, não no sentido de um combatente religioso que sai à procura de “novas comunidades” espirituais como pretendiam Buber e Brod, mas um combatente que mostra o outro lado do processo produtivo, principalmente daqueles que perderam sua liberdade individual e, isto por si só, já se constituía numa crítica feroz ao romance tradicional, considerado um aparelho de entretenimento do burguês quando este se confrontava com o enfado de sua existência.

Se Kafka gostava de representar seus personagens como figuras arcaicas e, o povo dos ratos não foge a esta regra, é porque esse primitivismo é sempre transformado em

¹⁸⁹ *Idem*, p. 130.

¹⁹⁰ *Idem*, p. 126.

“assombro” – um assombro que depois se transforma em técnica literária de “interrupção” que mostra que a “ação” não pode ordenar o mundo. Por isso, os personagens kafkianos sempre gestualizam, porque parecem estar sempre apartados de sua própria experiência. Neste sentido, inútil é a música de Josefina para refinar o povo dos ratos e para lhe proporcionar uma “excitação” musical coletiva. Com a sua astúcia, o povo dos ratos aprende a rir de sua cantora e, talvez, faça isso para se curar das ilusões que se escondem neste canto. Mas neste caso “não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso”,¹⁹¹ principalmente para um tipo de pensamento que deseja ser “tábula rasa”, para ter a coragem de “começar de novo” diante do fracasso do homem moderno em constituir novas coletividades.

Para refletir melhor sobre esta situação, Benjamin evoca o episódio clássico de *A República* de Platão, onde o filósofo grego mesmo conhecendo o “poder da poesia”, julgava-a como algo “prejudicial, supérflua numa comunidade perfeita”.¹⁹² A poesia de Homero, dizia Platão, não era o modelo ideal de educação da comunidade, pois tudo que a poesia lírica ou épica poderia ensinar aos homens era o “prazer e a dor”, ao invés, “da lei e do princípio racional que em todos os tempos foi considerado pela comunidade como o melhor” para se conhecer a verdadeira virtude,¹⁹³ que nada mais seria do que o “equilíbrio da alma” do artista “com o equilíbrio da vida social”.¹⁹⁴

Esse dilema, certamente, encontra sua expressão não apenas na clássica condenação platônica dos artistas e das suas formas miméticas de conhecimento sensível, mas também na cultura judaica, que condenava a imagem (por razões teológicas) e, em decorrência disso, via na vaidade e no individualismo do artista uma espécie de idolatria de si mesmo, um verdadeiro mal para a comunidade espiritual. Em todo caso, Benjamin aponta claramente para uma crítica às ilusões dos artistas e dos escritores que se aferram ao ideal

¹⁹¹ *Idem*, p. 134.

¹⁹² *Idem*, p. 120.

¹⁹³ PLATÃO. *A República*; tradução: Carlos Alberto Nunes. Belém-Pará: EDUFPA, 2003, 607a, p. 451.

¹⁹⁴ NUNES, B. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 2005, p. 83.

do gênio autônomo em relação à sociedade, isto é, a crença estética na “pseudo-riqueza da personalidade criadora”.¹⁹⁵

Por outro lado, é importante destacarmos que esse dilema recebe uma outra significação na sociedade contemporânea. Em outras palavras, a relação do artista com as organizações sociais adquire uma espécie de inversão, ou seja, os poetas e os artistas, como no caso do Estado platônico, não correm mais o risco de serem expulsos da sociedade. Esse dilema se deve, em grande parte, ao fato de que a arte não tem mais o mesmo poder, pois “à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma” – como assinala Adorno – “como na sua relação ao todo, e até mesmo o seu direito à existência”.¹⁹⁶

É um período histórico em que as organizações modernas não precisam mais expulsar os artistas sob o signo da “futilidade”, mas os próprios artistas poderiam ser incorporados como “funcionários” dentro de um aparelho de dominação. Este é o caso, por exemplo, do risco da apropriação da arte pelo fascismo, Benjamin, nesse sentido, empreende nos anos trinta uma crítica feroz aos escritores que vivem numa profunda “falta de clareza sobre sua situação”. Pois, desse modo, a natureza revolucionária da arte é substituída por uma espécie de roupagem da prostituição estética e burguesa, na qual se transforma em “objetos de diversão, de distração, facilmente absorvíveis pelos cabarés das grandes cidades”.¹⁹⁷

Esse dilema do lugar do artista numa coletividade também se encontra presente na obra de Kafka. Muito embora, tudo que possamos encontrar em sua obra como resposta a este dilema não passe, muitas vezes, de uma “hesitação”. Essa hesitação, entretanto, parece ser um tipo de suspeita em relação ao esforço de integração do artista, como um risco para a sua própria forma pessoal de decadência. Sendo assim, como o artista deveria explorar a consciência de seu fracasso em se integrar numa comunidade? Em que consiste esse fracasso para o artista? Isso faria dele um mau artista ou é a própria fonte de sua criação? Esse fracasso transformou Kafka num artista pessimista e resignado? Ou o fracasso do

¹⁹⁵ BENJAMIN, W. “O autor como produtor”, *Op.cit.*, p. 131.

¹⁹⁶ ADORNO, T. W. *Teoria estética*; tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 11.

¹⁹⁷ BENJAMIN, W. “O autor como produtor”. *Op. cit.*, p. 130.

artista é uma espécie de niilismo positivo, um exercício jovial, cheio de humor, a “consciência de sua pobreza” que lhe permite “começar de novo” e que se afirma como uma crítica feroz da própria sociedade?

Para Benjamin, as respostas de Brod dadas a estas questões através de Buber e Schopenhauer se constituem como a-históricas. Já em seu famoso ensaio *Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte* (1934), Walter Benjamin nomeou a “questão da organização da vida e do trabalho na comunidade humana” como um dos temas mais enigmáticos da literatura kafkiana.¹⁹⁸ Esse enigma se revela, sobretudo, quando Kafka reflete sutilmente em seus textos sobre a condição do artista, ou melhor dizendo, quando reflete sobre qual seria o lugar e o papel do artista nessa “comunidade humana”. Essa temática da comunidade em Kafka se apresenta como uma antítese ao homem.

No conto intitulado *Comunidade*, texto póstumo de Kafka, encontramos a narrativa de “cinco amigos”. Eles na verdade, convivem como se estivessem “formando uma fila”. Para eles, “estar junto” não tem muito significado, por isso a presença de “um sexto” amigo representa uma “intromissão”.¹⁹⁹ E de fato, um dos dilemas da cantora Josefina é descrito por Kafka através de sua “luta para ser liberada de qualquer trabalho”. Temos aqui uma descrição de como a atividade do canto é algo que se opõe radicalmente à atividade do trabalho. Enquanto a primeira eleva a “singularidade” da artista na comunidade, a segunda atividade representa o risco do empobrecimento de sua arte, pois a personagem artista é obrigada a se ocupar, como qualquer membro da comunidade, com os assuntos da subsistência. A reivindicação de Josefina é apresentada no seguinte modo:

...o esforço do trabalho prejudica sua voz, que na verdade é pequeno em comparação com o esforço do canto, mas tira-lhe a possibilidade de descansar o suficiente depois e de renovar as energias para um novo recital.²⁰⁰

O trabalho é visto pela artista como um usurpador de suas energias. Mas esta reivindicação apenas tem sua realidade no reino da idiossincrasia da artista e seria um ato

¹⁹⁸ *Idem*, “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”, *Op. cit.*, p. 148.

¹⁹⁹ KAFKA, F. “Comunidade”, em: *Narrativas do espólio*; tradução: M. Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 112-113.

²⁰⁰ KAFKA, F. *Josefina, a cantora ou O povo dos ratos*. Tradução: M. Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 53.

ingênuo acreditar na seriedade de tal pedido. Por isso, o povo dos ratos o rejeita “calmamente”.

Muitas vezes, essa situação parece levar Kafka a uma reflexão mais problemática: não seria o artista um ser deslocado, desajeitado e incapaz de se integrar nessa comunidade? Ou se indagássemos numa perspectiva benjaminiana: o artista ou o narrador moderno não são justamente aqueles que não podem extrair nada de “exemplar” ou qualquer “centelha de sabedoria” de sua experiência? Um dos mestres de Kafka, Cervantes, não apenas iniciou este problema como já havia mostrado em seu *Dom Quixote* que a realidade do escritor moderno é a segregação. O ato de segregar-se, como constata também Benjamin, se inscreve na “origem do romance”, esse ato comunica a realidade do “indivíduo isolado”. Na realidade, o que o romancista e o leitor compartilham não é uma experiência coletiva, mas inversamente, a “perplexidade” de não poder mais compartilhá-la.²⁰¹

Desse modo, a angústia e a dificuldade de se integrar do artista não seria o próprio retrato da “incapacidade do homem contemporâneo”, como assinala Agamben, de “transmitir experiências”? Como se integrar numa comunidade quando o homem “foi expropriado de sua experiência”?²⁰² De fato, esse dilema se inscreve numa indagação estético-filosófica fundamental para Benjamin, que é saber como certos artistas, cientistas e filósofos se apropriaram da “pobreza” da experiência e como eles começaram a partir daí a “contentar-se com pouco”, a “construir um pouco” para assim operarem “a partir de uma tábula rasa”.²⁰³ Essa tábula rasa gera uma tarefa inovadora para a literatura, pois se a pobreza da experiência for considerada apenas do ponto de vista de um simples vazio, o escritor deixa de perceber os possíveis aspectos criativos dessa crise.

Neste sentido, a matéria-prima do artista moderno é a “crise da experiência” do homem. Giorgio Agamben observou bem este fenômeno apontando que o que caracteriza a

²⁰¹ BENJAMIN, W. “O Narrador”, em *Obras Escolhidas*; tradução: Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, v.I, p. 201.

²⁰² AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*; tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 21.

²⁰³ BENJAMIN, W. “O narrador”. *Op. cit*, p. 116.

situação-limite do homem moderno não é propriamente a fundação de “uma nova experiência”, mas sim, uma “ausência de experiências sem precedentes”.

A autoridade de um homem experiente, no sentido pleno de *Erfahrung* (a experiência ligada à tradição e à transmissão) não se vinculava fundamentalmente à necessidade de querer sempre o novo; sua autoridade se vinculava muito mais ao círculo do “experienciável”, que era a sua capacidade de se orientar e de se reconhecer com os outros homens, no ato de compartilhar o que então foi vivido. Já a relação do homem moderno com o seu próprio mundo social é a situação do “inexperienciável”. Isto implica dizer que este homem não tem autoridade sobre este mundo e sobre si mesmo, a “destruição da experiência” é não apenas sua condição, mas a realidade que constitui “a nova morada do homem”.²⁰⁴

Ora, é com razão que Agamben aponte que a incapacidade da *Erlebnis* (essa vivência solitária e alienante) de “transmitir experiências” se encontre justamente no fato de que o “homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz –, entretanto nenhum deles se tornou experiência”.²⁰⁵ Se Marx apontou que o capitalismo expropriou o trabalhador de sua força de trabalho, muitos artistas modernos denunciaram que o capitalismo expropriou o homem de sua experiência.²⁰⁶

Dentro dessa perspectiva, podemos dizer que Benjamin compreendia a obra de Kafka como uma grande parábola do fracasso, essa definição nos faz lembrar que a parábola, do ponto de vista estético, tem um interesse muito especial pelo “fazer e agir humanos”. Ela apreende os “acontecimentos do círculo da vida cotidiana”, arrancando-os da banalidade e dando-lhes um “significado mais elevado e mais geral”.²⁰⁷

Mas as parábolas de Kafka, paradoxalmente, mostram o eclipse da liberdade e da vontade humana. Benjamin observa que essas parábolas dizem respeito à transmissão dos

²⁰⁴ AGAMBEN, G. *Op. cit.*, p. 51-52.

²⁰⁵ *Idem.*, p. 22.

²⁰⁶ *Idem.*, p. 51-52.

²⁰⁷ HEGEL, F.W. *Cursos de estética*; tradução: Marco Aurélio Werle; Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 117.

“resíduos” de uma doutrina.²⁰⁸ Por isso, o fracasso se apresenta como uma espécie de “assombro” para o seu pensamento, por isso esse fracasso se transforma em alegoria, ou para dizer melhor, essas alegorias “nos revelam que a única possibilidade de narrar é a constatação da sua ‘impossibilidade’, é o enfrentamento direto com essas forças que se recusam a ganhar expressão e que impedem o fluxo da transmissão”.²⁰⁹

Desse modo, Benjamin procura compreender como Kafka transformou esse fracasso em sua própria força e beleza narrativa. Pois devemos dizer que esse modelo de escritor sempre se apresentou como algo instigante ao seu pensamento. É essa mesma tendência que lhe permitiu observar que Proust “foi um regente magistral de sua enfermidade”, cuja escrita imitava a sintaxe da “asma” e cujos movimentos internos buscam uma retomada do “fôlego”. Aqui Proust estabelece um parentesco próximo com Kafka no exato momento em que esses dois “homens criadores se levantam contra seu sofrimento”.²¹⁰

Com efeito, Benjamin definiu as parábolas de Kafka como vontade literária de destruição (*Vernichtung*). Essa vontade é algo típico de um escritor marcado pela ausência de doutrina (*Lehre*). Neste aspecto, podemos observar inclusive que o “último desejo de Kafka” em destruir seus espólios, como bem ressalta Susana Kampff Lages, está intimamente associado à própria “radicalidade da inconclusão”, da “impossibilidade da escrita” e, fundamentalmente, desse jogo do “deformado” nos textos kafkianos.²¹¹ Essas parábolas desembocam na própria noção de alegoria (enquanto “dizer outro” frente à verdade totalizante ou verdade original), na hermenêutica (esse distanciamento crítico que opõe o leitor ao texto original), na atividade do luto (enquanto “ausência de um referente último”) e na atividade do jogo (enquanto ato de persistência no reino do transitório), como nos mostra Gagnebin:

A alegoria cava um túmulo tríplice: o do sujeito clássico que podia ainda afirmar uma identidade coerente de si mesmo, e que, agora, vacila e se desfaz; o dos objetos que não são mais os depositários

²⁰⁸ BENJAMIN, W. “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”, em: *Obras escolhidas*; tradução: Paulo S. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, v.I, p. 148.

²⁰⁹ CHAVES, E. “História, memória e esquecimento em W. Benjamin”, em: *No limiar do moderno*. Belém-Pará: Paka-Tatu, 2003, p. 218.

²¹⁰ BENJAMIN, W. “A imagem de Proust”, *Op. cit.*, p. 48-49.

²¹¹ LAGES, Susana Kampff. “Das (im)possibilidades de traduzir Kafka”, em: *Posfácio de América*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 271-ss.

da estabilidade, mas se decompõem em fragmentos; enfim, o do processo mesmo de significação, pois o sentido surge da corrosão dos laços vivos e materiais entre as coisas, transformando os seres vivos em cadáveres ou em esqueletos, as coisas em escombros e os edifícios em ruínas.²¹²

Convém lembrar que este aspecto destrutivo das parábolas e das alegorias, mencionado por Benjamin, antecipa as reflexões posteriores feitas por outros inúmeros comentadores de Kafka. Citemos rapidamente aqui as importantes e diferentes leituras de Hannah Arendt e Maurice Blanchot.

Arendt tematiza as parábolas de Kafka a partir da perda de um tesouro, de uma herança, de um passado, assim, os herdeiros fracassam na recordação desse passado como também não o possuem justamente por não saberem nomeá-lo, porque são verdades que já perderam sua relevância, ou dito de modo mais radical, pelo fato de não termos tido uma tradição que nos alertasse do perigo de que ficaríamos órfãos dela. O efeito desse problema é de que “não sobrou nenhuma história que pudesse ser contada”.²¹³ Em suas belas leituras, Maurice Blanchot tematiza o aspecto da “destruição” como fragmentos que só se iluminam quando mutilam o leitor, quando não lhe dá “repouso”, que o faz oscilar e meditar ora pelo “silêncio”, ora pela “palavra em comum”, ora pela “solidão”, ora pela “lei”. Com isso, os fragmentos são os pontos inacabados do pensamento, são pontos que se dispersam e se desorientam, mas só são assim enquanto pontos de recomeço do próprio pensamento.²¹⁴

Neste sentido, a literatura transformou a “nulidade” numa espécie de “tenacidade” para si mesma, cujo texto se move através de “precários lampiões da esperança”, mas que não partilha de nenhum “ressentimento moral” contra o mundo – esse elogio de Benjamin a um outro escritor aparentemente displicente como Robert Walser.²¹⁵ Kafka elaborou, por sua vez, uma espécie de “sintaxe da frustração” para poder se expressar como artista e para penetrar nas “estruturas essenciais do homem”; essa escrita denuncia o duplo estado de “funcionalização/alienação” do homem que quer se definir pela “sua função ou tarefa na organização”.²¹⁶ Essa função da arte na organização social foi constatada previamente por Benjamin. Ele foi um dos primeiros autores a reconhecer que o processo de “proletarização

²¹² GAGNEBIN, J.M. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1996, pp. 39.

²¹³ ARENDT, H. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 31-32.

²¹⁴ BLANCHOT, M. *A parte do fogo*; tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro, Rocco, 1997, p. 9-18.

²¹⁵ BENJAMIN, W. “Robert Walser”, *Op. cit.*, p. 50-53.

²¹⁶ ROSENFELD, A. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996, pp. 235-236.

dos homens contemporâneos” não os levaria a um ritmo acelerado de revoltas sociais que pudessem alterar as “relações de produção”. Inversamente, essa proletarização poderia ser refigurada como um fenômeno estético, fenômeno que Benjamin designou de “massificação”. Esta leitura da massificação inclusive vai distinguir Benjamin de outros pensadores de sua época, especificamente advindos da sociologia, que concebiam a massificação como a pauperização da vida coletiva tradicional. A massificação adquire neste cenário não apenas estatuto de dominação social como também de espetáculo estético.

Teríamos agora a resignação social e a obediência das massas como esse espetáculo estético que adquiriu uma inovação técnica graças ao fascismo e à sua apropriação organizada da linguagem cinematográfica. Através do cinema as massas puderam contemplar narcisicamente a si mesmas, pois nos “grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto”.²¹⁷

Devemos mencionar, ainda que rapidamente, que essas interpretações de Benjamin sobre a intrínseca relação entre o cinema e o narcisismo das massas se devem em boa parte aos seus estudos dos textos de Kracauer sobre estética cinematográfica. Na verdade, Kracauer é um dos primeiros autores a destacar a expressão “gosto do público” (*Geschmack des Publikums*) como um sistema narcísico de consumo dos filmes e que define o próprio cinema como espelho da sociedade.²¹⁸ Pela técnica, principalmente pelo cinema, as massas observam não um rosto da pauperização, mas contemplam a “expressão de sua natureza” sob a ilusão de que ela é grandiosa, nobre e influente (os “comícios gigantescos”), de que ela é lúdica, alegre e heróica (os “espetáculos esportivos e guerreiros”), em outras palavras, a estética da guerra e a estetização da política.

²¹⁷ BENJAMIN, W. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. *Op. cit.*, p. 194.

²¹⁸ Ver KRACAUER, S. “Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino”, em: *Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken*. Leipzig, Reclam, 1993, p. 156-157. É interessante notar que neste pequeno ensaio, Kracauer reflete insistentemente sobre a analogia entre “filme” e “espelho”, dentro de uma relação dialética que contribui para uma crítica da sociedade a partir de uma crítica das satisfações narcísicas do público cinematográfico.

Neste mesmo contexto, Benjamin vai recusar o modelo sionista de interioridade coletiva, de um povo “eleito” por suas virtudes de renovação espiritual, tal como é preconizado por Brod. O fato é que o narrador kafkiano não pode consolar e nem tampouco constituir discípulos. Suas verdades precárias nem de longe permitem a comparação com o modelo de artista como apóstolo. O próprio Kafka parece ter tido essa consciência quando registrou em seu *Diário* que a “humilde súplica para obter discípulos”, ou o simples gesto para manter viva a tradição, se “transforma em tirania”.²¹⁹

Podemos observar que o comportamento do povo dos ratos em relação à cantora Josefina parte dessa mesma problemática. “O canto de Josefina”, diz o rato, “não tem nada de excepcional”.²²⁰ Esse canto não tem para este povo nenhum conteúdo “religioso”, isso se pensarmos a religião como um fenômeno que integra e liga o homem, apesar do sofrimento e da morte”, com um “sentido transcendente”. Aqui podemos dizer que se existe alguma relação entre arte e messianismo no canto de Josefina, este deve se instalar no pensamento de que não se pode mais comportar o “grandioso” e o “triumfante”, só podendo mesmo se manifestar e “enfrentar a árida grandeza do profano sem o consolo ou o conforto de um *Ersatz* (substituto) de religião”.²²¹ Esse pequeno messianismo já nos é sugerido pelo próprio narrador de Josefina:

Seu canto supostamente nos salva de uma situação política ou econômica difícil – nada menos que isso – e isso expulsa a desgraça, pelo menos nos dá energias para suportá-la.²²²

Esse conceito de teologia, tal como Benjamin o utiliza em sua interpretação, se estabelece numa profunda confrontação com Max Brod e as demais leituras provenientes do chamado círculo de Praga. Com efeito, é necessário recorrer ao pequeno texto de Benjamin intitulado *Moral de cavalheiros (KavaliersMoral)*, onde é destacado que a “obra de Kafka, a qual gira em torno do propósito (*Anliegen*) mais obscuro da vida humana (propósito, que cada vez mais teólogos e escritores assumiram e raros, assim como Kafka, o fizeram), tem sua grandeza poética (*seine dichterische Grösse*) exatamente no fato de que

²¹⁹ KAFKA, F. *Antologia de páginas íntimas*; tradução: Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães, 1997, p. 173.

²²⁰ KAFKA, F. *Josefina*, 38.

²²¹ GAGNEBIN, J.M. *Teologia e messianismo de W. Benjamin*. São Paulo: CEBRAP, Revista do Instituto de estudos avançados da USP, Nº 13, 1999, p. 196-197.

²²² *Josefina*, p. 45.

traz inteiramente em si este mistério teológico, mas que externamente adentra invisível, simples e sóbrio”.²²³

Neste pequeno texto, encontramos exposto um conceito interessante de teologia kafkiano muitíssimo distinto das interpretações de Max Brod. Ele diz respeito a uma teologia como “desejo mais obscuro da vida humana”. No todo, é um desejo que não se realiza, fracassa e, por isso mesmo, não passaria de uma teologia rasa. Como consequência, essa teologia é incapaz de nos levar ao conhecimento de Deus e, por isso mesmo, se transforma em literatura. Assim, Kafka não procura retomar as pistas desse caminho divino perdido (como pensava Buber) e tão pouco protesta no mundo pela ausência de uma teologia grandiosa. Sua “grandeza poética”, como mostra Benjamin, é a sua “sobriedade” em escrever sobre isso.

Esse “mistério teológico”, combinado com o gesto da sobriedade, ganha sua forma mais precisa na literatura de Kafka, segundo Benjamin, a partir da “vitória da vergonha sobre o questionamento teológico”²²⁴ Mas podemos dizer que a sobriedade e a vergonha mencionadas por Benjamin são categorias radicalmente distintas da “serenidade” (*Heiterkeit*) kafkiana defendida por Brod. Para Brod, a serenidade é um gesto religioso que se mantém no mundo como força interior, ou como superioridade espiritual, diante dos fenômenos exteriores e pela confiança nos “efeitos indestrutíveis de toda boa ação”.²²⁵

Essa máxima kafkiana, exposta acima, uma das preferidas de Brod, é interpretada por ele como “serenidade” ou como literatura da “indulgência” diante do olhar de Deus e é também uma variante das vertentes estoicas e schopenhauerianas de suas leituras inscritas na literatura judaica. Para Benjamin, ao contrário, a “serenidade” (*Heiterkeit*) advém de uma outra natureza ou, melhor dizendo, os serenos e os envergonhados em Kafka vivem

²²³ BENJAMIN, W. *Moral de Cavalheiros*. Publicado em *Die Literarische Welt*, 22.11.1929. GS IV-I, p.466-468. Em uma carta a Robert Weltsch, de 9.5.1934, Benjamin diz o seguinte a respeito deste artigo: “Quando Max Brod, alguns anos atrás foi atacado por Ehm Welk por não ter atendido a algumas disposições do testamento de Kafka, eu o defendi na *Literarische Welt*. Mas isto não me impede de colocar a questão da interpretação de Kafka, de maneira bem diferente da de Max Brod”. (Briefe, II, p. 607). Em outra carta a Scholem, de 1938, Benjamin volta a se referir a este artigo. Agradeço ao professor Ernani Chaves por ter me chamado atenção para este artigo e pela tradução inédita.

²²⁴ *Idem*.

²²⁵ BROD, M. *Op. cit.*, p.265.

escavando os seus próprios pensamentos, vivem de uma suspeita em relação à “verdade originária” da própria linguagem. Aliás, essa categoria da “escavação” apresenta uma afinidade com a própria temática do “melancólico” em Benjamin. Segundo Gagnebin, Benjamin mostra que, na ausência de um fundo, melancolia e pensamento se encontram no ato de “continuar infinitamente cavando”. Isso se levamos em consideração que os verbos *grübeln* (meditar, ruminar), *graben* (cavar) e *Grab* (túmulo) estão etimologicamente ligados. Mas essa narrativa que surge do abismo não corresponde a nenhuma lamentação repetitiva, cansativa e, principalmente, vingativa do mundo.²²⁶

Por isso, não existe um interior seguro para a linguagem kafkiana, principalmente se aqui retomarmos a noção de interior (na acepção socrático-platônica) como espaço do “conhecimento de si” e que nos ajuda a melhorar a “nós mesmos”.²²⁷ Se algumas vezes (ou só raramente) aparece em Kafka uma forma de interioridade, ela só pode se manifestar dentro dos “quartos” (*Zimmer*) mofados (*muffigen*).²²⁸ Essa “interioridade mofada” anuncia o fracasso da subjetividade moderna, cujo exemplo mais estranho e terrível para Kafka são os nomes, as fotos e as biografias dos indivíduos mofando em grandes arquivos de escritório, da polícia e da justiça.

A realidade do abismo e da decadência humana são objetos de estudo da teologia, por isso é necessário evocar a presença de um outro autor com quem Benjamin estabelecia sua confrontação teológica na interpretação de Kafka. Trata-se de Willy Haas e seu ensaio *Gestalten der Zeit*,²²⁹ uma vez que os conceitos de “mistérios teológicos” ou de “teologia oculta”, já eram conceitos que se apresentavam nos debates sobre as exegeses kafkianas. Se Benjamin também utiliza esses conceitos, ele o faz dentro de uma perspectiva profundamente distinta, bem como, direciona-os ironicamente para o desvelamento dos

²²⁶ GAGNEBIN, J.M. “Prefácio”, em: Susana Kampf-Lages, *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 13-14.

²²⁷ Cf. PLATÃO, “Alcibiade Primo” (Alcebiades I), Bari: Laterza, 1967. Citado por NICOLA, Ubaldo. *Antologia ilustrada da filosofia: das origens à idade moderna*. São Paulo: Globo, 2005, p. 54.

²²⁸ BENJAMIN, W. “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”. *Obras Escolhidas*. Tradução: Paulo S. Rouanet. São Paulo: 1985, p. 138.

²²⁹ HAAS, Willy. *Gestalten der Zeit*. Berlin: Gustav Kiepenheuer. Verlag, 1930. Tradução inédita de Ernani Chaves. Resenha publicada em *Die Neue Rundschau* 42 (1931), 140 ff. (Heft 1, Februar 31, GS III), pp. 275-278.

próprios “disfarces” teológicos que banalizavam a narrativa kafkiana. A propósito de Willy Haas, Benjamin comenta:

Mas, o que desperta o máximo interesse do autor não é o estudo da teologia propriamente dita, mas as obras que dão asilo às formas teológicas em seu perigo supremo, em seu disfarce despedaçado. Um desses disfarces é a aparência. O outro, é o puro boato (*Kolportage*). As considerações do autor tocam, às vezes, na transmissão do boato. O que ele descobre em Kafka é uma teologia em fuga e cujo esquema pressupõe alguns ensaios que investigam a natureza do boato. Aqui, se trata de uma *Teologia no romance policial*.²³⁰

De certo modo, Benjamin concorda com as considerações de Haas no que diz respeito à presença de elementos teológicos disfarçados na obra de Kafka, no sentido de que essa obra ofereceu “asilo” a toda existência que se encontrava em perigo, uma espécie de teologia do exílio. Entretanto, o que Benjamin recusa em Haas é a interpretação de que essa “teologia em fuga” ou essa “teologia no romance policial” pudesse ser traduzida na constatação de que o suspeito é sempre o homem sem Deus.

Nesta leitura de Kafka por Willy Haas, o escritor tcheco era visto como filósofo e teólogo, isto é, Kafka como o “único descendente legítimo” da filosofia de Kierkegaard e Pascal. Para Haas, os textos kafkianos giram sempre ao redor de uma teologia da culpa, uma vez que a razão não é um atributo da superioridade moral do homem em relação ao mundo. Aliás, o que faz o homem pensar é sempre sua condição de “réu”, ou seja, o “homem nunca tem razão em face de Deus”.²³¹

A culpa e a inocência nos ligam ainda a uma experiência transcendente com Deus ou com a justiça. Para Benjamin, em oposição a Haas, a questão é essencialmente outra, pois a “beleza só parece no mundo de Kafka nos lugares mais obscuros: entre os acusados, por exemplo”.²³² Mas o fracasso do homem diante da religião ou diante de um tribunal não nos leva a desvendar em nossa consciência as categorias da culpa ou da inocência, mas

²³⁰ *Idem.*

²³¹ BENJAMIN, W. “Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte”. *Op. cit.*, p. 153.

²³² *Idem.*, p. 141.

apenas revela a beleza de um fracassado. Kafka, como poucos artistas, talvez tenha nos deixado um único legado: o de saber que existe beleza na “desesperança”.²³³

Aliás, é por intermédio de uma “leitura subversiva da teologia”, como bem observa Gérard Raulet, que Benjamin conduz em grande parte sua filosofia da história. A teologia compõe-se, ao lado da “dialética materialista”, como um dos métodos de pesquisa de Benjamin. E, muitas vezes, ela também revela ao pensamento benjaminiano uma série de “divergências profundas com as formas de politização que predominavam dentro do campo marxista”, notadamente os modelos marxistas que “mitificavam” o processo histórico.²³⁴

Mas qual o sentido de uma história sem verdades ou sem grandiosidades ? Kafka não buscou superar a ausência da verdade, ou até mesmo redescobrir através de uma outra verdade interior que funcionasse como antídoto para “um adoecimento da tradição”.²³⁵ Kafka optou por vozes sussurradas, um recital em miniatura que anunciasse a vivacidade das coisas pequenas, onde podemos ainda encontrar a própria brevidade e a intensidade desse mundo, aspectos em que o povo dos ratos mantém a mais forte admiração por Josefina como podemos encontrar na seguinte passagem que fala sobre o seu canto:

Está contido nele algo da nossa infância pobre e breve, algo da felicidade perdida e nunca mais encontrada; mas nele se acha também alguma coisa da vida ativa dos dias de hoje – da sua vivacidade pequena, inconcebível, que no entanto existe e não pode ser extinta. E na verdade tudo isso é dito não em tom grandiloquente, mas com voz leve, sussurrada, confidencial, às vezes pouca rouca.²³⁶

Podemos ainda dizer que a resistência do povo dos ratos, sua “amusicalidade” em relação a Josefina, que se exprime na seguinte máxima: “o fato de a escutarmos é uma prova contra o seu canto”,²³⁷ pode ser refletida a partir do famoso texto de Benjamin intitulado *O caráter destrutivo*. Neste texto, curiosamente, Benjamin escreve que as pessoas que deixam “os vínculos mais profundos” na vida só podem ser aquelas que se orientam pelo seu “caráter destrutivo”.

²³³ *Idem*, p.142.

²³⁴ RAULET, G. *Le caractère destructeur*. Paris: Aubier, 1996, p. 188.

²³⁵ BENJAMIN, W. ; SCHOLEM, G. *Op. cit.*, p. 303.

²³⁶ *Josefina*, p. 47.

²³⁷ *Idem*.

Se devêssemos alguma vez buscar algo verdadeiramente importante numa “retrospectiva” da vida, esta busca deveria começar pelo “caráter destrutivo”. A nosso ver, existe um tom “retrospectivo” nesta narrativa de Kafka, uma “retrospectiva” voltada, sobretudo, para a reflexão de sua condição de artista. Neste ponto, talvez, seja interessante indagarmos se pelo olhar do povo dos ratos Kafka não chegou a imaginar o seu tipo ideal de leitor e de público? Um público que esteja sempre disposto a manter um “caráter destrutivo” com o artista. O povo dos ratos cultiva o esquecimento como sua redenção (*Erlösung*), como uma necessidade vital para poder “despejar” os seus sofrimentos. Esse esquecimento é tão precioso que ele parece não ter mesmo nenhuma capacidade de narrar sua história com ressentimento, pois a importância do “caráter destrutivo” é mais “forte que todo ódio”.²³⁸

Assim, ambos podem compartilhar sempre a “necessidade de ar fresco e espaço livre” como diz Benjamin²³⁹ ou o “movimento de toda procura”, essa forma poética que carrega a “totalidade da interrogação”, como diz Blanchot.²⁴⁰

O “caráter destrutivo”, segundo Benjamin, traz à tona a beleza apolínea da destruição, única categoria que pode ainda oferecer ao homem uma concepção de harmonia. É interessante notar essa referência de Benjamin a Apolo, esta divindade tão perigosa quando indevidamente apropriada, em seu papel “destrutivo” e “criativo” na comunidade grega. Pois Apolo pode ser tanto o deus do abatimento e da doença como também o deus “salvador”, da alteridade da vida. Todavia, o “transe”, no contexto grego, era um fenômeno de ordem interna, ou seja, ele era produzido pela intervenção humana e, como descreve Vernant, é o “indivíduo humano que toma a iniciativa e afirma-se senhor do jogo”.²⁴¹

Esta leitura terá também Benjamin e, diga-se de passagem, uma leitura política do apolíneo. A questão apolínea do extasiamento, do abandono de si, já não se encontra,

²³⁸ BENJAMIN, W. “O caráter destrutivo”, em: *Obras escolhidas*; tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, v. 2, pp. 235-236.

²³⁹ *Idem.*

²⁴⁰ BLANCHOT, M. *A parte do fogo*; *Op. cit.*, p. 29.

²⁴¹ VERNANT, P. *Mito e tragédia na Grécia antiga*; tradução: Anna Lia A. de Almeida. Perspectiva, 2005, p. 341.

contudo, em nenhum tipo de divindade e tão pouco na própria iniciativa humana, a glorificação da técnica é justamente o espetáculo de como a massificação e a alienação se transformaram em prazer no fascismo. Se os gregos se auto-representavam como espetáculo humano, essa glorificação e esse extasiamento pela arte, davam-lhe a consciência de que a exteriorização para o divino era a porta de entrada para a interiorização estética desse homem. Em nossa época contemporânea, a técnica permite as massas se exteriorizarem, mas uma vez exteriorizadas, a auto-alienação é glorificada, suas energias humanas são mobilizadas para a destruição de si mesmas. Citemos Benjamin:

Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.²⁴²

Com efeito, o “caráter destrutivo” não pode, todavia, ser pensado como uma face sombria. O “caráter destrutivo” se instala com toda ferocidade no pensamento para golpear seus estados internos de comodismo, e tanto para Kafka como para Benjamin, o comodismo é uma versão do pensamento totalitário. Por isso, o “caráter destrutivo” pode ser interpretado também como um mundo que não se dobra a um subjetivismo burguês que idealiza suas formas de habitação semelhante a uma “caixa de estojo”, síntese de seus próprios vestígios de alienação e decadência. Nesses interiores, o “homem estojo” procuraria sua identidade, dirá ironicamente Benjamin:

O caráter destrutivo é o adversário do homem-estojo. O homem-estojo busca sua comodidade, e sua caixa é a síntese desta. O interior da caixa é o rastro revestido de veludo que ele imprimiu no mundo. O caráter destrutivo elimina até mesmo os vestígios da destruição.²⁴³

Ao seu modo, Benjamin não deixou escapar, em suas leituras, esta combinação entre os aspectos da destruição e da leveza nos escritos de Kafka, principalmente no que é tocante a questão do humor para afastá-lo do conceito de santidade, no sentido mesmo de que ele se apropriou de um mundo aparentemente nada “virtuoso” (os seres deformados, o mundo dos culpados, os pequenos heróis que não conquistam coisa alguma) para contar histórias risíveis, mas, ao mesmo tempo, redentoras. Aliás, existem motivos muito claros de

²⁴² BENJAMIN, W. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, em: *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985, v.1, p. 196.

²⁴³ *Idem*, “O caráter destrutivo”, em: *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987, v. 2, pp.235-236.

que Kafka usava o niilismo em seus textos apenas para extrair dos conflitos humanos uma essência cômica.

Desde os escritores russos até Nietzsche, o niilismo é compreendido do ponto de vista histórico-filosófico como a desvalorização dos supremos valores da Arte, da Religião e da Filosofia e, por isso, a “experiência do Nada” é interpretada como o “horizonte vazio deixado em aberto pela morte de Deus cristão”. A consequência do niilismo como perda dos nossos mais elevados valores “é o abismo em que se precipita inexoravelmente o mundo moderno”.²⁴⁴

Kafka acreditava que o riso abria pequenas portas messiânicas. Todavia, é claro que Kafka duvidava que por detrás dessas portas o observador pudesse contemplar o messias. Mas é exatamente essa a natureza teológica do riso ou, melhor dizendo, de um messianismo sem messias. “Seja como for” – argumenta um Benjamin irônico em relação a Scholem – “quem conseguisse descobrir o lado cômico da teologia judaica teria em suas mãos a chave para entender a Kafka”.²⁴⁵ Essa chave cômica institui uma teologia desajeitada que subverte a tradicional relação entre o sagrado e o profano.

Desse modo, um conceito fundamental dessa teologia irrompe numa preciosa carta de Walter Benjamin a Max Rychner, datada de 7 de abril de 1931. A teologia não é um corpo de respostas as nossas crises religiosas mais íntimas, para que uma vez curado desta crise, possa o homem renovar as suas crenças, mas inversamente a teologia é um pensamento que desagrega, bagunça e subverte os sistemas que atribuem ao definitivo um papel substancial em suas crenças e ações – seja pela visão da “plenitude comunista” seja pela história “apologética” da burguesia. Dizia a carta:

E se é que o devo exprimir em uma só palavra: nunca pude buscar e pensar de outra forma, se assim ousar dizer, que não em sentido teológico, isto é, de acordo com a doutrina talmúdica dos 49 graus de sentido de cada passagem da Tora. Bem: hierarquia de sentido é o que possui segundo minha experiência, a mais repisada plenitude comunista, mais que a profundidade burguesa atual que continua limitada ao sentido da apologética.²⁴⁶

²⁴⁴ Ver a este respeito JÚNIOR, Oswaldo Giacóia. “A crise da cultura como escalada do niilismo”, em: NUNES, Benedito (org.). *A crise do pensamento*. Belém-Pará, EDUFPA, 1993, pp. 13-14.

²⁴⁵ BENJAMIN, W.; SCHOLEM, G. *Correspondências*, *Op. cit.*, p. 327.

²⁴⁶ BENJAMIN, W. *Briefe*, Suhrkamp, 1996, p. 524. Citado por GAGNEBIN, J.M. *Teologia e messianismo no pensamento de W. Benjamin*, *Op. cit.*, p. 20.

Ora, a “doutrina talmúdica dos 49 graus de sentido” é a própria imagem dialética de uma teologia sem doutrina cuja tarefa é oferecer ao pensamento antídotos contra sua própria dissimulação, ou melhor, contra uma dissimulação religiosa que se enredou em nossos sistemas lógicos, políticos e históricos.

Por sua vez, Kafka não deixou de mencionar em seus escritos a presença de uma teologia sem Deus; e é essa teologia que provoca em seus leitores um riso que, ao mesmo tempo, não se cansa também de espreitar entre as frestas da vida humana a presença do messiânico no interior da felicidade dos homens. Esse tipo de teologia “pequena” e “feia” – tão preciosa nas teses sobre a história – que Benjamin não deixou de chamar atenção nos escritos de Kafka.

Já puderam perceber que, em toda a obra de Kafka, o nome de Deus não aparece. E nada há mais vão do que introduzi-lo na interpretação dessa obra. Quem não entende o que proíbe a Kafka usar esse nome não entende uma linha sequer desse autor.²⁴⁷

Neste sentido, a relação do povo dos ratos com o canto de Josefina é composta por uma arte da destruição e é entoado na mesma radicalidade dos anjos talmúdicos muitas vezes citados por Benjamin, que unem ao mesmo tempo “fragilidade” e “jubilação”, “desaparecimento” e “redenção”. Esse mundo da fragilidade se instaura de modo insistente como a felicidade profana, que recusa as ilusões da transcendência pela sua brevidade, mas que também destrói a morosidade do tempo cronológico pela sua intensidade.²⁴⁸

Se as asas dos anjos benjaminianos se mostram incapacitadas para se lançarem a um tipo de vôo fulgurante e transcendente o que, supostamente, poderia ainda nos fazer ligar o humano ao divino, esse desamparo e essa fraqueza nos mostram, por outro lado, um protesto contra uma perenidade perpetuadora e até mesmo opressiva, pois é essa “incapacidade” que permite a esses anjos participarem “das hesitações, das dúvidas, dos desamparos do mundo profano”.²⁴⁹

Já o povo dos ratos, diz Kafka, se comporta de modo “calmo, sem decepção visível” diante do fato de não poder alcançar o mundo transcendente. Se o canto de Josefina vai

²⁴⁷ BENJAMIN, W. *GS II-3*, citado por GAGNEBIN, J.M. *Op. cit.*, p. 191

²⁴⁸ GAGNEBIN, J.M. *História e narração em W. Benjamin, Op. cit.*, p. 114.

²⁴⁹ *Idem, Sete aulas sobre linguagem, memória e história.* Rio de Janeiro: Imago, 1997, pp. 128-129.

“emudecer” é porque esse povo aprendeu a cultivar cada “pequeno episódio” como se fosse a própria eternidade.²⁵⁰ Assim a pequena heroína de Kafka, esquecida na multidão de outros pequenos heróis, é também o testemunho do esquecimento precioso do povo dos ratos, pois “um verdadeiro artista do canto” (que canta e consola),²⁵¹ assim como um grandioso e triunfante Messias seria mesmo insuportável para um povo incapaz de se “elevar a coisas tão distantes” de seu cotidiano,²⁵² um cotidiano que segundo o rato narrador vai se perdendo alegremente, sem “lamentos” e com o “sorriso” da “astúcia”.

²⁵⁰ *Josefina*, p.59.

²⁵¹ *Idem*, p. 46.

²⁵² *Idem*, p. 47.

SEGUNDA PARTE

MORTE E MODERNIDADE NO CAÇADOR GRACO.

O conto intitulado *O caçador Graco* (*Der Jäger Gracchus*)¹ é um texto póstumo de Kafka e pertence ao conjunto de suas pequenas narrativas que vieram à lume somente no ano de 1931, quando então foram editadas por Max Brod sob o título *Durante a construção da muralha da China. Narrativas não-impressas e prosa do espólio*.² Este conto póstumo trata justamente de um morto que não sabe mais o significado do que é morrer; por isso ele é um morto que “também vive”, pois, segundo as palavras do próprio personagem *Graco*, seu “barco fúnebre errou o caminho.”³ É a errância de um morto que não sabe absolutamente nada sobre o significado das velhas “artes de bem morrer”.⁴

O caçador Graco é literalmente um “morto vivo”, mas não no sentido de um morto “considerado como mau e perigoso”⁵ como então se acreditava na Idade Média e, sim, de um morto que nada compreende sobre os assuntos do “além da morte”, de um morto que não sabe repousar.

O problema é que sem o “além” enquanto direito de estabelecer relações com os vivos (principalmente porque o “além” era a esperança de um dia encontrar os “queridos

¹ KAFKA, F., *Der Jäger Gracchus*, em: *Gesammelte Werke*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1983, pp. 75-79. Ver tradução de Modesto Carone, “O caçador Graco”, em: *Narrativas do espólio* (São Paulo, Companhia das Letras, 2002), pp 66-72. Salvo indicações, em contrário, seguiremos a tradução de Carone, doravante citada como *Graco*.

² Max Brod é o responsável não apenas pela seleção e publicação das chamadas *Narrativas do espólio* como também pela escolha, em “grande parte”, dos títulos desta obra póstuma de Kafka. Ver a este respeito o posfácio de Modesto Carone intitulado “Um espólio de alto valor”, *Op.cit.*, p. 219.

³ *Graco*, p.69-70.

⁴ Como bem mostra o historiador francês Philippe Ariès, trata-se das chamadas *artes moriendi*, situada historicamente na Idade Média, em que o moribundo era capaz de rever “sua vida inteira no momento em que morre” e de atribuir a morte um “caráter dramático”; um ritual “coletivo” com “carga de emoção” muito forte; onde o moribundo se torna o narrador escatológico de si mesmo e o protagonista da arte do “bem morrer”. Cf. ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*; tradução: Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 53.

⁵ Na realidade, não sabemos se Kafka conhecia ou não essa concepção do “morto vivo”. Mas, segundo o historiador alemão Otto Gerhard Oexle em seu artigo intitulado *A presença dos mortos*, o “morto vivo” era uma figura tipicamente germânico-medieval que se manifestava no “culto popular aos mortos” e infundia medo e costumes de “proteção”. Cf. OEXLE, Otto Gehrard. “A presença dos mortos”, em: BRAET, Herman; VERBEKE, Werner. *A morte na Idade Média*; tradução: H. Megale, Yara F. Vieira e Maria C. Cescato. São Paulo: Edusp, 1996, p. 61.

mortos”⁶), a morte perde seu *status* público nas sociedades modernas, pois “num sentido radical”, os mortos “não são mais nada”.⁷

Mesmo sem ter, digamos, uma passagem para o “além”, a primeira imagem do conto mostra que ainda assim o *caçador Graco* é um viajante acompanhado de seu “barqueiro” e de dois ajudantes de “casacos escuros e botões de prata”, onde todos são “recém-chegados” (*Ankömmlinge*)⁸ na barca mortuária que aporta no “pequeno porto” de uma cidade.⁹ É importante ressaltar que *Graco* é um tipo arcaico de marinheiro, cuja viagem é de “mil e quinhentos anos”. Embora a figura do navegante seja emblemática de um passado que estabelecia um nexos entre morte, narração e sabedoria, o caçador Graco não consegue se prestar como “intérprete entre os antigos e os modernos”.¹⁰

É preciso reconhecer que esta imagem de *Graco* como morto viajante nos remete a uma antiga narrativa, especialmente os cantos X e XI da *Odisséia* (texto que Kafka sempre lia, admirava e até mesmo reescrevia, ao seu modo, algumas dessas narrativas). Nestes dois cantos lemos sobre a descida de Ulisses aos infernos, uma viagem empreendida não exatamente para fortalecer a crença do viajante na imortalidade, pois o próprio encontro de Ulisses com os mortos acontece numa geografia precária e tenebrosa: um fosso cavado pelo próprio herói como local onde se deve sacrificar o negro sangue de uma ovelha para então poder consultar o adivinho Tirésias, um fosso, diga-se de passagem, sempre cercado pelas

⁶ *Idem*, p.31.

⁷ *Idem*, p. 29.

⁸ O substantivo alemão *Ankömmlinge* (“recém-chegados”) é algo essencialmente problemático no universo kafkiano. Seja na “aldeia” ou no “castelo” (como no caso do agrimensor *K.*, personagem do romance *O castelo*), seja no cais de uma cidade (como um morto chamado *caçador Graco* com sua barca mortuária), todos os “recém-chegados” são estrangeiros para Kafka, pois não habitam nenhum mundo, não entendem de costumes, de moral e tampouco devem ser considerados “filhos da sociedade”. Cf. ANDERS, Günter. *Kafka: pró e contra*; tradução: Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 35-38. A questão dos “recém-chegados” se transformou numa categoria de interpretação importante para uma geração de escritores alemães que aprendeu a ler Kafka no exílio por causa da ascensão do nazismo ao poder. Este é o caso de Günter Anders que então morava nos Estados Unidos.

⁹ *Graco*, p. 66.

¹⁰ Cf. *Fragment zum Jäger Gracchus*, em: *Gesammelte Werke*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1983, pp. 248-249. Ver também “Fragmento para o caçador Gracchus”; tradução: Torrieri Guimarães, em: *A muralha da China*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. pp. 242-243.

sedentas sombras dos mortos.¹¹ Sem dúvida, é uma visão decepcionante para as “nossas expectativas cristãs e platonistas de uma descrição do além” como bem analisa Gagnebin.¹²

Mas é no canto XI que encontramos uma imagem muito forte do mundo subterrâneo: a alma que primeiro Ulisses encontra é a de seu companheiro Elpenor.¹³ Este, por sua vez, reivindica seus rituais funerários que é, primeiramente, uma sepultura para que seu “corpo” não fique “sem lágrimas” e, sobretudo, o pedido para que Ulisses crave sobre seu túmulo o “remo” que o viajante em vida “remava” com seus “companheiros”.¹⁴

Túmulo e lágrimas, eis o que Elpenor reivindica para que seus companheiros não esqueçam de sua imagem de “viajante”. Neste episódio homérico, não ter o rito de memória fúnebre é uma desonra, pois é justamente a memória que lhe dá o direito do ritual de viagem, “de sorte que” – palavras de Elpenor – “os vindouros se recordem deste infeliz”.¹⁵ Esta expressão de Elpenor só faz sentido se pensarmos nos rituais gregos da morte como uma “evocação dos ausentes”, como “lamentação coletiva”, enfim, da evocação dos companheiros mortos como acontecimento que permite inclusive aos vivos de reencontrar a sua própria “coragem” para seguir viagem.¹⁶ Por isso a importância poética e ética do canto de Ulisses, pois ele é o herói “que sabe lembrar, para os vivos, os mortos”.¹⁷

Essa imagem do morto como viajante nos faz lembrar de uma outra antiga crença no “além” que podemos também encontrar na Idade Média, segundo a qual o destino dessa

¹¹ HOMERO, *Odisséia*; tradução: Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, 2003, p. 139. Nas palavras da deusa Circe, o adivinho Tirésias, mesmo morto, é o único que tem o “dom de predizer”; os outros mortos são apenas “sombras que esvoaçam”.

¹² GAGNEBIN, J.M. “A memória dos mortos: notas para uma definição de cultura a partir de uma leitura da *Odisséia*”, em: *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p.26.

¹³ Elpenor é aquele que teve uma morte banal por causa do “excesso de vinho”, pois quando se encontrava no telhado de Circe quis descer e optou pelo caminho direto (a imprudência), ao invés de descer pela escadaria, precipitou-se no solo e quebrou as “vértebras do pescoço”. HOMERO, *Odisséia*, pp.143-144. Esta cena da morte banal aparece também no *caçador Graco* quando relata sobre o motivo de sua morte, sua queda “de um penhasco quando perseguiu uma camurça”. *Graco*, p. 69.

¹⁴ HOMERO, *Odisséia*, p.143.

¹⁵ *Idem*, p. 144.

¹⁶ Cf. SIMONDON, M. *Mémoire et oubli dans la pensée grecque*. Paris: C.R.E.L-France, 1982, pp.31-32. Ver principalmente a importância dos mortos para a formação de uma “memória da coragem” nas narrativas homéricas.

¹⁷ GAGNEBIN, J.M. *Op. cit.*, p. 27.

viagem tinha um lugar: o refrigério (*anapsikseos*) – “lugar da consolação e do descanso”.¹⁸ Essa antiga concepção do “além-túmulo” não se desenvolveu, entretanto, de um modo pacífico na consciência cristã. A tradição *Escolástica* tratou logo de apagá-la das mentalidades dos homens medievais, pois as “noções de espera, de descanso, lhes eram, com efeito, mais familiares do que as de ressurreição”.¹⁹ Assim, do ponto de vista histórico-religioso, a temática do *além* assumiu um ponto de tensão entre as vertentes canônicas e heréticas no cristianismo no que diz respeito, sobretudo, à concepção das moradas das almas. Essa “geografia imaginária do além”, não deixa de revelar a própria relação da morte com o poder, principalmente, o poder espiritual sobre as almas. Essa diferença de concepções irá opor, inclusive, Santo Ambrósio de Santo Agostinho, para quem a morte é vista segundo a noção de “espera” e “glória”, ao invés, das noções de “condenação” e “punição”, o que certamente, causava um desconforto no pensamento cristão esclarecido.²⁰

Se o morto é um viajante para o *além* então é digno adornar o caixão e reconhecer o “luto” como sua última exposição social no mundo dos vivos e como a manifestação “legítima” e “necessária” da “dor por excelência”.²¹ No caso do *caçador Graco*, essa “adornação” do caixão é assim descrita pelo narrador kafkiano: “era evidente que jazia um ser humano, debaixo de um grande tecido de seda estampado de flores e provido de franjas”.²² Kafka parece parodiar essas antigas concepções do *além*. A paródia tem aqui o sentido de fazer novos experimentos, embora muitas vezes o resultado deste experimento seja mesmo a negatividade, a caricatura e o humor.²³ Ora, o que realmente chama atenção

¹⁸ ARIÈS, Philippe. “Uma antiga concepção do além”, em: BRAET, Herman; VERBEKE, Werner. *A morte na Idade Média*; tradução: Heitor Megale, Yara F. Vieira e Maria C. Cescato. São Paulo: Edusp, 1996. p.79.

¹⁹ *Idem*, p. 80.

²⁰ *Idem*.

²¹ Em relação ao luto como última exposição social do morto, seguimos aqui novamente o estudo do historiador francês Philippe Ariès, que descreve o “luto” como a “expressão mais violenta dos sentimentos mais espontâneos”. Cf. ARIÈS, P., *História da morte no Ocidente*; tradução: Priscila V. de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 245.

²² *Graco*, p. 66.

²³ No que diz respeito à paródia como experimento literário, podemos pensar aqui numa aproximação estilística entre Nietzsche e Kafka. Se Nietzsche e Kafka usam a paródia para não levar “nada a sério” é porque necessitam do humor, do lúdico e da jovialidade para não se filiarem a qualquer “seriedade” dogmática do pensamento. Sobre a importância da paródia em Nietzsche, ver JÚNIOR, Oswaldo Giacóia. *Nietzsche & Para Além do Bem e do Mal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p.9,42.

nesta narrativa é o modo cômico da utilização dos adornos femininos, tais como: “tecido de seda”, “flores” e “franjas” para falar de um morto.

Podemos comentar esta questão a partir de uma observação filológica: o termo alemão *blumengemusterten* (“estampado de flores”) tem a função de oferecer um olhar agradável e simpático sobre o morto, serve para realçar, ainda que de modo risível, uma visão reconfortante da morte, pois está intimamente associado neste contexto, a um outro termo alemão que é o adjetivo *gemütlich* (que significa “acolhedor”, “aconchegante”).²⁴ É um ato irônico de feminização ou de “adornação”²⁵ da morte que tem a finalidade inútil de provocar “emoções sublimes” no público.

Esta cena também evoca a antiga afinidade entre um morto e um ator. Talvez, por isso, Walter Benjamin observou, já no contexto moderno, que “o abismo que separa os atores do público” não é tão diferente do “abismo” em que “os mortos são separados dos vivos”. Para Benjamin, esta separação entre “atores” e “público” e entre “mortos” e “vivos” se deve, principalmente, ao fato de que a “origem sagrada” tanto do palco teatral quanto do espetáculo da morte “perdeu sua função” social.²⁶

A antiga função social que caracterizava a morte como ritual coletivo podia ser traduzida pelo processo de *feminização* do culto aos mortos. É este fenômeno histórico e literário que o historiador francês Philippe Ariès analisa de modo emblemático quando ressalta que até mesmo os “mais bravos guerreiros” e os “mais ilustres soberanos”

²⁴ Graco, p. 66.

²⁵ O historiador alemão Otto Gerhard Oexle menciona em seu artigo intitulado *A presença dos mortos*, que essa adornação da morte ou essa preocupação com a “sensibilidade” para a morte é feita na cultura alemã, não por acaso, pela personagem feminina do romance *As Afinidades Eletivas* (1809) de Goethe, chamada Charlotte, uma dama da “aristocracia rural” que irá reformar o “cemitério da igreja do povoado” com o firme propósito de transformar as sepulturas num espaço decorado, de “aparência tão agradável” e com “aspecto digno e sereno” que, aqueles que visitassem seus mortos, se sentiriam como que passeando com intenso prazer nesse novo e “colorido” espaço da morte. Cf. OEXLE, Otto Gehrard. “A presença dos mortos”, em: BRAET, Herman; VERBEKE, Werner. *A morte na Idade Média*; tradução: Heitor Megale, Yara F. Vieira e Maria C. Cescato. São Paulo: Edusp, 1996, pp. 30-31.

²⁶ BENJAMIN, Walter. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht?”, em: *Magia e técnica, arte e política*; tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Obras escolhidas, v. 1, São Paulo: Brasiliense, 1985, p.78. No texto original em alemão, Walter Benjamin utiliza insistentemente o substantivo alemão *Abgrund* (abismo) para constatar que não existe mais um “palco” (*Bühne*) onde possa o ator e o morto produzir no público algum sentimento de “êxtase” (*Rausch*). Ver o ensaio *Was ist das Epische Theater? Eine Studie zu Brecht*, em: *Gesammelte Schriften II-2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, p. 519.

medievais não recalçavam as suas emoções espontâneas de “dor” e de “luto” quando choravam como “mulheres histéricas”²⁷ diante dos corpos de amigos ou parentes e com os gestos mais variados, tais como: batidas no peito, esfolamentos do rosto, gritos, desmaios e até mesmo o caráter dramático das “vestes destroçadas”, dos “abraços demorados” e beijos “apaixonados em cadáveres já frios”.²⁸

Este estudo histórico revela ainda que havia também um costume antigo na época romântica, praticado por mulheres (num misto de enfermeiras e maquiadoras), que consistia em oferecer seus serviços como “os últimos cuidados” com o morto; na tarefa de libertar a beleza do “rosto humano” das “impurezas da agonia”, com o propósito de fixar a imagem do “belo cadáver”. O morto com esse ritual, chamado de “toalete fúnebre” era contemplado como um “quase-vivo”, dentro da perspectiva de “mascarar as aparências da morte e de conservar no corpo os ares familiares e alegres da vida”.²⁹

Contudo, o “estampado de flores” (*blumengemusterten*) com que o *caçador Graco* está envolvido é uma ironia social e parece antecipar as próprias constatações históricas de Ariès sobre a mudança das atitudes do homem moderno em relação à morte, mudança esta que podemos chamar de “a recusa do luto”, isto é, o gesto da sociedade moderna que “proíbe aos vivos de parecerem comovidos”, de uma recusa aos mortos para que deixem de “perturbar os vivos”.³⁰

De maneira ainda mais trágica, o luto foi sendo substituído pela figura do “exterminador industrializado”, tão cruel e complexo, que era capaz de adornar o espaço da morte com objetos requintados, expondo aos olhos humanos o fato de que “horror” e “conforto” poderiam habitar o mesmo espaço de destruição. Segundo Anders, todos “nós estamos a par dos ‘apostos sociais’ que os chefes de campos de extermínio mobiliaram com estofados, vitrolas e quebra-luzes, parede-meia com as câmaras de gás”.³¹ Esse fenômeno Anders classificou de “a trivialidade do grotesco” – o que em larga medida deu a

²⁷ Cf. ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*; tradução: Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p. 245.

²⁸ *Idem*, pp. 245-246.

²⁹ *Idem*, pp.253-255.

³⁰ *Idem*, p. 245.

³¹ ANDERS, G. *Op. cit.*, p.22.

Kafka o título de fabulista de um mundo moderno “aterrorizante” – justamente pelo fato de que o horror já não espantaria ninguém.

Mas convém ainda explicitar o termo *feminização* da morte em Kafka. No século XIX, quando a religião começou a manifestar sinais profundos de “decadência”, no que diz respeito principalmente à concepção da morte como comunhão com a transcendência, o cultivo da “compaixão” se transformou numa espécie de substituto religioso, ela mesma se “religiosificou” quando a “autodissolução” e a “piedade” se transformaram na própria crença dos indivíduos na “redenção”.³² A compaixão se transformou no êxtase da “pré-vida” por excelência das religiões, no estágio de preparação para uma vida mais verdadeira.³³ A questão é que para Kafka o “ente feminino” não tem relação nenhuma com o mundo metafísico e a compaixão enquanto *feminização* da morte “não se acende em nome de qualidades positivas do seu objeto, mas à vista justamente dos seus defeitos, é, por assim dizer, um amor ao defeito à primeira vista”.³⁴

Ora, o que fundamenta a compaixão como sistema metafísico é a sua compreensão de que a morte não é simplesmente uma “visão física absoluta” (o que acarretaria no interior do homem um hedonismo selvagem e corrompido) ou uma “consciência natural” de seu temor, já que na “linguagem da natureza, a morte significa aniquilação”. Porém, em paralelo a essas duas concepções, resta ainda no homem a “angústia da morte”.³⁵ Essa angústia nos dá acesso ao entendimento de que a morte enquanto sofrimento e “perigo de vida do outro” pode se transformar em algo arrebatador (um espetáculo que pede nossa participação) e que nos conduz a “compaixão” (*Mitleid*).³⁶

³² *Idem*, p. 41. O ensaio de Anders (esboçado já na década de 30) se inscreve na crítica às interpretações religiosas de Kafka como “santo” e também estão endereçadas a Max Brod (que, por sua vez, não suportava o livro de Anders por causa do conteúdo ateuista).

³³ *Idem*, p. 46.

³⁴ *Idem*, p. 42.

³⁵ Cf. SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica da morte*; tradução: Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 59-60.

³⁶ *Idem*, pp. 61-63. Se a maior angústia do homem “é a angústia da morte”, a compaixão nos ensina o ato de desvencilhamento da morte da noção do “mal”. Por isso, Schopenhauer cita a doutrina hinduísta que atribui ao “deus da morte” (*Yama*) dois semblantes: a imagem da morte como “temível” e “terrível” e a imagem “alegre” e “benévola”.

O paradoxo do conto o *caçador Graco* é que ele é um personagem que está ambientado em uma cidade de espectadores desinteressados, de habitantes que não apresentam nenhum apego metafísico à morte, de audições petrificadas, como se uma nova Górgona, agora dotada também do poder da fala, ali tivesse passado e endurecido o dom de ouvir desses habitantes, dando a cada um apenas um estado aterrorizante de paralisia e de mortificação histórica. Citemos Kafka:

No cais ninguém prestou atenção nos recém-chegados, mesmo quando eles depositaram o ataúde para aguardar o barqueiro, que ainda manipulava os cabos; ninguém se aproximou, ninguém perguntou nada a eles, ninguém os olhou mais detidamente.³⁷

Para Günter Anders, esses cenários kafkianos não advêm de nenhuma doutrina metafísica, uma vez que “é essa petrificação que empresta beleza ao mundo kafkiano”. Essa beleza que seduz e petrifica é a “beleza da Medusa”.³⁸ Assim, as narrativas kafkianas, principalmente aquelas que tratam de “coisas sem vida”, nos permitem “elaborar o ‘reluzir’ (*Gleissen*) da beleza a partir do ‘esbugalhar de olhos’ (*Glotzen*) do terrível”.³⁹

Neste aspecto, Anders aproxima a concepção de beleza kafkiana com o espírito dos gregos em relação as suas atitudes diante da “figura ultra-antiga e atroz” da Medusa. Essa aproximação pode ser esclarecida com uma advertência para todo e qualquer contemplador: a arte é aquilo que nos assusta, que nos mantém a distância, por isso mesmo é que a beleza de Medusa se fundamenta no que é “terrivelmente belo”.⁴⁰

Mas, apesar de tudo, um homem aparece no conto com uma “tarja de luto” (*Trauerband*) para cumprir o papel solitário de anfitrião do morto. Nesta cena é possível observar, pela única vez na narrativa, um indivíduo “enlutado”. Todavia, a cena do luto continua sendo algo perturbador, pois ela não é propriamente a cena de “reação à perda de uma pessoa amada”.⁴⁰ O *caçador Graco* não está na condição da “pessoa amada” que se foi. Isso, entretanto, não invalida a conceituação dada por Freud ao luto que é interessante aqui mencionar. O luto pode se manifestar como a reação à perda de “natureza mais ideal”.

³⁷ *Graco*, p.66.

³⁸ ANDERS, G. *Op.ci*, p.77.

³⁹ *Idem*, p. 78.

⁴⁰ *Idem*, pp. 77-78.

⁴⁰ FREUD, S. *Luto e melancolia*; tradução: Luiz Alberto Hanns [et al] Rio de Janeiro. Imago, 2006, p. 103.

⁴¹ No caso do *caçador Graco*, a perda está relacionada à idealidade da morte: a perda de seus laços com o reino da transcendência e, a transcendência de um morto (como “pessoa amada”) nunca deixou de ser uma crença reparadora, um estado de abstração diante do sentimento de que o “mundo tornou-se pobre e vazio”.⁴²

Para ir de encontro ao morto, este homem com sua tarja de luto precisa descer “por uma das ruazinhas estreitas, fortemente inclinadas, que davam para o porto”. Esta passagem, de modo anedótico, narra o fato de que desagrada muito a este homem enlutado descer por estas ruazinhas “fortemente inclinadas” (*stark abfallenden*).⁴³ O que desagrada profundamente este homem de “tarja preta” é que ele é o prefeito da pequena cidade de Riva e sua presença no velório não se baseia em sentimentos espontâneos, mas apenas porque a morte se torna um problema administrativo.

Um homem de cartola e tarja de luto desceu por uma das ruazinhas estreitas, fortemente inclinadas, que davam para o porto. Olhou em torno com atenção; tudo o preocupava; a visão de sujeira num canto o fez contorcer o rosto.⁴⁴

Não podemos perder de vista nesta passagem que o verbo alemão *abfallen* (que significa “estar em declive”) nos remete também ao substantivo *Abfall* (que significa “lixo”). Esta constatação filológica se intensifica ainda mais no texto kafkiano quando o narrador destaca o seguinte gesto deste homem: “a visão de sujeira num canto o fez contorcer o rosto”.⁴⁵ Esse gesto de “contorcer o rosto” (*das Gesicht verzerren*) caracteriza uma atitude diante da morte. Mas qual o significado desta atitude no conto?

Para responder a esta indagação, é interessante recorrermos a um outro grande leitor de Kafka: Theodor Adorno. No ensaio *Anotações sobre Kafka* (1953), Adorno argumenta que a narrativa de Kafka é “montada a partir do entulho” (*Abfallsprodukten*). Ele adere à sua narrativa “como o negativo da verdade”. Desse modo, a morte aparece como imagem da sociedade, como visão alegórica do progresso e da cultura enquanto coisas amorfas e

⁴¹ *Idem, ibidem.*

⁴² *Idem, p. 105.*

⁴³ *Graco, p. 67*

⁴⁴ *Idem, ibidem.*

⁴⁵ *Idem.*

“atos falhos”.⁴⁶ Se o progresso e a cultura se apresentam em Kafka em suas tendências amorfas é porque sua escrita se apegua às “inverdades sociais” para construir seu próprio conhecimento. Esse conhecimento tenta apreender uma galeria de subjetividades em “estado bruto”, pois não há progresso sem desumanização. Isso quer dizer que a cultura e o progresso em seu desenvolvimento devem ser entendidos como a imagem de uma sociedade que deixa em seus indivíduos a marca do estigma. O estigma repousa justamente na expressão alemã *Abfallsprodukten* que se constitui como uma das categorias fundamentais da leitura adorniana de Kafka. A alegoria kafkiana é entendida aqui como a busca dos “refugos sociais” (uma aproximação que Adorno faz entre Kafka e Freud) deixados pelo capitalismo como sistema de produção. Os “refugos sociais” mostram o processo de desmascaramento “da cultura e do indivíduo burguês”.⁴⁷

Para Adorno, o significado da alegoria do *caçador Graco* é a impossibilidade de se “morrer em idade avançada, após ter vivido plenamente”.⁴⁸ Essa alegoria é algo profundamente infame para a postura relaxante do burguês em seus espaços auto-afirmadores, de sua “fachada acolhedora” e sua “consciência alienada” diante da morte. O sonho burguês da “reclusão” enquanto comportamento que reúne “isolamento” e “individuação” se transforma num pesadelo nos cenários kafkianos como podemos observar na seguinte passagem do conto:

Estou estendido num catre de madeira, visto – não é um prazer me contemplar – uma mortalha suja; o cabelo e a barba, grisalhos e pretos, emaranham-se mutuamente; minhas pernas estão cobertas por uma grande manta feminina, de seda, estampada de flores, de franjas longas.⁴⁹

Ainda nessa perspectiva, podemos afirmar que *Graco* é a própria alegoria de uma morte que perdeu sua significação no mundo dos vivos, banida, por assim dizer, de sua comunicabilidade, pois ela não consegue alçar vôo em direção ao que até então era o seu direito mais sagrado, a transcendência. Sem o direito à transcendência, Kafka faz então

⁴⁶ ADORNO, T.W. “Anotações sobre Kafka”, em: *Prismas: crítica cultural e sociedade*; tradução: Augustin Wernet e Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 246-247.

⁴⁷ *Idem*, p. 247

⁴⁸ *Idem*, p. 257.

⁴⁹ *Graco*, p. 70.

muitas referências negativas ao corpo, pois o corpo em si mesmo já é uma referência “cambiante” e “falha”.⁵⁰

Por isso o *caçador Graco* não grita “pedindo ajuda”, é aquele que não se exalta com as crenças metafísicas, pois a “ajuda” (*Hilfe*) não pode vir nem da religiosidade judaica e tampouco do cristianismo.

Ninguém vai ler o que aqui escrevo, ninguém virá me ajudar; se fosse colocada como tarefa me ajudar; todas as portas de todas as casas, todas as janelas ficariam fechadas, todas as pessoas permaneceriam em suas camas, as cobertas puxadas sobre as cabeças, a Terra inteira um albergue noturno. Faz sentido, pois ninguém sabe de mim; e, se soubesse de mim, não saberia do meu paradeiro e sendo assim não saberia como me reter ali, não saberia como me ajudar. O pensamento de querer me ajudar é uma doença e deve ser curada na cama. Disso eu tenho consciência e por isso não grito pedindo ajuda, mesmo que, por momento – exaltado como estou, como agora, por exemplo –, pense muito a sério em fazê-lo. Mas sem dúvida basta, para expulsar esses pensamentos, olhar ao meu redor e tomar ciência de onde estou e – posso com certeza afirmá-lo – onde habito faz séculos.⁵¹

Essa morte não se ritualiza no ideal judaico, já que a morte para o judeu é a morte do indivíduo que nunca deixou de ser uma figuração pela “vida”, representada no indivíduo que soube que sua existência foi regida por uma “comunidade de sangue” e pela “transmissão de geração em geração”.⁵² Essa interdição com o judaísmo não o conduz, entretanto, para o ritual da morte cristã. A morte é para o cristão a figuração de uma “via”, um rito de passagem da existência pagã para o “tornar-se um cristão” e que se condensa na velha máxima de Tertuliano de que diz: “não nascemos cristão, tornamo-nos cristãos”.⁵³

Não é de admirar que essas interdições tenham inaugurado no pensamento ocidental, desde a filosofia de Franz Rosenzweig, em *A estrela da redenção*, uma “teologia filosofante”, ou seja, a constatação de que não existe uma ordenação previamente estabelecida ou garantida entre “Deus, mundo, homem”, onde o homem reconhece o estágio da “alma só”, condição importante para se reconhecer na “incompletude do

⁵⁰ PELBART, Peter Pál. “O corpo, a vida, a morte”, em: *Kafka e Foucault, sem medos*. PASSETTI, Edson (org.). Cotia, São Paulo: Atelie Editorial, 2004, p. 142.

⁵¹ *Graco*, p. 72.

⁵² Cf. RICOEUR, Paul. *Nas fronteiras da filosofia*; tradução: Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Loyola, 1996, p.64.

⁵³ *Idem, ibidem*.

mundo”.⁵⁴ Nessa incompletude, o velho e errante barco de *Graco* se transforma no testemunho do fracasso da transcendência e que pode ser também traduzido, segundo Anders, na compreensão de que só se pode falar em *além* kafkiano na medida em que ele se transforma em algo essencialmente mundano, de natureza tão precária que sua face só pode mesmo ser transformada em *Aquém*.⁵⁵

Estou sempre na grande escada que leva para o alto – respondeu o caçador. – Fico dando voltas por essa escadaria infinitamente ampla, ora para cima, ora para baixo, ora à direita, ora à esquerda, sempre em movimento. O caçador tornou-se borboleta (...)

- Estou sempre em movimento. Mas, se tomo o impulso e lá em cima já se ilumina para mim o portal, acordo no meu velho barco, encalhado em alguma água terrena desolado.⁵⁶

Com efeito, o mundo do *aquém* evidencia as próprias relações alienantes dos homens no mundo moderno. Se os “objetos ou aparelhos” assumem em Kafka o papel de estranhos heróis é porque o homem é a “mera coisa”.⁵⁷ Sob este ponto de vista, dirá Anders, é pertinente pensar em Kafka a partir de uma aproximação filosófica com Marx, no sentido de mostrar o caráter fetichista da mercadoria. Segundo Anders:

Kafka tirou essa ilação. Foi o primeiro. Ou pelo menos quase o primeiro. Teve um antecessor. ‘A mesa’ – consta num livro famoso – ‘transforma-se numa coisa sensorialmente supra-sensível. Não se apóia mais nos pés sobre o chão, mas se firma sobre a cabeça e desdobra, no seu crânio de madeira, caprichos muito mais prodigiosos do que se começasse espontaneamente a dançar’. Não, não é Odradek de Kafka. Nem um objeto de Tieck, Poe ou Gogol, mas a mesa transformada em mercadoria no quarto parágrafo do capítulo primeiro da primeira parte, livro primeiro, do capital de Marx.⁵⁸

Assim, o mundo de Kafka se encontra hermeticamente fechado para as “paisagens belas”, pois é a própria alienação que vai se transformando numa “natureza morta”. Mas é em função da morte que o narrador kafkiano procura “a neutralização do tempo”. Como bem distingue Anders, a neutralização do tempo já estava presente nos modelos “classicistas”. Mas estes pensavam a neutralização como forma de eternizar este próprio tempo. Kafka, ao contrário, segue a neutralização do tempo como uma forma de

⁵⁴ *Idem*, p. 78.

⁵⁵ ANDERS, Günter. *Op. cit.*, p.29.

⁵⁶ *Graco*, p. 70.

⁵⁷ ANDERS, Günter. *Op. cit.*, p.19.

⁵⁸ *Idem*, p. 20.

“maldição”.⁵⁹ Essa maldição temporal se transfigura, entretanto, na “inconclusividade” narrativa e se constituirá como a maior “virtude” do narrador kafkiano. Com efeito, essa maldição temporal cria em Kafka um sentimento de dúvida: a que paraíso deveria o narrador pertencer? Como essa questão é insolúvel, a expulsão do paraíso se configura como algo constante, mas ao mesmo tempo, isso cria uma “fome de redenção”⁶⁰

É justamente esse problema da redenção kafkiana que pretendemos analisar agora, dividido em três momentos: no primeiro, buscamos uma aproximação filosófica da figura do caçador Graco com as reflexões kierkegaardianas que expõem as tensões e desespero do indivíduo como “cavaleiro da fé”; no segundo, abordamos a recepção da filosofia de Nietzsche na escrita kafkiana, aproximando a morte do caçador Graco com a temática da compaixão e, finalmente, traçamos um interlúdio desse conto com as análises de Benjamin sobre as transformações sociais da morte no capitalismo através dos interiores burgueses.

CAPÍTULO I

O caçador Graco e o cavaleiro da fé: Kierkegaard, Brod e Kafka.

O presente autor de nenhum modo é filósofo. É sim, *poetice et eleganter*, um amador que nem escreve sistema nem *promessas* de sistema; não caiu em tal excesso nem a ele se consagrou. Para ele, escrever é um luxo suscetível de ganhar tanto mais significação e evidência quanto menos leitores e compradores tiver para as suas obras. Não tem dúvidas quanto ao seu destino numa época em que se põe de lado a paixão para servir a ciência, época em que o autor que aspira a ser lido deve ter a precaução de escrever um livro fácil de folhear à hora da sesta e o cuidado de se apresentar com a cortesia daquele jardineiro do anúncio, que, com o chapéu na mão e o certificado do último a quem servira, se recomenda ao respeitável público. O autor prevê a sua sorte, passará completamente despercebido.⁶¹

Ninguém vai ler o que aqui escrevo, ninguém virá me ajudar; se fosse colocada como tarefa me ajudar; todas as portas de todas as casas, todas as janelas ficariam fechadas, todas as pessoas permaneceriam em suas camas, as cobertas puxadas sobre as cabeças, a Terra inteira um albergue noturno. Faz sentido, pois ninguém sabe de mim; e, se soubesse de mim, não saberia do meu paradeiro e sendo assim não saberia como me reter ali, não saberia como me ajudar. O pensamento de querer me ajudar é uma doença e deve ser curada na cama. Disso eu tenho consciência e por isso não grito pedindo ajuda, mesmo que, por momento – exaltado como estou, como agora, por exemplo

⁵⁹ *Idem*, p.74.

⁶⁰ *Idem*, p.124

⁶¹ KIERKEGAARD, Sören. *Temor e tremor*; tradução: Maria J. Marinho. São Paulo: Nova cultural, 1984, p.110.

–, pense muito a sério em fazê-lo. Mas sem dúvida basta, para expulsar esses pensamentos, olhar ao meu redor e tomar ciência de onde estou e – posso com certeza afirmá-lo – onde habito faz séculos.
62

A primeira citação extraímos da obra *Temor e Tremor* (1843) de Sören Kierkegaard. Como podemos perceber, o pensador dinamarquês não deseja ser classificado como filósofo. Com uma fina ironia, Kierkegaard atribui aos filósofos a doença dos excessos e o péssimo hábito de se assemelharem a “um guarda noturno” quando encarregado de “dar alarme”⁶³ e, muitas vezes, o “alarme” dos filósofos serve apenas para classificar arbitrariamente a existência humana. Os excessos dos filósofos e de seus sistemas filosóficos fizeram com que a filosofia desaprendesse as virtudes de um pensamento “tranquilo e solitário”.⁶⁴

Sendo assim, a filosofia sistêmica para Kierkegaard só pode engendrar “o desespero do indivíduo em um mundo completamente explicado” ou, mais precisamente, a contradição da existência com o sistema hegeliano que então “pretendia apreender e explicar o ‘todo’” e, por isso mesmo, não deixava nenhum sentido ao subjetivo e a “pessoa única”.⁶⁵ Com efeito, a tarefa do filósofo, antes de qualquer designação, consiste agora no diagnóstico da convalescença da filosofia, pois o “excesso” da razão usurpou da vida o significado das paixões humanas. Neste caso, a ciência e a filosofia se propuseram a esclarecer tudo e, portanto, o acesso do homem a si mesmo se tornaria mais fácil, mas o que esse modelo racional ignora é que a própria existência não se permite viver sem mistérios.

Por outro lado, essa citação anuncia a ruptura consciente entre a obra e seus leitores. O fato dos leitores não compreenderem uma obra não significa, propriamente, um fracasso, mas paradoxalmente, o triunfo de seu autor. Para Kierkegaard, o escritor deve ser fiel a si mesmo e até rejeitar a companhia desse tipo de leitor que deseja digerir tudo facilmente. Sua elegância se encontra no fato de passar “despercebido” para esse público. A

⁶² KAFKA, F. *O caçador Graco*, *Op. cit.*, p. 72.

⁶³ KIERKEGAARD, *Op. cit.*, p.110.

⁶⁴ *Idem, ibidem.*

⁶⁵ ARENDT, Hannah. “O que é a filosofia da Existenz?”, em: *A dignidade da política*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p.24.

“significação” e a “evidência” de seus sentimentos e de suas contradições estão em primeiro plano. Essa solidão necessária revela os temores do pensamento, e os temores abrem as fendas de qualquer sistema racional.

Esse escritor não teme a incompreensão e até mesmo abraça a angústia como sentimento que instaura a separação entre o sujeito e o mundo. E essa separação angustiada estremece qualquer relação cognoscível entre o sujeito e o objeto. Neste aspecto, Kierkegaard desconfia até mesmo da estética no que tange a construção de relações de transparência entre sujeito e mundo.

Não é de se estranhar que as categorias da subjetividade e da intersubjetividade (a comunhão entre os indivíduos) não passassem até então de puras abstrações, além de serem totalmente incompreendidas pelos sistemas éticos e estéticos, pois a realidade do “eu” e do “outro” sempre se constitui como uma espécie de “unidade negativa” que não se deixa dissolver pela “socialidade humana” e tampouco pela representação “imaginativa”. Assim Kierkegaard anuncia do ponto de vista ético e estético, como bem observa Eagleton, o quanto “os seres humanos são profundamente impenetráveis e inacessíveis uns aos outros”.
66

A segunda citação extraímos do conto *O caçador Graco* para aqui ilustrar um comentário de Max Brod. Segundo ele, em uma de suas conversas com Kafka, o tema sobre “os sentimentos de solidariedade” ganhou relevância; enfatizando que Kafka evocou o pensamento de Kierkegaard para justificar que sobre este assunto ele acreditava na “necessidade de todas as forças”, entretanto, apenas aquelas adquiridas por “ele mesmo”.⁶⁷ Brod assinala ainda que muitos dos trabalhos literários de Kafka brotaram deste período marcado por uma espécie de busca pela individuação artístico-religiosa. Era um período em que ele lia profundamente Strindberg, a Bíblia, Dostoievski, Pascal, Herzen e Kropotkin e, é claro, seus estudos kierkegaardianos sobre “ética e evolução religiosa”.⁶⁸ Ainda sobre

⁶⁶ EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*; tradução: Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993, p.139.

⁶⁷ BROD, Max. *Franz Kafka: souvenirs et documents*; tradução do alemão: Helene Zylberberg. Paris, Gallimard, 1966, p. 178.

⁶⁸ *Idem*, p. 258.

estes diálogos, Brod comenta que foi a partir deste momento que Kafka foi se aproximando lentamente de suas “convicções sionistas”. Esta interpretação brodiana é, sem dúvida, bastante problemática. Segundo Brod, como já mostramos em nosso primeiro capítulo, o sionismo corresponde a um aperfeiçoamento espiritual da interioridade judaica dentro das circunstâncias mais adversas e nos períodos de intensa inquietação religiosa.

Não há dúvidas de que muito das imagens kafkianas do subterrâneo, das criaturas decaídas, dos paraísos perdidos e do próprio silêncio humano diante de questões transcendentais foram extraídas do rol dessas leituras de autores citados por Brod. Todavia, Kafka parece mostrar – inclusive como leitor de Kierkegaard – que a reunião de todas as “forças humanas” parecem fracassar na busca pela individuação. A individuação enquanto ato é justamente algo incompreensível para o próprio sujeito.

No trecho supracitado do *Caçador Graco*, a hipótese de Brod é de que esta seria uma determinada fase criativa de Kafka marcada, sobretudo, pela solidão do artista, mas que na verdade corresponderia muito mais a uma tentativa secreta de abrir outras “portas” e outras “janelas” do diálogo perdido com Deus. Max Brod, neste aspecto, indica uma certa leitura da obra de Kafka pela teologia kierkegaardiana baseada no preceito de que o verdadeiro herói é aquele que, dialeticamente, luta contra o silêncio de Deus para que assim ele possa acreditar em seus desígnios.

Sob esse ponto de vista de Brod o que há propriamente de kierkegaardiano em *O Caçador Graco*? A resposta estaria nas categorias da *resignação* e da *interioridade*. Essas duas categorias estabeleceriam pontos de convergência entre o *Abraão*, de Kierkegaard e o *Caçador Graco*, de Kafka.

Com relação à primeira categoria, o que parece chamar atenção de Brod é a compreensão de Kierkegaard de que a *resignação* em sua obra *Temor e Tremor* (1843) é o silêncio de Abraão em seu ato de sacrificar o seu único filho: gesto que causa no herói bíblico a passagem para a manifestação da fé como um “paradoxo inacessível ao pensamento”. Essa resignação é o paradoxo que vai polindo o olhar do cavaleiro da fé para a percepção de que a incompreensão é o solo em que luta o herói solitário.

Este herói solitário mostra que a fé não pode ser falseada nem integrada abruptamente num sistema racional. No fundo, para Kierkegaard, todo sistema é um excesso contra as paixões dos indivíduos. Sendo assim, o que resta a Abraão é mover-se “em nome do absurdo”, pois o absurdo deve ser entendido como o paradoxo que “escapa à mediação” e que configura a realidade de que o “Indivíduo” se encontra “acima do geral”.⁶⁹

Na verdade, essa evocação da figura de Abraão servirá como ponto essencial da crítica de Kierkegaard às totalidades que usurpam o caráter particular do indivíduo, pois a relação do homem com o divino é, sobretudo, uma relação que desintegra as formas de exterioridade. O encontro com o “absoluto” não reside na exterioridade, especificamente no mundo moral, uma vez que o divino só pode ser mediado no “absurdo”. O perigo da exterioridade para o indivíduo é sempre a situação de que “uma vez que se tenha integrado nesse exterior” – dirá Kierkegaard – ele “não vai mais além” e é esta condição de ir “além” que o torna ainda mais ligado ao “paradoxo da fé”.⁷⁰

Nesta linha de reflexão kierkegaardiana, da qual Brod se apropria para operar sua leitura de Kafka, poderíamos dizer que *Graco* enfrenta também seus paradoxos. Se ele não pede ajuda é porque sua existência denuncia a profunda melancolia da vida quando o indivíduo se encerra apenas no geral, ou seja, uma totalidade social que é ao mesmo tempo estranha, desfigurante e angustiante para o indivíduo.

Graco é o herói de Kafka que faz da resignação seu aprendizado de elevação, pois abre o mundo do indivíduo para o absurdo e inicia o movimento preparatório para o salto da fé. Com isso, a resignação se torna um movimento espiritual de reconciliação com a vida, em que busca a paz e o repouso nos momentos mais dolorosos. E essa resignação é o próprio ciclo de compreensão do indivíduo dentro de seu caráter religioso.

Com relação à segunda categoria, Brod não fala de uma interioridade qualquer. O que parece ter fascinado Brod, tanto quanto Kafka, é a reflexão de Kierkegaard que rejeita profundamente todas as tentativas de assimilar o interior humano dentro de um modelo

⁶⁹ KIERKEGAARD, Sören. *Op. cit.*, p. 141.

⁷⁰ *Idem*, p. 142.

exteriorizado de moralidade e, portanto, estranho ao próprio indivíduo. Pois Kierkegaard recusa a moral, chamado por ele de “geral”, enquanto “telos” (um fim em si mesma) da natureza humana. A filosofia kierkegaardiana se opõe a esse reducionismo que considera o indivíduo como “ser imediato, sensível e psíquico” e que só poderia atingir sua plena expressividade à medida que se despoja de seu “caráter individual” para se integrar e se compreender no campo da moralidade.⁷¹

Neste sentido, se o desespero assume formas extremas no homem, isto se deve à sua busca incessante pelo cumprimento da existência religiosa. Max Brod parte do pressuposto de que podemos encontrar nos últimos escritos de Kafka a presença de “elementos positivos” e “favoráveis” para uma reconciliação entre a vida terrena e os “elementos religiosos”. Essa busca, entretanto, se distingue profundamente da “atitude trágica”, pois o herói trágico é caracterizado em sua natureza pela recusa dos valores da vida e por sua “fuga dentro do desespero e do vazio interior”.⁷² Esta leitura de Brod adere, mais uma vez, à filosofia de Kierkegaard.

É a partir desta perspectiva que Kierkegaard não apenas distingue como também opõe, de maneira radical, os modelos do herói trágico e do cavaleiro da fé. O primeiro se sacrifica para que seu heroísmo seja acolhido no geral e receba o apoio da comunidade moral. O segundo se desvincula do geral e percebe sua comunidade moral a partir de um estranhamento, de um isolamento, de uma crise.

Em seu esforço para exprimir o geral, o herói trágico sacrifica a própria categoria do paradoxo. Não suportando mesmo viver em crise, se apega desesperadamente aos seus semelhantes para neles encontrar o repouso no geral. A natureza do herói trágico, em sua ilusão de atingir o geral, é que ele recusa a angústia por não suportar as “crises de solidão” e assim ele se apega aos seus “semelhantes” para formar uma comunidade de sectários fundada muito mais no medo do que na fé e é justamente o paradoxo da fé que se revela como confissão sincera de que o indivíduo é incapaz de se fazer “grande” no geral. A este respeito Kierkegaard escreve:

⁷¹ *Idem*, p. 141.

⁷² BROD, Max. *Op. cit.*, p. 268-269.

É essa a sua terrível situação, que o débil sectário não pode suportar. Em lugar de tirar como conclusão, o reconhecer a sua incapacidade para fazer o que é grande e confessá-lo sinceramente, o que não posso deixar de aprovar, pois que é afinal a minha atitude, o pobre diabo supõe que juntando-se a alguns dos semelhantes poderá alcançar o termo do seu intento. (...) Uma dezena de sectários dão-se as mãos; não compreendem absolutamente nada acerca das crises de solitude que esperam o cavaleiro da fé e às quais não pode subtrair-se porque seria ainda mais terrível abrir caminho com demasiada audácia. Os sectários ensurdecem-se uns aos outros fazendo grande algazarra, mantêm afastada a angústia graças aos seus gritos, e este conjunto de gente ululante de medo supõe-se poder assaltar o céu e trilhar o caminho do cavaleiro da fé; mas este, na solidão do universo, jamais ouve uma voz humana; avança sozinho com sua terrível responsabilidade.⁷³

Solidão e angústia estariam também presentes na figura do *Caçador Graco*. Kafka estaria também persuadido através de suas parábolas – tanto quanto Kierkegaard – da “imperfeição” das ações humanas diante da “impenetrabilidade” de Deus. Um Deus silencioso, que não se manifesta e não revela seus sinais. Segundo Brod, Kafka não sucumbe a uma teologia negativa, ou seja, um sistema que estabelece um “abismo intransponível entre Deus e o homem”.⁷⁴ Brod, sem dúvida, reconhece o problema de que o “mundo da justiça divina e o mundo da ética humana são agora separados por um abismo”.⁷⁵ Mas a verdade divina tornou-se intangível no momento em que o homem perdeu o bom caminho e, por isso mesmo, já não tem mais acesso nem permissão de entrar na *Lei* divina.⁷⁶ O que Brod chama de perda do “bom caminho” está intimamente associado ao contexto geral da crise do judaísmo e, mais essencialmente, da crise da religião. Certamente, estas questões encontraram no pensamento de Kierkegaard um terreno fértil para se buscar uma saída espiritual.

É o próprio Kierkegaard que adverte seus leitores sobre o risco de o homem amar um fantasma, de apegar-se a um modelo de divindade “tão suspeito” que se esvai como “um ponto invisível”, pois a exterioridade de Deus perdeu toda a consistência.⁷⁷ Em grande medida, Kierkegaard esvazia completamente a noção moral de “dever para com Deus”, pois se não o conheço, todo dever, enquanto esfera da moralidade se transforma numa ilusão religiosa.⁷⁸ A categoria que Kierkegaard oferece para esse conhecimento do divino é o *interior (das Innere)*. Mas essa categoria, entretanto, não é algo confortável. Pois ela é o

⁷³ KIERKEGAARD, Sören. *Op. cit.*, p. 158.

⁷⁴ BROD, Max. *Op. cit.*, p. 269.

⁷⁵ *Idem*, p. 288.

⁷⁶ *Idem*, p. 276.

⁷⁷ KIERKEGAARD, Sören. *Op. cit.*, p. 150.

⁷⁸ *Idem, ibidem*.

lugar em que o indivíduo se confronta propriamente com o paradoxo da fé. Kierkegaard conhecia as pressões e os dilemas que o indivíduo sofria para se “despojar de sua interioridade”.⁷⁹ Na verdade, essa relação exteriorizada explicaria em grande parte a crise religiosa do homem na modernidade.

Todavia, essa crise deve ser investigada em seu ponto mais crítico: os sintomas da inquietação e da repugnância do indivíduo em relação a sua exterioridade. Com isso, Kierkegaard busca os caminhos de uma “interioridade incomensurável” chamada por ele de “paradoxo da fé”.⁸⁰ O indivíduo, em seu estado de solidão, incompreensão e incomunicabilidade, se transforma em “cavaleiro da fé”.⁸¹ Como diz Kierkegaard,

Um cavaleiro da fé não pode de maneira alguma socorrer um outro. Ou o Indivíduo se transforma em cavaleiro da fé, carregando ele mesmo o paradoxo, ou nunca chega realmente a sê-lo. Nessas regiões, não se pode pensar em ir acompanhado.⁸²

Confiar em suas próprias forças, eis o lema do cavaleiro da fé. Paradoxalmente, esse gesto conhece a tensão entre a impossibilidade de ser compreendido e a impossibilidade de guiar seu semelhante. Ao mesmo tempo, sua individualidade salta para além do desejo de “admiração do mundo”⁸³, o que o tornaria compreensível para os outros, bem como recusa a categoria da “compaixão”, pois no fundo, a própria compaixão não passaria de uma “pura vaidade” enquanto ato de fazer do “aviltamento” uma forma de exposição “para que um outro faça disso um pedestal”.⁸⁴ A predileção de Max Brod pelo pensamento de Kierkegaard – que cunhou em grande parte seu modelo de leitura da obra de Kafka – não deixa de refletir o momento em que a fé parecia implicar numa “relação instável” do indivíduo “com o mundo externo”, cuja sensação mais extremada parecia estar representada na situação de que se abria “um abismo entre o exterior e o interior”.⁸⁵

Uma espécie de mal-estar espiritual justifica que muitos comentadores tenham aproximado Kafka de Kierkegaard. Na verdade, não podemos esquecer que o próprio Kafka

⁷⁹ *Idem*, p. 151

⁸⁰ *Idem, ibidem.*

⁸¹ *Idem*, p. 152.

⁸² *Idem*, p. 150.

⁸³ *Idem*, p. 151.

⁸⁴ *Idem*, p. 155,156,158.

⁸⁵ EAGLETON, Terry. *Op. cit.*, p. 137.

registrou em seus diários todo seu entusiasmo pelo pensamento de Kierkegaard. Kafka assimilou o “desespero” kierkegaardiano como um fenômeno objetivo e o transformou, como bem ressalta Adorno, no próprio inferno social do homem diante da “alienação absoluta”.⁸⁶

Brod, por vias opostas e por razões religiosas, será um dos primeiros a ressaltar essa aproximação filosófica entre Kafka e Kierkegaard. E neste ponto, a temática do *eu* será uma categoria obrigatória dessas aproximações, já que o “desespero” reside na própria vontade do eu “que quer ser ele próprio”.⁸⁷ Segundo Kierkegaard o *eu* é sempre uma categoria relacional, isto é, o *eu* “não se estabelece com qualquer coisa de alheio a si, mas consigo própria”.⁸⁸

O que chama atenção de Brod em relação ao pensamento de Kierkegaard e a literatura de Kafka é que ambos mergulham na interioridade em busca de uma síntese entre “infinito” e “finito”, entre “temporal” e “eterno”, entre “liberdade” e “necessidade”.⁸⁹ No fundo, a interioridade como movimento de “voltar-se sobre si própria” se constituiria como fonte do conhecimento. É claro que o sentido do *eu* atribuído por Kierkegaard é bastante tenso e escapa às malhas da síntese hegeliana, aspecto que não aprofundaremos aqui. Mas é importante destacar que o *eu* representa sempre uma espécie de “unidade negativa” em relação à própria síntese. Ou seja, essa síntese é quebrada pelo próprio desespero.

É preciso, entretanto, destacar que Kafka também leu Kierkegaard. Aliás, Kierkegaard e Nietzsche irão se tornar nessa época, em leituras obrigatórias para Kafka, Brod, Benjamin e até mesmo Adorno. Mesmo com diferentes recepções, Kierkegaard e Nietzsche serão os pensadores que de maneira exemplar empreenderão a tarefa de “dizer ‘não’ a tudo aquilo que a época aceita como verdade constituída”.⁹⁰

⁸⁶ ADORNO, T.W. “Anotações sobre Kafka”; tradução: Augustin Wernet e Jorge M.B. Almeida, em: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998, p. 267.

⁸⁷ KIERKEGAARD, Sören. *O desespero humano*; tradução: Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Nova cultural, 1984, p. 195.

⁸⁸ *Idem*.

⁸⁹ *Idem*.

⁹⁰ SILVA, Franklin Leopoldo. *O indivíduo diante do absoluto*, p.1. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/Website/blog/>.

Kierkegaard pensou a negatividade como o próprio recomeço do homem. Neste aspecto, sua filosofia compreende que a “mais alta paixão do homem é a fé”. Mas de maneira tão oposta ao cristianismo oficial, a fé é tida por ele como o próprio salto para a instabilidade, para a angústia, a possibilidade para que cada geração humana possa recomeçar de novo, e esse recomeço é sempre a chegada “para uma vida humana”.⁹¹

Kafka, sem dúvida, bebeu dessa fonte filosófica. Assimilou a negatividade como à arte de não se “enganar” a si mesmo. Mas até mesmo a interioridade (entendida como a “singularidade” do indivíduo, como um “segredo sentido na profundidade da consciência”)⁹² é também um mundo às avessas para Kafka, ela é o pesadelo da desumanização e da alienação.

Se Kierkegaard realizou uma “exposição cristã-psicológica para edificar e despertar”,⁹³ Kafka resolveu contar com uma “meiga seriedade”⁹⁴ de que essa psicologia da liberdade foi perdida, justamente quando os homens renunciaram a toda tarefa, como queria Kierkegaard, de “ir mais além” em relação a própria vida.

⁹¹ KIERKEGAARD, Sören. *Temor e tremor*; tradução: Maria José Marinho. São Paulo: Nova cultural, 1984, p.184-185.

⁹² SILVA, Franklin Leopoldo, *Op. cit.*, p. 3-4.

⁹³ RICOEUR, Paul. *A região dos filósofos*. São Paulo: Paulinas, 1996, p.16.

⁹⁴ A expressão é de Kierkegaard. Cf. KIERKEGAARD, Sören, *Op. cit.*p. 185.

CAPÍTULO II

Morte e paixão: Franz Kafka leitor de Nietzsche.

Mas quem me prestaria esse serviço? E quem teria tempo de esperar tais ajudantes? – eles aparecem muito raramente, em todas as épocas são improváveis! Afinal é necessário fazer tudo sozinho: ou seja, há muito para fazer!⁹⁵

Antes de estabelecer propriamente uma ligação entre a filosofia de Nietzsche e a literatura de Kafka através da temática da morte, gostaríamos de tecer aqui alguns comentários preliminares sobre Nietzsche e o judaísmo.

O primeiro deles é de que como já vimos anteriormente, Max Brod era muito mais leitor de Schopenhauer e de Kierkegaard. Essa dupla escolha torna compreensível sua resistência à filosofia nietzschiana, principalmente no que diz respeito ao helenismo como exemplo para se extrair possíveis modelos de revigoração de um povo, de uma cultura e, por conseguinte, justificam também suas críticas em relação a Nietzsche como filósofo associado a uma filosofia “protonazista”, “antisemita” e revestida de uma “pseudo-filosofia teatral”.⁹⁶

É evidente que essas conclusões de Max Brod, que associam o pensamento de Nietzsche à ideologia do nacional-socialismo, apenas reproduzem o impacto e a agitação de um intelectual judeu contaminado pela atmosfera cultural já presente nos anos trinta, quando emerge o fenômeno da “politização extrema de Nietzsche, como pensador germânico”, de um “Nietzsche-*Bild* positivo”, ou seja, a “anexação de Nietzsche ao hitlerismo”, cujo ideólogo principal era Alfred Bäumler.⁹⁷ Para Bäumler era preciso “assumir o trabalho da conexão lógica” das anotações póstumas de Nietzsche, os textos de *A vontade de potência*, um material precioso que revelaria o verdadeiro Nietzsche, o

⁹⁵ NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*; tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, #45, p.52.

⁹⁶ ANDERSON, M. “Juifs Dionysiens. Lectures de Nietzsche à Prague, autour de Brod et de Kafka”, em: BOUREL, Dominique; LE RIDER, Jacques (org.). *De Sils-Maria à Jérusalem. Nietzsche et le judaïsme. Les intellectuels juifs et Nietzsche*. Paris: Les Éditions du Cef, 1991, p. 214.

⁹⁷ MONTINARI, M. *Interpretações nazistas*. Tradução: Dion Davi Macedo, em: Cadernos Nietzsche, nº 7. São Paulo: GEN, 1999, pp. 58-59.

filósofo do “realismo heróico”, o Nietzsche belicoso do “devir e da luta”, a essência do espírito mais íntimo do povo alemão.⁹⁸

Esse modelo de recepção nazista se configura do ponto de vista histórico-filosófico como algo errôneo, falsificador e insustentável. Na verdade, a política de anexação de Nietzsche ao nacional-socialismo empreendida por Bäumler precisava de um filósofo mais “tirânico” e “dominador”, mas ao mesmo tempo, mais “tolo” e “inculto”, de um Nietzsche “reduzido à metade”⁹⁹ que nunca escreveu e denunciou na segunda dissertação da *Genealogia da moral* que a gênese de todo “Estado” é um “ato de violência”, uma “coerção” que dirige toda sua força “esmagadora” e “implacável” contra uma “população sem normas e sem freios”.¹⁰⁰ Em outras palavras, é realmente difícil anexar Nietzsche aos propósitos nazistas quando sua filosofia desvela que o “trabalho formador” do Estado sobre o homem se fundamenta no “emprego de meios bárbaros e sangrentos” e pela “mobilização da agressividade e da violência”.¹⁰¹

É preciso salientar, porém, que nas duas primeiras décadas do século XX, a filosofia de Nietzsche assumia outros contornos para muitos dos jovens judeus de língua alemã. Um desses contornos, longe de qualquer imagem de pensador tutelar do nacional-socialismo, é o sentido estético da regeneração do corpo e da própria vida.

Por isso, o tema da morte tinha um sentido poético e alegórico muito forte de “ruptura com a ‘decadência’” dos valores judaicos tradicionais.¹⁰² Esse sentido estético de revigoração do corpo, entretanto, não correspondia tão somente a uma renovação da identidade individual e, sim, a uma renovação do “corpo do povo” (*Volkskörper*). Devemos, entretanto, esclarecer melhor este tema da revigoração do “corpo do povo” e sua significação no debate das questões judaicas através de Nietzsche, além do que, a expressão alemã *Volkskörper* foi usada de maneira abundante pelos nazistas. Para uma geração de

⁹⁸ *Idem*, pp. 67-68.

⁹⁹ *Idem*, p. 67.

¹⁰⁰ NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral*; tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 74-75.

¹⁰¹ JÚNIOR, Oswaldo Giacóia. *Nietzsche como psicólogo*. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2004, p.114-115.

¹⁰² ANDERSON, M. “Juifs Dionysiens. Lectures de Nietzsche à Prague, autour de Brod et de Kafka”. In: BOUREL, Dominique; LE RIDER, Jacques (org.). *De Sils-Maria à Jérusalem. Nietzsche et le judaïsme. Les intellectuels juifs et Nietzsche*. Paris: Les Éditions du Cef, 1991, p. p. 214.

jovens intelectuais judeus à filosofia de Nietzsche se tornou fascinante porque oferecia uma importante distinção entre os conceitos de comunidade como “hereditariedade” e comunidade como “instinto social” do “prazer”.¹⁰³ A comunidade como “hereditariedade” era justamente o que não mais interessava a esse modelo revigorador de judaísmo, pois toda hereditariedade é baseada, do ponto de vista social e moral na “obediência” e na “conservação”. Ora, o judaísmo não podia se limitar apenas aos valores do “temor” e da “veneração”. Ser judeu deveria significar, antes de tudo, uma manifestação de prazer, que se extrai da “alegria comum” e da “empatia”, pois uma comunidade, uma tradição, um povo só pode se fortalecer diante das tormentas e dos “mesmos perigos e inimigos” se cultivar o instinto social do prazer que é assim definido por Nietzsche em *Humano, demasiado humano*:

Em geral, a sensação de prazer com base nas relações humanas torna o homem melhor; a alegria comum, o prazer desfrutado em conjunto a aumenta, dá segurança ao indivíduo, torna-o mais afável, dissolve a desconfiança e a inveja: pois ele se sente bem e vê que o mesmo sucede ao outro. As manifestações de prazer semelhantes despertam a fantasia da empatia, o sentimento de ser igual.¹⁰⁴

Entretanto, é claro que essa relação entre corpo e formação da identidade apresentava interdições para os judeus de Praga, uma vez que eles possuíam uma característica bastante ambivalente, pois ora são rejeitados em sua identidade pelo nacionalismo tcheco, por não serem alemães, ora rejeitados pelo nacionalismo alemão por serem judeus.¹⁰⁵

Apesar de Brod adotar uma postura de opositor a filosofia de Nietzsche, o autor de *O nascimento da tragédia* interessava profundamente ao próprio sionismo cultural. A figura de *Dioniso* era evocada inclusive por seu mestre Martin Buber, como exemplo de divindade helênica que cumpriu uma missão de renovação espiritual entre os gregos antigos. Nesta

¹⁰³ Cf. Nietzsche, F. *Humano, demasiado humano*. Tradução: Paulo César Souza. S. Paulo: Companhia das Letras, 2003, #96-98, p. 72-75.

¹⁰⁴ ¹⁰⁴ *Idem*, #98, p. 74.

¹⁰⁵ ANDERSON, M. “Juifs Dionysiens. Lectures de Nietzsche à Prague, autour de Brod et de Kafka”. In: BOUREL, Dominique; LE RIDER, Jacques (org.). *De Sils-Maria à Jérusalem. Nietzsche et le judaïsme. Les intellectuels juifs et Nietzsche*. Paris: Les Éditions du Cef, 1991, p. 128-129.

perspectiva, os judeus orientais (mais espontâneos, criativos e espirituosos) poderiam também sacudir os judeus de um “Ocidente moribundo”.¹⁰⁶

Para esta geração de jovens judeus, cuja vida oscilava entre a “esperança” e a “catástrofe”, o pensamento de Nietzsche oferecia uma extraordinária contribuição para o rejuvenescimento do judaísmo contra as “ortodoxias esclerosadas” e diante de um mundo social que já lançava sinais inequívocos de querer sua exclusão.¹⁰⁷ Por isso mesmo, um estudo sério da alma judaica na modernidade não poderia desconsiderar a relevância do pensamento de Nietzsche como psicólogo, cujos textos ofereceriam uma compreensão detalhada do comportamento humano e do fenômeno do nacionalismo enquanto *vontade de potência*.

Essa recepção do pensamento de Nietzsche não deixa de reconhecer inclusive a falência moral e religiosa de um determinado modelo de judaísmo. Mas a tarefa do psicólogo diante dessa situação de orfandade – o homem sem Deus – terá um outro significado. A leitura de Buber, como bem mostra Bourel, constata que se “algum novo Deus não está presente”, precisaríamos então “encontrar um substituto válido de Deus”. Na verdade, o que Buber compreende como a noção nietzschiana do “sobre-humano”, enquanto “medida dos novos valores que dizem Sim à vida”, é o fato de que a busca incessante por Deus corresponde à própria escalada biológica do homem para os valores divinos ou, melhor dizendo, da ordem dialógica entre os seres e, principalmente, da percepção do outro como manifestação divina.¹⁰⁸

É evidente que muitas dessas leituras, por mais bem intencionadas que fossem, produziram uma visão instrumentalizada de Nietzsche. Pois no fundo, não era o Nietzsche psicólogo e crítico do espírito gregário, da moral do “rebanho”, do “igualitário” e do “uniformizante” que interessava.¹⁰⁹ Pois neste afã de pertencer a uma “comunidade” (*Gemeinde*) ou a uma sociedade (*Gemeinschaft*), o indivíduo corre o sério risco de se

¹⁰⁶ BOUREL, D. “De Lemberg à Jérusalem: Nietzsche et Buber”, em: BOUREL, Dominique; LE RIDER, Jacques (org.). *De Sils-Maria à Jérusalem. Nietzsche et le judaïsme. Les intellectuels juifs et Nietzsche*. Paris: Les Éditions du Cef, 1991, pp. 122,129.

¹⁰⁷ ANDERSON, M. *Op. cit.*, p. 212.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 128.

¹⁰⁹ JÚNIOR, Oswaldo Giacóia. *Nietzsche como psicólogo*. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2004, p. 41.

transformar num homem “comum”, “mediocre”, “vulgar” (*gemein*) e, como bem analisa Giacóia, este é fundamentalmente o jogo irônico que Nietzsche opera entre as palavras *Gemeinde*, *Gemeinschaft*, *gemein* para ressaltar a perda da individualidade na moral do rebanho.

Esse é um dos principais sentidos do *terminus* nietzscheano *rebanho*, moral do *rebanho*, perspectiva do *rebanho*, que tem a função de ressaltar o ponto de vista e o modo dominante de valoração do senso comum, o igualitário e o uniformizante; pois, em um rebanho, desconsideram-se principalmente as características singulares; cada indivíduo vale e é contado unicamente como exemplar da espécie, nunca pelo que é intrinsecamente, antes por aquilo que nele é *specimen*.¹¹⁰

Neste ponto, Kafka foi bastante sensível a um dos lemas principais de *Zaratustra* “Desgarrar muitos do rebanho, foi para isso que eu vim”.¹¹¹ Esse afastamento do “gosto pelo rebanho” é um afastamento em relação às crenças do homem moderno. A investigação dessas crenças fará com que Nietzsche na obra *Além do Bem e do Mal* (1886) compare o bom “psicólogo” (corajoso, arguto e sutil) com o bom “caçador” (*Jäger*), ou seja, como aquele que extrai vantagens de um bom “olhar” e de um bom “faro”. Um bom psicólogo e um bom caçador são amigos, sobretudo, da “caça grande”. O território dessa caça, como o próprio Nietzsche fala, é a “história da alma”. O que ambos perseguem? A natureza de um animal sofredor: o homem.¹¹²

Com estas observações preliminares, podemos agora abrir outra direção. Mesmo sem citar explicitamente o nome de Nietzsche, encontramos na obra literária de Kafka uma influência do filósofo por vias inversas das leituras depreciativas de Brod ou das leituras religiosas de Buber.

Kafka foi um leitor mais atento ao estilo polêmico de Nietzsche. Anderson comenta que Kafka – tanto quanto Nietzsche – era um criador de metamorfoses, mas se Nietzsche sonha com uma metamorfose dos homens em animais nobres – tal como o leão, o camelo e a águia – Kafka transforma seus heróis em insetos repugnantes, em cão ou macaco que se transforma em homem, talvez porque o processo de transvaloração judaico esbarrava no

¹¹⁰ *Idem*, p.41-2.

¹¹¹ NIETZSCHE, F. *Assim Falou Zaratustra*; tradução: Rubens Rodrigues T. Filho. São Paulo: Nova Cultural, pp. 228,234.

¹¹² NIETZSCHE, F. *Além do Bem e do Mal*; tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 51-52.

vocabulário anti-semita da época, ou seja, os judeus eram comparados a toda espécie de vermes e animais, tais como, “baratas”, “ratos”, “cães” e “macacos”.¹¹³

Mas cabe aqui indagar: seria também Kafka um crítico dos modelos civilizatórios que transformaram a humanidade num rebanho de enfermos? Em uma nota de seu diário, Kafka registrou o seguinte comentário: “Todas as pretensas doenças, por mais tristes que sejam as suas formas, são realidades de crença, fixações do homem em perigo em qualquer solo materno”.¹¹⁴ Ainda que órfãos da religião – para Kafka só existia a proliferação de seitas – o sofrimento parece ainda se justificar como a fonte do conhecimento de si, diagnosticando, assim, uma certa “fixação” do homem moderno em uma natureza “que institui as doenças”.¹¹⁵

Essa *moral* do *rebanho*, digamos assim, cria uma espécie de enfermidade em relação ao próximo, uma interdição de *si mesmo* toda vez que manifestamos nossas pretensões “comunitárias” que é apenas o retrato de um bloqueio de nossa própria consciência quando nos tornamos “refêns do gregário, do identitário, do inautêntico”.¹¹⁶ Nessa perspectiva, é Nietzsche que trata, de modo muito especial, da relação entre pensamento e morbidade. Com efeito, a alma é tida para Nietzsche como um território perigoso. Pois em nome da alma se realizaram “experiências humanas interiores” sutis e falsificadoras. Mas fica claro também para esse psicólogo e caçador que lhe faltam ajudantes nessa caça. Ambos aprendem, em sua tarefa solitária, que a história da alma é a história de sua própria “automutilação”, da “consciência debilitada”, enfim, do sacrifício e da submissão dolorosa da alma em si mesma.¹¹⁷

Na rede desse psicólogo e desse caçador o artista estaria também capturado. Um artista pode se devotar às suas fraquezas e aos seus sofrimentos e ainda assim permanecer na superficialidade de seu ser ou, melhor dizendo, a infelicidade do artista não abre necessariamente caminho para a profundidade de sua arte. Na realidade, um dos perigos

¹¹³ ANDERSON, M. *Op. cit.*, p. 226.

¹¹⁴ KAFKA, F. *Antologia de páginas íntimas*; tradução: Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães, 1997, p. 60.

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ JÚNIOR, Oswaldo Giacóia. *Op. cit.*, p. 40.

¹¹⁷ NIETZSCHE, F. *Além do Bem e do Mal*; tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 52.

mais terríveis – e não raros – para um artista é transformar sua superficialidade em sabedoria. Essa crítica, no fundo, desmascara a arte “idealizada”, sinônimo da superficialidade e falsidade da beleza, das “formas puras” e da “devoção” do artista. Esse fenômeno moral Nietzsche chamou de ato de “vingança” e de “desgosto da vida”. Sob esse olhar, o artista assume um parentesco muito próximo com os “homines religiosi” em sua embriaguez de uma arte “divinizada”.¹¹⁸

Neste ponto, o artista e o santo parecem ter aprendido que o sofrimento pode ser transformado em algo refinado, justificado e consolador. Em outras palavras, “os interiormente destruídos” podem criar até mesmo uma “ilusória ordem superior”.¹¹⁹ Nietzsche realiza desse modo, um diagnóstico psicológico dos artistas. Um homem enfermo não deixa de representar uma espécie de auto-retrato da alma dos artistas, de sua tentação pela natureza religiosa. Essa natureza religiosa nada mais é do que o cultivo pelo sofrimento enquanto fonte de educação e criação. Tudo o que era “doente e sofredor” ganhou pelas mãos dos artistas um verniz de elevação e de beleza.¹²⁰

Segundo Nietzsche, tanto a filosofia como a arte parecem ter levado a cabo essa sublimação do sofrimento, cuja consequência mais visível é o próprio “embrandecimento” da natureza do homem. Com isso, sua definição de compaixão que podemos encontrar na obra *Além do Bem e do Mal* (1886) é descrita como “uma doentia sensibilidade” e como “um irritante destempero no lamento”.¹²¹ São expressões que marcam a própria condenação de Nietzsche da filosofia e da arte quando se apegaram ao seu terrível processo de contaminação, ou seja, o “culto do sofrer”.¹²² Para Nietzsche, as idéias dos filósofos e a sensibilidade dos artistas brotaram do mesmo solo espiritual do santo, ou dito mais claramente, do solo da compaixão.

Filósofos, artistas e santos sempre alimentaram a mesma ambição: de serem ouvidos como reformadores do mundo. Mas, para serem ouvidos, suas estratégias aparentemente

¹¹⁸ *Idem*, p. 62.

¹¹⁹ *Idem*, pp. 64-65.

¹²⁰ *Idem*, pp. 65-66.

¹²¹ *Idem*, p. 194.

¹²² *Idem*, *ibidem*.

distintas nessa luta – razão, sensibilidade, fé – foram cunhadas no ideal da compaixão: esse sentimento que precisa duplicar a dor no mundo. Ora, a degeneração era também um ato de vitória, na qual os sofredores se tornam objetos de veneração, e o próximo, objeto de “tirania” no sofrimento.¹²³ Para Nietzsche, um determinado tipo de artista, para ter sua obra compreendida pelos outros homens, recorreu desesperadamente ao valor da compaixão. O artista quis assim ser percebido, ser visto na fraqueza de sua própria arte. Por isso, o “espírito livre” é aquele que foge desse tipo de olhar, que se subtrai desse espetáculo, e que “já não pode retornar sequer para a compaixão dos homens!”¹²⁴

Sob esse mesmo prisma, podemos dizer que o tratamento literário da morte e da solidão em Kafka é instigante. O caçador Graco está morto, mas “também vive”. Sua solidão – ou a ausência de espectadores – nascem do ritual que o conduz numa cidade cujos habitantes são completamente indiferentes à chegada de um morto. Até mesmo o barqueiro e os seus ajudantes – responsáveis pela condução da barca mortuária – parecem ignorar o verdadeiro motivo desse estranho luto. “O pensamento de querer me ajudar é uma doença e deve ser curada na cama”.¹²⁵ Essa é a máxima do caçador Graco. Esse personagem não alimenta qualquer perspectiva de conviver com a compaixão dos homens, pois também entende que os doentes são capazes de transformar o sofrimento em sua própria arte de sedução.

No final de sua vida, Kafka foi bastante sensível a essa tese nietzschiana de se opor a qualquer tipo de *hipocondria* religiosa, em especial à compaixão do santo. No fundo mais secreto de sua consciência, o homem que deseja a compaixão tem pleno domínio de sua astúcia, ou seja, ele espera o momento certo de ser visto, sua dor não pode passar despercebida e por isso mesmo precisa ser compartilhada. De modo instigante, Nietzsche exemplifica em *Humano, demasiado humano* esta situação recorrendo à figura da criança e do doente, pois ambos mostram o campo de seduções da compaixão.

Observemos as crianças que choram e gritam a fim de inspirar compaixão, e por isso aguardam o momento em que seu estado pode ser visto; tenhamos contato com doentes e pessoas mentalmente afligidas, e perguntemos a nós mesmos se os eloqüentes gemidos e queixumes, se a ostentação da

¹²³ *Idem*, p. 70.

¹²⁴ *Idem*, p. 37

¹²⁵ *Graco*, p. 72.

infelicidade não tem objetivo, no fundo, de causar dor nos espectadores: a compaixão que eles então expressam é um consolo para os fracos e sofredores, na medida em que estes percebem ter ao menos um poder ainda, apesar de toda a sua fraqueza: o poder de causar dor. O infeliz obtém uma espécie de prazer com o sentimento de superioridade que a demonstração de compaixão lhe traz à consciência; sua imaginação se exalta, ele é ainda importante o suficiente para causar dores no mundo. De modo que a sede de compaixão é uma sede de gozo de si mesmo, e isso à custa do próximo...¹²⁶

Mas devemos ainda insistir nessa crítica da relação instrumental que o doente faz entre sofrimento e astúcia, entre dor e prazer. Esta crítica pode ser esclarecida se aproximarmos o conto *O caçador Graco* de um texto fundamental de Freud que é *Luto e Melancolia* (1917), notadamente, a crítica freudiana feita ao melancólico e a sua intensa capacidade de realizar a “depreciação do sentimento de Si”.¹²⁷ O melancólico é o “doente” que – mesmo afetado pelo “desagrado moral para com o próprio Eu”¹²⁸ – apresenta uma aguda percepção da realidade. Essa percepção do “Eu” tem como característica fundamental a ausência da “vergonha diante dos outros” e até mesmo uma certa satisfação para se “auto-expor”. Esta situação se torna mais grave quando o melancólico dirige suas “recriminações” contra um “objeto amado”. Com isso, os “lamentos” e as “queixas” (*Klagen*) do doente se transformam em “acusações” (*Anklagen*) feitas contra outra pessoa, uma morbidade que se transfigura em vingança.¹²⁹

A compaixão é também uma fonte de poder para quem sofre, na medida em que provoca e exalta a dor no outro. O homem que suscita a compaixão é um homem imaginativo. Pela compaixão, o homem que vive no estado de infelicidade é alguém voltado para a sua própria vaidade, ainda que procure despertar nos outros um olhar entristecido e ferido. Assim, a compaixão se constitui como vaidade do infeliz porque ela “não tem por objetivo o prazer dos outros”.¹³⁰

Podemos, assim, encontrar ressonâncias dessas denúncias e suspeitas nietzschianas numa narrativa como o *Caçador Graco*? Como Nietzsche, Kafka também compreendia a modernidade como a própria história da degeneração social de determinados modos de

¹²⁶ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*; tradução: Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 79.

¹²⁷ FREUD, S. *Luto e melancolia*; tradução: Cláudia Dornbusch [et al]. Rio de Janeiro: Imago, 2006, p. 107.

¹²⁸ *Idem*, p. 105.

¹²⁹ *Idem*, p.108.

¹³⁰ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*; tradução: Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.110.

vida. E, convém dizer, que a degeneração da vida é o terreno propício para a compaixão e, por conseguinte, para a pregação do ascetismo. Na realidade, a verdadeira crueldade do ascetismo está em fazer do homem um animal apegado a essa vida de grilhões. Pois, o ascetismo espiritualizou esse processo de domesticação das feridas do próprio homem. Se Nietzsche descrevia o “ideal ascético” em sua *Genealogia da Moral* como momento crucial da própria história da “civilização e domesticação do homem”, essa descrição partia da constatação de que o ascetismo se constituiu como um instrumento de poder. É um poder que se apropria das entranhas mais secretas e doentias do animal homem. A autoridade desse poder se encarna perfeitamente no “sacerdote ascético que traduz espiritualmente a fisiologia do ‘desgosto’ e da ‘exaustão’ perante à vida e que alimenta, ao mesmo tempo, o ‘desejo de ser outro’”.¹³¹

A morte de Graco é um gesto que recusa a compaixão e, por isso, se constitui como uma das mais risíveis na história da literatura ocidental, pois o humor parece mesmo assentar o luto na narrativa da personagem, que diz: “Tinha vivido com prazer e morrido com gosto (...) e enfiei-me na mortalha como uma jovem no vestido de casamento”.¹³² De que nos serve este riso da morte? Uma resposta instigante a esta questão estaria em *Ecce Homo*, que nos serve para mostrar as “tralhas” das “idealidades” do mundo.¹³³

¹³¹ NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral*; tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 109-110.

¹³² *Graco*, p. 70.

¹³³ NIETZSCHE, F. *Ecce Homo*, tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.

CAPÍTULO III

O DECLÍNIO DA MORTE SOLENE E A CRÍTICA AO *INTERIOR* BURGUEÊS: KAFKA E BENJAMIN.

O sentimento de desconforto e até mesmo de vergonha em relação à morte pode também ser encontrado no pensamento de Walter Benjamin. Na obra *Infância Berlinense*, Walter Benjamin descreve no fragmento *Notícia de uma morte* que sua memória reteve, quando criança, a imagem do seu “quarto” e de sua “cama”.¹³⁴ O “quarto” (*Zimmer*) e a “cama” (*Bett*) da criança são a representação do ambiente do “bom sono”, da infância “feliz”, do pequeno paraíso de segurança familiar e, diga-se de passagem, da segurança interior de uma criança de origem burguesa.

Nesse mesmo fragmento, aparece uma visitante inesperada que adentra o quarto da criança: é a morte que, por ironia, traz como seu mensageiro justamente a figura protetora do pai que precisa comunicar, de maneira embaraçosa e sob o motivo aparente de um “ataque cardíaco”, a morte de um “de seus primos”.¹³⁵ A morte é exposta por Benjamin como uma presença que perturba o interior da própria existência como podemos perceber na seguinte passagem: “fixei na memória meu quarto e minha cama, do mesmo modo como alguém grava com mais precisão um lugar, sentindo que deverá voltar a ele algum dia a fim de buscar algo esquecido”.¹³⁶

O que provoca profundas ressonâncias na memória da criança, além da atitude protetora do pai em anunciar a morte do primo como um acontecimento distante e até banal, é o conteúdo implícito da morte como um tema associado ao proibido (já que verdadeiramente o primo morrera de sífilis) e nada nobre, enfim, da morte como um não lugar e, por isso, a fixação da criança pelo “quarto” e pela “cama” enquanto metáforas que servem para ressaltar muito mais a ausência e o esquecimento social da morte.

Neste caso, a “notícia de uma morte” é assimilada como um “choque”. Mas ela é também a alegoria do desconhecimento da criança em relação aos perigos da vida social e

¹³⁴ BENJAMIN, W. “Infância berlinense por volta de 1900”, em: *Obras Escolhidas v. II*; tradução: Rubens Rodrigues T. Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, v. II, pp. 89-90.

¹³⁵ *Idem, ibidem.*

¹³⁶ *Idem.*

sexual, por isso o silêncio do pai – que não conta uma parte importante da notícia, isto é, do primo que morreu de sífilis. Essa omissão feita pelo pai protetor traduz um comportamento não apenas familiar, mas também o desconforto e a forte vergonha social em falar da morte: vergonha, principalmente, da questão sobre do quê se morre, isto é, da morte pelos motivos da pobreza e, no caso do primo, dos perigosos apelos da sexualidade (neste caso das ruas e das prostitutas) que revelavam o próprio reverso da máscara que ocultava a felicidade dos burgueses.¹³⁷

Mas, afinal, o que é essa “segurança burguesa” (*bürgerliche Sicherheit*) que Benjamin descreve? Podemos encontrar uma explicitação desse tema no fragmento *Blumeshof*, 12. Novamente, a criança perspicaz e criativa que, sempre transforma os esconderijos na parte predileta da casa, observa que as mobílias são objetos/esconderijos que despertam uma realidade onírica nos burgueses. Cada móvel tinha mesmo a função de fazer um burguês sonhar com o futuro. Essa necessidade de adornar o ambiente com mobílias era a fiel tradução da suposta “serenidade” burguesa diante de um mundo inóspito. Essa prática decorativa expulsava qualquer detalhe que lembrasse o rosto da morte.

A miséria não tinha vez naqueles aposentos, nem mesmo a morte. Neles não havia lugar algum para morrer; por isso é que seus moradores morriam em sanatórios, mas a móvel, já na primeira linha de herdeiros, foi parar nas mãos de comerciantes. A morte não fora prevista para eles. Por isso, durante o dia, aqueles recintos pareciam tão aconchegantes e, à noite, tornavam-se o cenário de pesadelos.¹³⁸

Esse pesadelo é mostrado também no fragmento *A Febre*. Se a chegada do “infórtunio” (*Missgeschick*) era percebida pela criança como a imagem de um hábil hóspede que entra sem chamar atenção, com “firme delicadeza” e “paciência” no quarto do doente¹³⁹ os burgueses, por sua vez, tinham a percepção da morte como um hábil visitante que se aloja no leito do moribundo, com a diferença de que sua presença devesse ser evitada a qualquer custo.

¹³⁷ CHAVES, E. *No Limiar do moderno*. Belém-Pará: Paka-Tatu, 2003, pp. 141-142.

¹³⁸ BENJAMIN, W. *Op. cit.*, p. 96.

¹³⁹ BENJAMIN, W. *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Gesammelte Schriften IV-1. Suhrkamp taschenbuch wissenschaft. Frankfurt am Main, 1991.p.269. Cf. “Infância berlinense por volta de 1900”; tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, em: *Obras escolhidas*, v. II. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.107.

A criança assimila a doença com “uma consciência limpa”¹⁴⁰, consciência essa que se traduzia na brincadeira infantil do jogo das sombras. Era uma forma infantil de tirar proveito do infortúnio, quando a criança enferma transformava a pálida iluminação do quarto num jogo entre luz e sombra, num divertimento que se inscrevia na parede com silhuetas que assumiam várias formas.

Tirava proveito de meu repouso e da proximidade da parede para saudar a luz com silhuetas. Agora se repetiam no papel da parede todos os jogos que eu fizera com os dedos, jogos ainda mais indefinidos, mais imponentes, mais enigmáticos. Em vez de temer as sombras da noite – assim dizia meu livro de jogos – as crianças alegres as usam como divertimento.¹⁴¹

É interessante notar nesta passagem que em seu “leito de doente” a criança estabelece uma proximidade com as “sombras”, com a “noite”, com as “silhuetas”, para transformá-las em jogos “indefinidos” e “enigmáticos”. Certamente, essa passagem nos remete às pesquisas que destacam no pensamento de Benjamin o “território da infância” como “experiências do limiar”, experiência infantil que acolhe justamente o desconhecido, o “porvir”, a “indeterminação”¹⁴² e porque não dizer com a própria experiência da criança com o limiar da morte: a brincadeira com a outra “margem da noite” como descreve Benjamin.¹⁴³

Este fragmento extraído do pensamento de Walter Benjamin nos remete ainda ao problema histórico exposto por Ariès da constatação da perda da familiaridade do adulto em relação à morte, seja porque na vida moderna são tomados todos os cuidados “para afastar as crianças das coisas da morte”,¹⁴⁴ seja porque “cada vez se morre menos em casa e cada vez mais no hospital”.¹⁴⁵ No conto *O caçador Graco* encontramos também uma cena problemática neste sentido. Os ajudantes colocam o morto em direção à parede e acendem “algumas velas compridas”, o propósito desse gesto é iluminar o ambiente, produzir alguma silhueta, alguma proximidade, algum comentário sobre o morto, um comentário, diga-se de passagem, que ninguém faz.

¹⁴⁰ BENJAMIN, W. “Infância berlinense por volta de 1900”, em: *Obras escolhidas*, v. II, pp.107-111.

¹⁴¹ *Idem*.

¹⁴² GAGNEBIN, J.M. *Entre a vida e a morte*. Colóquio sobre o Limiar, Belo Horizonte, 22.11.2008 (versão mimeo.), p. 5.

¹⁴³ BENJAMIN, W. *Infância berlinense por volta de 1900*, *Op.cit*, p. 108.

¹⁴⁴ ARIÈS, P. *História da morte no ocidente*. *Op.cit*, p. 35.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 240.

Sendo assim, se a morte não desperta mais o sentimento da compaixão o que resta ainda dela? No universo kafkiano a compaixão foi substituída pelo sentimento de “acanhamento” em relação à presença dos mortos. No fundo os vivos se sentem “embaraçados”, “constrangidos”, “não sabem” exatamente “o que fazer” diante de um morto.¹⁴⁶ Se em outras épocas, a morte era compreendida como a cena que ressaltava a despedida e o “caráter público da agonia e do luto” e que afirmava, como bem mostram as análises de Ariès,¹⁴⁷ o lugar “das grandes afeições” por um morto, no conto *O caçador Graco* encontramos, inversamente, um velório sem amigos,¹⁴⁸ um morto solitário, uma morte sem dramatizações ou, melhor dizendo, a comicidade de um morto que também é vivo, que não consegue mais morrer.

O ritual do luto é substituído por uma cena caricatural, porque se desenrola sem o “trágico”, “sem grandeza” e, como mostra Gagnebin, “não comove nem toca ninguém”¹⁴⁹. O que se testemunha no conto é o diálogo do prefeito de Riva (uma autoridade bem educada) com um morto-vivo, onde o que se pode extrair desse diálogo é a boa intenção do prefeito de como ele deve proceder para se livrar logo do morto, esse que não passa de um estorvo burocrático (pois já que não morre, não se tem como classificá-lo), ele só atrapalha¹⁵⁰ porque como diz o prefeito de Riva – com a “testa franzida” – ele “não tem parte alguma no Além”.¹⁵¹

Com este cenário Kafka também nos mostra que na modernidade a morte foi expulsa do espaço interior que reunia ao mesmo tempo a “autoridade soberana” e o “caráter de solenidade pública” da morte.¹⁵² Sem nenhuma luz interior, digamos assim, o *caçador Graco* mostra a morte dentro de um espaço depurado, expulsa de qualquer tipo de psicologização religiosa ou de qualquer caráter pedagógico, pois se a morte tinha ainda uma vinculação com a “transcendência” – morrer sabiamente, por exemplo, – em *Graco*, encontramos a ausência total de sabedoria.

¹⁴⁶ GAGNEBIN, J.M. *Entre a vida e a morte*, p. 8.

¹⁴⁷ ARIÈS, P. *Op.cit.*, p. 281.

¹⁴⁸ *Idem.*

¹⁴⁹ GAGNEBIN, J.M. *Entre a vida e a morte*, p. 8-9.

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ *Graco*, p. 70.

¹⁵² ARIÈS, P. *Op. cit.*, p.234-235.

Os transportadores estavam ocupados em pôr em pé e acender, na cabeceira do esquife, algumas velas compridas, mas com isso não se fez luz; a única coisa que se conseguiu foi que as sombras, que antes estavam quietas, ficassem agitadas, bruxuleando sobre as paredes (...) Ali jazia um homem de cabelo e barba selvagemmente revoltos, pele bronzeada, semelhante talvez a um caçador. Esta imóvel, aparentemente sem respirar, de olhos cerrados, embora só o meio ambiente desse a entender que talvez fosse um morto.¹⁵³

As velas “bruxuleando sobre as paredes” mostram no conto do *caçador Graco* que é inútil o esforço dos ajudantes funerários em querer iluminar o quarto de um morto com “algumas velas cumpridas”. A expressão que contraria o gesto dos ajudantes diz: “mas com isso não se fez luz” (*aber Licht entstand dadurch nicht*). Este cenário, onde o *caçador Graco* se encontra “aparentemente sem respirar”, “de olhos cerrados”, envolto em sombras (*Schatten*) parece mostrar o “não-lugar” do morto.

Sobre essa categoria do não-lugar (entendida como a *negatividade*) é interessante seguir aqui algumas pistas deixadas pelo filósofo italiano Giorgio Agamben. Em seu livro *A linguagem e a morte*, Agamben nos lembra, a partir da filosofia de Aristóteles, que apenas o “homem, entre os viventes, possui a linguagem”. Este acontecimento – ao mesmo tempo natural e político – tem o seu preço, pois o “homem como vivente e falante” tem uma linguagem que vai abrindo as brechas para as questões do “indizível”, que surge cindida numa “voz” que apreende o “indício de dor e de prazer”.¹⁵⁴ Essas duas sensações nos remetem as dimensões cambiante e ética da linguagem porque entra em contato direto com um mundo “negativo”, a “abissalidade” das coisas e o risco “mortal do nada”. Mas o que chama atenção é o fato de que essa voz cindida mostra que “dor e prazer” se estabelecem dentro de um princípio de reciprocidade entre os seres “viventes e falantes”, já que isso nos remete também às questões do “bem e do mal”, do “justo e do injusto”, ou seja, do próprio modo como esse animal vivente e falante habita a cidade.¹⁵⁵ Essa realidade do “não-lugar” está presente no conto do caçador Graco, porém, como algo intimamente associado ao problema da perda dessa reciprocidade dos homens com a dor, de uma perda de significação ética da morte.

¹⁵³ *Graco*, p. 68.

¹⁵⁴ AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*; tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 126.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 67.

Ir ao fundo nessa morada da “negatividade” foi para Kafka uma de suas tarefas primordiais. A partir dela, ele inventou um observatório social dos seres em estado de hibridez e de exílio, dos interiores degradados, dos sonhos degenerados. Mas a principal constatação que a escritura kafkiana podia fazer desse observatório é que o “mito da interioridade” chegou ao fim.¹⁵⁶

Por isso, nesses tipos sociais que vivem e se expressam sob essas “formas de falência”, como dirá Benjamin, estaria incluído também a personalidade e o comportamento do burguês, já que este não estaria livre da agonia provocada pela consciência da morte e que se anuncia nos objetos que perderam sua “utilidade”. Esse conteúdo literário presente nos textos de Kafka foi registrado por Benjamin pela seguinte indagação:

Por que o olhar lançado através de janelas desconhecidas sempre recai sobre uma família à mesa durante uma refeição, ou sobre um homem solitário sentado à mesa, sob a lâmpada que pende do teto, ocupado com coisas misteriosamente nulas? Tal olhar é a célula primeva da obra de Kafka.¹⁵⁷

Esta citação de Benjamin que encontramos no livro das *Passagens* se refere ao tipo de contemplação kafkiana. Esta contemplação é feita através de “janelas” que filtram a “solidão” e as “coisas misteriosamente nulas” e, talvez, somente com este olhar podemos entender o espírito da modernidade. Trata-se como analisa Rochlitz, de “salvar um passado ameaçado, de fazer ouvir as vozes abafadas da história sem as quais não se poderia ter uma humanidade reconciliada”.¹⁵⁸ Assim as coisas nulas têm um segredo. Este segredo para Benjamin se encontra nas histórias grotescas e, na galeria kafkiana do grotesco, não poderia faltar à família burguesa e seus *interiores*.

A morte, com efeito, já não pertence mais a um conteúdo religioso, onde a noção de eternidade (*Ewigkeit*) seria, por exemplo, a idéia predominante, mas seu conteúdo foi afetado profundamente pelas novas forças sociais de produção capitalista. Historicamente, morrer e narrar constituíam atos de uma “consciência coletiva” (*Gemeinbewusstsein*),¹⁵⁹

¹⁵⁶ ROCHLITZ, R. *O desencantamento da arte: a filosofia de W. Benjamin*. S. Paulo: EDUSC, 2003, p. 13.

¹⁵⁷ BENJAMIN, W. *Passagens*, BOLLE, W. (org.). Tradução: Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: EDUFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 253.

¹⁵⁸ ROCHLITZ, R. *Op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁹ BENJAMIN, W. 1985, p. 207.

onde podíamos encontrar na voz de um moribundo os fios narrativos que teciam a vida de uma comunidade.

Contudo, Benjamin chega à conclusão de que houve uma transformação no “rosto da morte” (*Gesicht des Todes*),¹⁶⁰ entendida a partir do aparecimento das práticas higiênicas nas sociedades burguesas, que com seus “espaços depurados”, esvaziaram a morte enquanto espetáculo público de sabedoria coletiva. Podemos avançar um pouco mais nesta análise histórica da transformação do rosto da morte, como diz Benjamin, se seguirmos também as análises posteriores de Ariès. Pois ao contrário do burguês que ostentava sua futilidade como um “sedutor”, o homem medieval tinha a consciência coletiva da morte. Essa consciência se traduzia no direito do moribundo, ou seja, o direito de ser advertido sobre a sua própria morte, pois: “Não se morre sem se ter tido tempo de saber que se vai morrer”.¹⁶¹ Com isso, o quarto do moribundo constituía o próprio cenário da morte enquanto “cerimônia pública”. O moribundo tinha o direito de morrer sob os olhos de espectadores e essa “familiaridade” com os mortos implicava numa “concepção coletiva da destinação”. Ariès chama atenção para o fato de que a morte em seu sentido coletivo só podia mesmo ser pensada dentro de uma mentalidade fortemente marcada pela socialização.¹⁶²

Com efeito, o moribundo precisava morrer sob advertência, isto é, ter a consciência do tempo derradeiro, o que requer preparativos, preparativos que evitem justamente uma morte na solidão. Morrer era um ato que exigia do moribundo a liberação de um rito, ou seja, o rito que entrelaça ao mesmo tempo a morte com a sabedoria coletiva.¹⁶³

Para Benjamin, entretanto, o burguês é descrito no livro das *Passagens*, especificamente no caderno *I*, como aquele que de todo não aboliu a velha concepção medieval da “fortificação”. Essa antiga arquitetura que serviu de proteção contra o mundo exterior adquiriu formas de “compartimento”; onde as mobílias, em particular, se transformaram em um mundo “habitável”. Mas as mobílias evocam um passado ainda mais

¹⁶⁰ *Idem, ibidem.*

¹⁶¹ ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*; tradução: Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, p.p. 27.

¹⁶² *Idem*, p. 46.

¹⁶³ *Idem*, p. 31.

primitivo, a realidade “totêmica” da relação do homem com os seus objetos. No caso do burguês, a mobília é um *totem* protetor contra a morte.¹⁶⁴ Neste aspecto, o *interior* foi um estilo, a máscara social burguesa no século XIX contra a morte.

Na obra *Totem e Tabu*, Freud afirmou em que o homem primitivo ainda é nosso contemporâneo.¹⁶⁵ Foram os burgueses que povoaram o mundo ao seu redor com mobílias que assumiam a fisionomia de seres espirituais, numa tentativa que gerou um sistema interior marcado pela necessidade de controlar o mundo exterior. As mobílias se tornaram também “representações oníricas”, em “sombras”, em “imagens no espelho”, mas como qualquer totemismo elas se autotransformaram em demônios, em seres terríveis que também mostram que a assimilação burguesa da morte é um ato falho, uma “forma degradada da superstição”.¹⁶⁶

Aqui vale lembrar uma importante frase do *caçador Graco*: “O erro fundamental da minha morte naquela época gira por meu camarote”.¹⁶⁷ Essa frase do *caçador Graco* é dita no instante em que ele estava pronto para tomar impulso nas amplas escadas do *além*, mas sempre acorda em seu velho barco encalhado em águas terrenas. Esse pobre caçador nutre a ilusão de que em seu “camarote” pode despertar alguma teatralidade para o seu luto, mesmo que seja para sua própria contemplação; que ainda pode decorar seu caixão solitário para atravessar o “portal” do além. Essa cena nos faz lembrar, ironicamente, que a cultura do “camarote” foi o que os burgueses do século XIX e do início do século XX desenvolveram como um sistema mimético bastante particular para expulsar a presença da morte de seus aposentos, de seus interiores. Expliquemos melhor estas idéias.

No caderno I das *Passagens*, intitulado “O interieur, o Rastro”, Benjamin oferece imagens preciosas para entendermos a significação do interior burguês no âmbito da literatura, da arquitetura e da psicanálise a partir de várias anotações, citações e esboços de estudos sobre a modernidade. Benjamin descreve, por exemplo, o ano de 1830 como o

¹⁶⁴ BENJAMIN, W. *Passagens*, 2006, p. 247.

¹⁶⁵ FREUD, S. *Totem e Tabu*; tradução: Óziron Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

¹⁶⁶ *Idem*, pp. 92-94.

¹⁶⁷ *Graco*, p. 70.

triunfo do romantismo na literatura e na arquitetura.¹⁶⁸ Mas podemos perceber com essa descrição o quanto de excentricidade esse romantismo oferece, já que o seu apego sentimental é direcionado para o “mobiliário” – o que mostra o cenário de um romantismo solitário e desumanizado.

Esse gosto burguês foi também direcionado para a decoração das fachadas (um gosto que associava o apego à exibição e à fantasia), assim como, para o uso de cortinas decoradas por “imagens femininas” exóticas, sensuais e, preferencialmente, de mulheres orientais. Em ambos os casos, o interior burguês era, sobretudo, uma “paisagem de fantasia”, uma arquitetura – como destaca Hessel – que associava intimamente a mobília e o sonho.¹⁶⁹ Mas do mesmo como o sonho se desliga do sonhador quando este desperta, a mobília se desliga também de seu proprietário, revelando o quanto a sua pretensa soberania de posse dos objetos podia ser deposta pelo tempo.

Assim, o “espaço se disfarça”.¹⁷⁰ Com essa expressão Benjamin identifica nos interiores burgueses um tipo de comportamento mimético. O elemento mais antigo da prática mimética sempre foi o comportamento de proteção, de fuga ou de paralisação do sujeito diante de um perigo exterior. Talvez não seja difícil imaginar que o mimetismo não se deixou representar apenas como prática do medo experimentada no próprio corpo, ora assumindo formas de identificação com o inimigo e com o horror, ora assumindo imagens automutiladas ou de aniquilamento, mas também com práticas que remontam a “história primeva” do habitar humano. Existe em todo habitar formas miméticas onde o sujeito não apenas se fixa como também se deixa assimilar profundamente pelo ambiente. Em todo caso, esse habitar pela *mimesis* não deixa de ser também um comportamento que evita a proximidade com qualquer indício ou signo da morte.

Com efeito, o habitar passa a ser também uma extensão mimética do próprio corpo ou, para ser mais preciso, escreve Benjamin, “o reflexo da estada do homem no ventre

¹⁶⁸ Cf. W. Benjamin *Passagens*, p. 274, ver notas de estudo da obra de E. Levasseur, *Histoire des Classes Ouvrières et de l'industrie em France de 1780 à 1870*, Paris, 1904, v. II, pp. 206-207.

¹⁶⁹ BENJAMIN, W. *Passagens*, p. 248.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 251.

materno”.¹⁷¹ Foi a busca idealizada desse “ventre materno” diante de um mundo exterior hostil que empurrou as práticas miméticas para um certo modelo de conhecimento da arquitetura e de suas práticas “decorativas”. Podemos dizer que se o mimetismo primitivo se baseava em práticas mágicas, o mimetismo burguês se baseia no encantamento do interior da moradia. O mago foi substituído pelo morador. Segundo Benjamin, a “forma mais extrema” desse estranho e moderno mimetismo foi o “modo de existência do século XIX”.¹⁷²

O homem primitivo percebeu que podia transformar os objetos da natureza em acessórios para si mesmo e, com isso, criar um “casulo”, para se encaixar perfeitamente num mundo cada vez mais inóspito, já que “num casulo” o ambiente “traz a impressão de seu morador”.¹⁷³ Já no século XIX, os burgueses transformaram todo habitar em formas de “estojo”.

Não existe um só objeto para o qual o século XIX não tenha inventado um estojo. Para relógios de bolso, chinelos, porta-ovos, termômetros, baralhos – e, na falta de objetos: capas, protetoras, passadeiras, cobertas e guarda-pós”.¹⁷⁴

Na consciência primitiva, o ato mimético de afugentar ou adiar a presença da morte consistia na paralisação, na passividade que se assemelha ao próprio semblante da morte, que se confundia com ela em sua não-identidade. Já a consciência burguesa, com sua pretensa identidade “extravagante” e “decorativa”, criou um espaço interior em que a própria morte não pode ser filtrada, pois a morte, acreditava o burguês, era um estado puramente psicológico; contra ela era preciso criar “estados de ânimo” mais refinados que eram seus aposentos.

Viver dentro deles era como ter se enredado numa teia de aranha espessa, urdida por nós mesmos, na qual os acontecimentos do mundo ficam suspensos, esparsos, como corpos de insetos ressecados. Esta é a toca que não queremos abandonar.¹⁷⁵

¹⁷¹ *Idem*, p. 255.

¹⁷² *Idem*.

¹⁷³ *Idem*.

¹⁷⁴ *Idem*.

¹⁷⁵ *Idem*, p. 251.

Por isso mesmo Benjamin ressalta que o novo “nihilismo” se encontra no “aconchego burguês”, decorado “com o nada”, “com o trivial”, “com o banal” .¹⁷⁶ Aliás, foi Marx que salientou que a concepção do “além” foi modificada pelo “domicílio” burguês. Se este domicílio assume para o proletariado a imagem de um novo “além” sob o “céu de suas riquezas”,¹⁷⁷ para o burguês ele assume um espaço de alienação, uma espécie de retorno à velha “caverna” para se proteger de um mundo hostil. Advém daí seu gosto pelas tapeçarias – tecidas pelas mais finas fantasias, e pelo Oriente, com a sua “suave brisa” e que trazia consigo toda a “magia da intimidade”.¹⁷⁸

Foi esse estranho “além”, digamos assim, composto pela alma depuradora do burguês, que fez Baudelaire também descrever esses interiores em seu *Spleen de Paris*. Diz o poeta: “Os crepúsculos que dão cores tão ricas à sala de jantar ou ao salão são filtrados por belos tecidos ou por estas janelas altas”.¹⁷⁹ Filtrar o seu mundo. Eis, portanto, a técnica do burguês com seus interiores. Daí ser perfeitamente compreensível seu apego incondicional a “pelúcia”, que segundo Benjamin, “é a matéria na qual se imprimem mais facilmente os rastros”. Isso justifica que tenha surgido nesse período uma indústria refinada e especializada na produção desses materiais, cuja concepção principal seria o de reduzir o mundo em figurações de “bibelôs” e “estatuárias”. Nesse mundo de rastros, instalado como um ateliê, era quase natural que surgissem “grupos de Cupidos e de Bacantes”;¹⁸⁰ em cada compartimento, essas figuras mitológicas inspiram a odisséia particular do burguês.

Sabemos, por outro lado, que Kafka conhecia como ninguém as técnicas dos artistas expressionistas que costumavam brincar com as transfigurações do semblante das Górgonas na modernidade e que associavam petrificação e beleza. Esse semblante das Górgonas, especialmente a representação da cabeça de Medusa, se constituirá depois da I Guerra Mundial como um tema de crítica social ao suposto mundo de segurança burguesa que costumava se apropriar caseiramente dos objetos artísticos, transformando-as em máscaras

¹⁷⁶ BENJAMIN, W. *Passagens*, *Op. cit.*, p.248.

¹⁷⁷ MARX, K. *Der historische Materialismus*, ed. org. por LANDSHUT e MAYER, Leipzig, 1932, vol. I, p. 325, citado por BENJAMIN, W., *Passagens*, *Op. cit.*, p. 258.

¹⁷⁸ *Passagens*, p. 247.

¹⁷⁹ BAUDELAIRE, C. *L'invitation au voyage, Le Spleen de Paris*, Ed. Simon, Paris, p.27. Citado por BENJAMIN, W., *Op. cit.*, p. 259.

¹⁸⁰ BENJAMIN, W. *Passagens*, *Op. cit.*, p. 251.

de luxo. Por isso mesmo, os artistas expressionistas precisavam acentuar os traços de um sentimento social, marcado pela desproteção total e pela liberação de expressões de horror, medo e espanto no mundo.¹⁸¹

Para Benjamin, os interiores burgueses usurparam um elemento social que de todo não era estranho ao conteúdo da morte: o pânico. Esse sentimento não deve ser concebido como uma petrificação negativa. Existe um instante no pânico que revela as imagens inversas da máscara social burguesa da felicidade e do progresso.

Esse “belo horror”, como dirá Benjamin, retoma uma tensão revolucionária, um reencontro entre o “pânico” e a “festa”, pois ambos, “irmãos separados por longo tempo”,¹⁸² mostram que o catastrófico e o lúdico nos fazem estremecer, que apuram e incendiam nosso olhar em direção a um horizonte (da história) sempre diferente, como “um golpe de vento” que “põe a descoberto o forro escarlate da capa” de nossa existência.¹⁸³ Por isso o pânico guarda secreta e inconscientemente um desejo de alegria e de insurreição e é também uma resistência a uma ordem repetitiva das coisas, pois o pânico é o semblante do inabitual, a imagem que mais ruboriza o semblante do colecionador burguês em seu gosto de depuração que almeja apenas destacar o “valor funcional ou utilitário” dos objetos.

A prática social da depuração se vincula ao desejo burguês da aniquilação dos rastros da morte como algo semelhante à aniquilação de uma sujeira. A descrição desse fenômeno, tanto em Benjamin quanto em Kafka, ganhará profunda atualidade se pensarmos que essa prática higiênica se legitimou posteriormente como sistema social totalitário, que avançou ferozmente contra as supostas “vidas indesejáveis” dos judeus nos campos de concentração nazista.

Esse ato de não saber-morrer ou esta errância do morto *Graco* nos leva, certamente, a um problema ético fundamental no texto kafkiano: a temática dos sobreviventes. A morte e os seus desdobramentos, como luto e trauma, mostra a incapacidade (ou o recalque) do

¹⁸¹ ANDERS, G. *Op. cit.*, pp.142-143.

¹⁸² BENJAMIN, W. *Imagens do pensamento*, tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, em: *Obras escolhidas*, v. II. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 273-274.

¹⁸³ *Idem.*

sujeito moderno em elaborar “simbolicamente”, na “alma” e no “corpo”, a relação entre luto e palavra. Aqui podemos afirmar que esta incapacidade de morrer é uma representação fiel dos sobreviventes, principalmente por não poderem fechar suas feridas e pela dificuldade de encontrar seus ouvintes, pois,

...depois das duas Guerras mundiais e, sobretudo, depois da *Shoah*, a temática do trauma torna-se predominante na reflexão sobre a memória. Ao que parece, as feridas dos sobreviventes continuam abertas, não podem ser curadas nem por encantações nem por narrativas. A ferida não cicatriza e o viajante, quando, por sorte, consegue voltar para alguma pátria, não encontra palavras para narrar nem ouvintes dispostos a escutá-lo.¹⁸⁴

¹⁸⁴ GAGNEBIN, J.M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p.110.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A promessa de redenção e a explícita realidade de seu fracasso se revelam ao longo da narrativa “Josefina, a cantora ou O povo dos ratos”. A promessa de redenção coloca de um lado uma ratinha cantora que, aparentemente, é a representante das qualidades metafísicas, transcendentais e até mesmo teológicas da arte musical e, de outro lado, o seu público composto por ratos que acredita nas qualidades da astúcia, um tipo de saber que os ajuda a lidar com os seus problemas práticos. A música é o que nos permite elaborar nossas lamentações e revoltas contra um mundo limitado. Mas, o que importa verdadeiramente para um rato é a esperteza prática que lhe garante efetividade para o consolo de suas difíceis vidas.

Este conto é uma paródia do canto XII da *Odisséia*.¹ Ao invés do canto das sereias temos apenas uma ratinha cantora que assobia num mundo de criaturas “não-musicais” e, ao invés das viagens heróicas de Ulisses, encontramos apenas uma comunidade de ratos que sobrevive em seu pesado cotidiano, um comportamento de sobrevivência que por si só parece já ser heróico demais. Se Ulisses luta contra o canto das sereias para “não se deixar perder” na formação de seu ego heróico², Kafka, por sua vez, narra um mundo de coisas perdidas, o paradoxo de uma narração que perdeu sua transmissibilidade, os seus ouvintes e a própria categoria do humano – qualidades estas tão preciosas ao herói Ulisses.

Assim Kafka narra coisas que nada tem de “excepcional” ou de “extraordinário”.³ A beleza desse conto – como em tantas outras aporias de Kafka – reside justamente na resistência do narrador. Não é a compreensão do sentido verdadeiro que está em jogo, mas a virtude da paciência de ouvir vozes perdidas, onde não se descarta inclusive os riscos de quem narra, principalmente a ausência de ouvintes. Num mundo não-musical, de criaturas sem “interioridade” para dedicar paixões incondicionais a música, a arte (é assim que o povo dos ratos vê Josefina) se transforma numa atividade graciosa e ao mesmo tempo débil,

¹OLIVEIRA, Luis Inácio. *Do canto e do silêncio das sereias: um ensaio à luz da teoria da narração de W. Benjamin*. São Paulo: EDUC, 2008, p. 344.

²GAGNEBIN, J.M. “Homero e a dialética do esclarecimento”, em: *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 33.

³KAFKA, F. “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos”, em: *Um artista da fome/ A construção* (São Paulo: Companhia das Letras, 1999), p. 38.

delicada demais. Por isso a “devoção” – sentimento que os ratos sempre temem na narrativa – é algo sem sentido e se filia muitas vezes às crenças religiosas e até mesmo historicistas.

É com razão que Walter Benjamin tenha enfatizado a qualidade anedótica dos textos de Kafka. A falta de percepção desse viés cômico nas narrativas de Kafka foi o que faltou, segundo Benjamin, nas interpretações de Max Brod que via nos escritos de Kafka uma espécie de literatura do “martírio”, como fonte de recomeço espiritual. Para Benjamin, entretanto, interessa muito mais a “tábula rasa” de Kafka diante do “adocimento da tradição”.⁴ Mesmo sem se devotar a arte musical de Josefina como canto teológico ou místico, o povo dos ratos vive numa espécie de “serenidade” (*Heiterkeit*), já que não se lamenta da perda da arte do canto e, provavelmente, como os outros tantos animais kafkianos continuarão a cavar (*graben*), a meditar (*grabeln*) e a narrar (*erzählen*) diante da ausência de doutrinas, mas sempre em busca de “ar fresco”.⁵

Neste sentido, encontramos também a figura emblemática do caçador Graco. Este personagem anuncia a convalescença dos sistemas metafísicos da morte. Desse modo, Graco não consegue encontrar os rastros de um mundo transcendente, não consegue encontrar os rastros da própria significação de sua morte. Essa metáfora do caçador Graco (*Jäger*) é o resultado da assimilação de Kafka da obra de Nietzsche. Como genealogista, Nietzsche insistia no termo “história da alma”⁶ como um tipo de caça psicológica do homem na condição de animal sofredor. Assim o sofrimento humano cria realidades metafísicas e o caçador descobre que esse animal cria armadilhas para si mesmo. A proximidade de Kafka com Nietzsche se dá no momento em que o caçador Graco não usa a sua morte como espetáculo da compaixão, mas de certo modo, Kafka se distancia de Nietzsche no momento em que percebe que a própria compaixão é um sentimento que está em falta ao seu redor.

Com o problema da perda da transcendência, especificamente da morte, o homem moderno não deixou de realizar urdiduras com a própria finitude, uma espécie de suspensão do tempo, cujo exemplo mais emblemático neste sentido é o aposento burguês, a “toca” refinada que, segundo Benjamin não se quer abandonar. Sem transcendência, sem o além,

⁴ BENJAMIN, W.; SCHOLEM, G. *Correspondências*, São Paulo: Perspectiva, p. 303.

⁵ *Idem*, “O caráter destrutivo”, em: *Obras escolhidas*, São Paulo: Brasiliense, 1987, v. 2, p. 235.

⁶ NIETZSCHE, F. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 51-52.

o sujeito burguês (re) encanta sua morada para depois se perder, se alienar dentro de uma existência que se transforma num “estojo”⁷ e perante um mundo cada vez mais inóspito aos rastros.

⁷ BENJAMIN, W. Passagens, BOLLE, W. (org.). Belo Horizonte: EDUFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 248

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DE FRANZ KAFKA:

KAFKA, F., *Der Jäger Gracchus*, em: **Gesammelte Werke**, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1983.

_____. *Fragment zum Jäger Gracchus*, em: **Gesammelte Werke**, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1983.

_____. *Josephine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*, em: **Ein Hungerkünstler**, Gesammelte Werke, Eurobuch, 2002.

_____. *Fragmento para o caçador Gracchus*; tradução: Torrieri Guimarães, em: **A muralha da China**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. **Narrativas do espólio**; tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **Antologia de páginas íntimas**; tradução: Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães, 1997.

DE WALTER BENJAMIN:

BENJAMIN, W. *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. **Gesammelte Schriften IV-1**. Suhrkamp taschenbuch wissenschaft. Frankfurt am Main, 1991.

_____. *Franz Kafka: Beim Bau Der Chinesischen Mauer*, em: **Gesammelte Schriften. II-2**. Frankfurt: Suhrkamp, 1992.

_____. *KavaliersMoral*, em: **Die Literatische Welt**, 1929, GS IV-I. Tradução manuscrita de Ernani Chaves.

_____. **Reflexões: a criança, o brinquedo e educação**. Tradução: Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Summus, 1984

_____. **Origem do drama barroco alemão**; tradução: Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Obras Escolhidas**; tradução: Sérgio Paulo Rouanet., São Paulo: Brasiliense, 1985, v. I.

_____. **Obras Escolhidas**; tradução: Rubens Rodrigues T. Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, v. II.

_____; SCHOLEM, G. **Correspondências**; tradução: Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **Passagens**, BOLLE, W. (org.). Tradução: Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: EDUFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

SOBRE FRANZ KAFKA:

ADORNO, T.W.; *Anotações sobre Kafka*, em: **Prismas: crítica cultural e sociedade**; tradução: Augustin Wernet e Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ANDERSON, M. *Juifs Dionysiens. Lectures de Nietzsche à Prague, autour de Brod et de Kafka*, em: BOUREL, Dominique; LE RIDER, Jacques (org.). **De Sils-Maria à Jerusalém. Nietzsche et le judaïsme. Les intellectuels juifs et Nietzsche**. Paris: Les Éditions du Cef, 1991.

ANDERS, Gunter. **Kafka: pró e contra**; tradução: Modesto Carone. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

BLANCHOT, M. *Kafka et Brod*, em: **De Kafka à Kafka**. Paris: Gallimard, 1981.

_____. **A parte do fogo**; tradução: Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BROD, Max. **Franz Kafka: souvenirs et documents**; tradução do alemão: Helene Zylberberg. Paris, Gallimard, 1966.

HAAS, Willy. **Gestalten der Zeit**. Berlin: Gustav Kiepenheuer. Verlag, 1930. Tradução inédita de Ernani Chaves.

JANOUCHE, *Gustav*. **Kafka m'a dit**. Paris: Calman-Levy, 1952.

JANOUCHE, G. **Conversas com Kafka**. Tradução: Celina Luz. São Paulo: Novo Século, 2008.

LAGES, Susana Kampff. *Das (im)possibilidades de traduzir Kafka*, em: **Posfácio de América**. São Paulo: Editora 34, 2003.

LEMAIRE, Gerard-Georges. **Kafka**. Tradução: Júlio da Rosa Simões. Porto Alegre, L&PM, 2006.

MANDELBAUM, Enrique. **Franz Kafka: um judaísmo na ponte do impossível**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

OLIVEIRA, Luis Inácio. **Do canto e do silêncio das sereias: um ensaio à luz da teoria da narração de W. Benjamin**. São Paulo: EDUC, 2008.

PELBART, Peter Pál. *O corpo, a vida, a morte*, em: **Kafka e Foucault, sem medos**. PASSETTI, Edson (org.). Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

ROBERT, Marthe. **Seul comme Franz Kafka**. Paris: Calman-Levy, 1979.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva; EDUSP; EDUNICAMP, 1993.

STAROBINSKI, Jean. *Regard sur l' image*, em: **Kafka**. Paris: Georges Pompidou, 1984.

SOBRE BENJAMIN:

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**; tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 21.

CHAVES, E. **No Limiar do moderno**. Belém-Pará: Paka-Tatu, 2003.

GAGNEBIN, J.M. **História e narração em W. Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. **Teologia e messianismo de W. Benjamin**. São Paulo: CEBRAP, Estudos Avançados 13, 1999.

_____. *Prefácio*, em: **W. Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

RAULET, Gerard. **Le caractère destructeur**. Paris: Aubier, 1996.

ROCHLITZ, R. **O desencantamento da arte: a filosofia de W. Benjamin**. S. Paulo: EDUSC, 2003.

SCHOLEM, G. **W. Benjamin: A história de uma amizade**; tradução: J. Guinsburg; Geraldo G. de Sousa, Natan N. Zins. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. **O Golem, Benjamin, Buber e outros justos: judaica I**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. **De Berlim a Jerusalém**; tradução: Neusa M. Soliz. São Paulo: Perspectivas, 1999.

SIMAY, Philippe. **Le crépuscule de la tradition. Benjamin et Scholem, lecteurs de Kafka**. Paris: Critique, 2002.

OUTRAS:

ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M., **Dialética do esclarecimento**; tradução: Guido Antonio Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____, **Teoria estética**; tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.

AGAMBEN, G. **A linguagem e a morte**; tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**; tradução: Maria L. Jardim Amarante. São Paulo: Paulinas, 1984.

ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1999

_____. **A dignidade da política**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

ARIÈS, Philippe. *Uma antiga concepção do além*. In: BRAET, Herman; VERBEKE, Werner. **A morte na Idade Média**; tradução: Heitor Megale, Yara F. Vieira e Maria C. Cescato. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. **História da morte no Ocidente**; tradução: Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BOUREL, D. *De Lemberg à Jérusalem: Nietzsche et Buber*, em: BOUREL, Dominique; LE RIDER, Jacques (org.). **De Sils-Maria à Jerusalém. Nietzsche et le judaïsme. Les intellectuels juifs et Nietzsche**. Paris: Les Éditions du Cef, 1991.

BUBER, M. **Sobre comunidade**; tradução: Newton A. von Zuben. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. **O socialismo utópico**; tradução: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CÍCERO, **Da República, Livro Sexto**; tradução: Amador Cisneiros. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

- CHAVES, E. **O trágico, o cômico e a distância artística n' A Gaia Ciência, de Nietzsche.** Belo Horizonte: Kriterion, 2006.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do subterrâneo.** Tradução: Natália Nunes. Obra completa, v. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética;** tradução: Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- ESOPO, **Fábulas;** tradução: Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- FREUD, S. **Totem e Tabu;** tradução: Óziron Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- _____. **Luto e melancolia;** tradução: Cláudia Dornbusch [et al]. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- HEGEL, F.W. **Cursos de estética;** tradução: Marco Aurélio Werle; Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2000.
- HERZL, Theodor. **O Estado judeu;** tradução: David J. Pérez. Rio de Janeiro: Garamond, 1998.
- HOMERO, **Odisséia;** tradução: Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- JÚNIOR, Oswaldo Giacóia. *A crise da cultura como escalada do niilismo.* em: NUNES, Benedito (org.). **A crise do pensamento.** Belém-Pará, EDUFPA, 1993.
- _____. **Nietzsche como psicólogo.** Rio Grande do Sul: Unisinos, 2004.
- _____. **Nietzsche & Para Além do Bem e do Mal.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- KIERKEGAARD, Sören. **Temor e tremor;** tradução: Maria José Marinho. São Paulo: Nova cultural, 1984.

KRACAUER, S. *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*, em: **Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken**. Leipzig, Reclam, 1993.

MONTINARI, M. **Interpretações nazistas**. Tradução: Dion Davi Macedo, em: *Cadernos Nietzsche*, nº 7. São Paulo: GEN, 1999.

MOSÈS, Stéphane. **L'ange de l'histoire: Rosenzweig, Benjamin, Scholem**. Paris: Seuil, 1992.

NIETZSCHE, F. **Assim Falou Zaratustra**; tradução: Rubens Rodrigues T. Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1978.

_____. **Considerações extemporâneas**; tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho, em: *Obras incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. **Além do Bem e do Mal**; tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Ecce Homo**, tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Genealogia da moral**; tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Humano, demasiado humano**; tradução: Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Além do bem e do mal**; tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais**; tradução: Paulo César Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NUNES, B. **Hermenêutica e poesia: o pensamento poético**. CAMPOS, Maria José (org.). Belo Horizonte: EDUFMG, 2000.

_____. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 2005.

OEXLE, Otto Gehrard. *A presença dos mortos*, em: BRAET, Herman; VERBEKE, Werner. **A morte na Idade Média**; tradução: Heitor Megale, Yara F. Vieira e Maria C. Cescato. São Paulo: Edusp, 1996.

PLATÃO, **Fédon**; tradução: Jorge Paleikat e João Cruz Costa, São Paulo: Nova Cultural, 1991.

_____, **Leis**; tradução: Carlos A. Nunes. Belém-Pará: EDUFPA, 1980.

_____, **A República**; tradução: Carlos Alberto Nunes. Belém-Pará: EDUFPA, 2003.

RICOEUR, Paul. **Nas fronteiras da filosofia**; tradução: Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Loyola, 1996.

SHELLING, F. **A divina comédia e a filosofia**; tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. Obras Escolhidas. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

SCHOLEM, G. **As grandes correntes da mística judaica**; tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Sabatai Tzvi. O messias místico III**; tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **O nome de Deus, a teoria da linguagem e outros estudos de cabala e mística: judaica II**; tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **A cabala e seu simbolismo**; tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica da morte**; tradução: Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O mundo como vontade e representação**; tradução: Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

_____. **Sobre o ofício do escritor**; tradução: Eduardo Brandão e Luis S. Repa. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Apontamentos sobre a tradução do espaço judaico-germânico: os casos Kafka, Benjamin, Celan*, em: NASCIMENTO, Maria Clara Castellões (org.). **Literatura e filosofia: diálogos**. Juiz de Fora, São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

SILVA, Franklin Leopoldo. *Bergson e Proust, tensões do tempo*, em: NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **O indivíduo diante do absoluto**, p.1. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/Website/blog/>.

SIMONDON, M. **Mémoire et oubli dans la pensée grecque**. Paris: C.R.E.L-France, 1982.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **O mundo de Homero**; tradução: Jônatas B. Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VERNANT, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Tradução: Anna Lia A. de Almeida Prado [et al]. São Paulo: Perspectiva, 2005.