

## **PROGRESSO, NARRAÇÃO, SUBJETIVIDADE: NOTAS SOBRE A RECEPÇÃO KAFKIANA E O KAFKIANO EM BENJAMIN**

*Flávio Valentim de Oliveira*

### **RESUMO**

Este artigo analisa algumas passagens do conto kafkiano *Durante a construção da muralha da China*, especialmente os aspectos da arquitetura, da narração e da subjetividade. Proponho traçar algumas comparações desse texto kafkiano com textos clássicos de Le Corbusier, Marx, Freud e Weber, assim como, de situar a literatura de kafkiana nas recepções de Lukács e Deleuze para discutir o sentido das construções fragmentárias do escritor tcheco e, por fim, procuro situar essa peça de Kafka dentro da crítica de Benjamin do sujeito moderno.

**Palavras-chave:** Kafkiano. Benjamin. Subjetividade. Progresso. Narração.

### **PROGRESS, NARRATION, SUBJECTIVITY: NOTES ABOUT THE KAFKA RECEPTION AND THE KAFKA IN BENJAMIN**

### **ABSTRACT**

*This article analyzes some passages of the Kafka's tale *During the construction of the wall of China*, especially the aspects of architecture, narration and subjectivity. I propose to draw some comparisons of this Kafka text with classical texts by Le Corbusier, Marx, Freud and Weber, as well as to situate Kafka literature in Lukács and Deleuze's receptions to discuss the meaning of the fragmentary constructions of the Czech writer and, finally, I try to situate this piece of Kafka within the Benjamin criticism of the modern subject.*

**Keywords:** *Kafkiano. Benjamin. Subjectivity. Progress. Narration.*

As arquiteturas e os mensageiros kafkianos são alegorias de catástrofes. Se Elizabeth Stewart, assim também como Peter Szondi, enfatizou que a *Origem do drama trágico Alemão* só apareceu como ideia chave a partir de uma fixação de Benjamin por uma figura do teatro de fantoches: do soberano “cujo chapéu estava torto” (STEWART, 2010), a obra de Kafka não deixa de ser também tal como a de Benjamin um testemunho catastrófico sobre o “desaparecimento da crença do sujeito” (Idem). Se o *Trauerspiel* (jogo do luto) é uma resposta a “doutrina da soberania” de Carl Schmitt que aparece em seu livro *Teologia Política*, escrito durante a República de Weimar e que legitimou, juridicamente, o “regime hitlerista”, o conto kafkiano *Durante a construção da muralha da China* parece também seguir a realidade de um mundo humano da “fragmentação da experiência”, da “destruição do sentido coletivo”, de um “mundo sem harmonia com sua origem” (Idem).

Kracauer observou no ensaio Franz Kafka que o escrito realiza experimentos literários com animais, por exemplo, o “cão filósofo” que pergunta incessantemente sobre o significado da liberdade numa “comunidade canina” sempre silenciosa (KRACAUER, 2009). Walter Benjamin no ensaio Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte mostrou que uma imagem especialmente dialética em Kafka era a figura dos animais: eles refletem e cavam. Mas se Kafka narra algumas vezes a presença de figuras humanas ele não deixa de expor a repulsa pelas fotografias e pelos quartos humanos, isto é, por imagens, objetos e espaços que vão lentamente mofando e que muitas vezes representam “alegorias do fracasso” da própria subjetividade moderna (BENJAMIN, 1992).

Quem é o narrador kafkiano? Kracauer respondeu a esta pergunta observando que no conto *Durante a construção da muralha da China* os escritos de Kafka são ambientados a partir da “imagem da construção”, como tipos de arquitetura que apenas mostram o quanto o homem é “confuso e perdido” em suas “aspirações” (KRACAUER, 2009). Essa arquitetura da desorientação corresponde à estrutura da vida. Nesses relatos kafkianos, os trabalhadores dessas construções procuram um método sistemático, procuram combater as lacunas, mas apesar de todo esse esforço a narrativa se desdobra numa

atmosfera “irrespirável” e “se transforma fatalmente num cárcere” (Idem). Analisemos melhor essa arquitetura kafkiana.

### **Kafka, Corbusier, Marx**

Podemos dizer que as grandes construções modernas representam a difícil relação do homem com a experiência da morte. Até mesmo Le Corbusier, ao escrever sobre o princípio da “perenidade” no ensaio *Urbanismo*, não deixou de reconhecer que a “média matemática”, enquanto uma apropriação de novos instrumentos arquiteturais, é uma forma de luta contra “a amargura das coisas perdidas” (LE CORBUSIER, 1992). Esse mesmo princípio geométrico conduz Le Corbusier a reconhecer, por outro lado, a máxima de que “os grandes trabalhos industriais não reclamam grandes homens” (Idem). Na realidade, essa máxima exprime a condição minúscula e anônima dos obreiros ou dos homens como “dentes de uma engrenagem” diante da objetividade das construções (Idem). Prevalece, dessa forma, o cálculo racional como modelo de razão incessante que tudo adiciona, ou, mais precisamente, como “contabilidade aberta para o infinito” e é essa racionalidade matemática que permite a Le Corbusier afirmar que os “indivíduos morrem e a adição continua” (Idem).

Como Le Corbusier, Kafka também percebeu esse constante processo de (des)subjetivação humana face às grandes construções modernas. Mas Kafka, no conto *Durante a Construção da Muralha da China*, pensava as construções a partir da moderna “experiência da fragmentação” e da “deterioração das sínteses”, pois os princípios arquitetônicos não redimem, de todo, os homens da experiência do próprio malogro da organização social: retrato de uma “multidão desorientada” que não consegue se adicionar na contabilidade do progresso, mas apenas se fraciona na “solidão” e na “dúvida” (SCHÜLER, 1973).

De um modo muito distinto ao de Le Corbusier, Kafka não pensa suas construções a partir da “perenidade”. A contraposição kafkiana a esse princípio arquitetônico é o da “puerilidade” dos homens, pois, existe algo de infantil na sentença do narrador dessa “construção” quando ele diz:

Lembro-me ainda muito bem quando nós, crianças pequenas, mal seguras das nossas pernas, ficávamos no jardimzinho do nosso mestre

Mestre em filosofia pela Unicamp/SP. Doutorando sanduíche na Faculdade de Ciências e Tecnologia/Universidade Nova de Lisboa (FCT-UNL), bolsista CAPES/MEC/Brasil. Brasileiro, residente em Lisboa - Portugal. E-mail: [flavalo@yahoo.com.br](mailto:flavalo@yahoo.com.br)

e precisávamos construir uma espécie de muralha com seixos, e como o mestre, a túnica arregaçada, como de encontro à muralha, naturalmente deitava tudo por terra e nos fazia tais censuras por causa da fragilidade de nossa construção, que nós saíamos berrando por todos os lados em busca de nossos pais (KAFKA, 2002, 75).

A arquitetura pode ser pensada como forma de progresso material e de progresso moral: com efeito, é uma forma de sentir e habitar o mundo. Nesse sentido, um momento importante da revolução burguesa, segundo Marx, foi também da revolução dos sentimentos. Se a burguesia afogou a “melancolia pequeno-burguesa” e o “entusiasmo cavalheiresco” (MARX & ENGELS, 1997) é porque o universalismo burguês já era algo expansivo e agressivo. A “melancolia” faz com que o indivíduo fique preso a sua tristeza e o “sentimento cavalheiresco” nada mais é do que o homem sendo servo de seus próprios valores de lealdade que, no fundo, não tem nenhum valor de troca.

Por isso, a modernidade é uma sociedade que, em nome da ciência arquitetônica, se autocensura diante da “fragilidade” das suas construções. É com ironia sutil que o narrador kafkiano do conto *Durante a construção da muralha da China* evoque suas reminiscências para descrever que era necessário, desde criança, aprender com austeridade o princípio da arquitetura. Todavia, é nos fragmentos dessa muralha que se instala o fenômeno narrativo tipicamente kafkiano, a saber: a imagem do imperador moribundo que escolhe justamente o mais “lastimável” de seus súditos para enviar-lhe uma mensagem. Citemos Kafka:

O imperador, assim consta, enviou a você, o só, o súdito lastimável, a minúscula sombra refugiada na mais remota distância, exatamente a você o imperador enviou do seu leito de morte uma mensagem. Fez o mensageiro se ajoelhar ao pé da cama e segredou-lhe a mensagem no ouvido; estava tão empenhado nela que o mandou repeti-la no seu próprio ouvido. Com um aceno de cabeça confirmou a exatidão do que tinha sido dito. E perante todos os que assistem à sua morte - todas as paredes que impedem a vista são derrubadas, e nas amplas escadarias que se lançam ao alto os grandes do reino formam um círculo – diante de todos, o imperador despachou o mensageiro (KAFKA, 2002, 85).

Para alguns críticos da modernidade, como é o caso de Bauman, esse “súdito lastimável” se parece muito com a imagem de um nômade distante, uma

vez que os nômades, na época de Kafka, representavam o “resíduo de selvageria” e se alastravam num mundo ordenado por uma “Europa dividida em nações-Estado”, porém totalmente avessa ao judeu “estranho” e “errante”, que frontalmente se opunha ao “sedentário” nacionalista, iludido com uma suposta totalidade cultural (BAUMAN, 2004). Esses nômades seriam os hóspedes indesejáveis que resistem a uma lógica pretensamente universal dominante, opressiva e normativa (Idem). Essa oposição é ressaltada pela linguagem adversativa de Kafka a partir do uso constante da conjunção alemã *aber* (“mas”, “ou”, “porém”) que impede o caminho entre a universalidade e a identidade e que se lança num jogo hermenêutico de “inconclusividade interpretativa” e que, portanto, não oculta os fenômenos “inomináveis” que resistem aos processos tradicionais de apropriação, assimilação e domesticação da escrita e do pensamento (Idem).

Mas aqui podemos pensar, novamente, esse texto de Kafka ao lado das ideias de Marx. Uma questão central na temática do progresso é a relação entre o bárbaro e o civilizado. Esse dilema tentou ser suplantado pelo universalismo burguês. Se Marx dizia que a burguesia “arrasta todas as nações, mesmo as mais bárbaras, para a civilização” (MARX & ENGELS, 1997), onde o próprio bárbaro se vê forçado à “capitulação” e, portanto, precisa se desembaraçar do “mais obstinado ódio” ao “estrangeiro” é porque este temível sujeito se depara com uma força muito mais invasiva do que ele e já não pode lutar: a mercadoria, que não apenas usurpa suas práticas tradicionais como o transforma numa figura obsoleta.

Mas, o próprio Marx nos famosos “prefácios” do *Manifesto do Partido Comunista* não deixou de ressaltar as linhas diversas e colaterais do progresso na sociedade burguesa. Primeiro se tinha a figura do Tsar russo, um representante da “última grande reserva de toda reação europeia” (MARX & ENGELS, 1997). Contudo, ao mesmo tempo que esse personagem histórico aparece em importância como uma vanguarda de reacionarismo contra o despertar dos movimentos proletários na Europa, logo se enfraquece como um prisioneiro das novas tendências sociais, isto é, ora as revoltas camponesas e até mesmo movimentos populares violentos.

Por outro lado, temos o exemplo da América do Norte. Um capitalismo que soube absorver aquilo que a Europa desprezou como força de trabalho: os imigrantes. Essa força produtiva que os imigrantes europeus trouxeram para a América (assim diagnosticava Marx e Engels) abalaria não apenas a propriedade fundiária europeia como também ameaçaria “quebrar o monopólio industrial da Inglaterra” (MARX & ENGELS, 1997). Eis, portanto, uma imagem curiosa de progresso: personagens históricos estão sempre prestes a desaparecer, a ruir, a serem descartados, bem como, personagens secundários, até mesmo desprezíveis, podem se reconfigurar nas tendências produtivas, desde que não queiram ser arruinados como foi o caso dos imigrantes.

Para Kafka o universalismo burguês sempre foi uma falsa promessa. Convém dizer que “lastimável” (KAFKA, 2002) é também a condição do mensageiro do conto *Durante a construção da muralha da China*. Aliás, Kafka sempre escolhe os que são considerados os piores mensageiros para nos dizer alguma coisa, como se as novas formas narrativas tivessem que despertar de um ambiente de desorientação.

### **Um modelo minúsculo de narração: Kafka, Weber, Lukács, Deleuze**

“Um incidente minúsculo” – observa o narrador da construção – não pode deixar de ser considerado como algo “significativo para o espírito da época” (KAFKA, 2002). Mas em muitas ocasiões, o elemento minúsculo conduz o observador a contemplações de camadas não muito agradáveis das construções e dos efeitos das mesmas. Muitas das narrativas de Kafka nos dão a impressão de que estão sendo narradas a partir de uma “lupa”. Esse modelo de narração apreende “os vestígios de sujeira” – para usar uma expressão adorniana – “deixados pelos dedos do poder na edição suntuosa do livro da vida” (ADORNO, 1998).

Na verdade, toda narração que se propôs a acolher as coisas “minúsculas” precisou se debruçar não propriamente sobre o “belo”, o “atraente” ou o “sublime”, mas, sobretudo, sobre aquilo que inversamente produz “repulsa” e “aflição” (FREUD, 1997). Kafka, certamente, não estava sozinho nesse debate. Assim, Freud, em seu ensaio *O estranho*, escrito em 1919 faz uma importante

distinção entre a “teoria da beleza” e a “teoria das qualidades do sentir”, pois na relação entre arte e psicanálise é necessário perceber que nossas emoções não nos levam obrigatoriamente ao reino do belo, mas também ao campo do que é estranho; isso se compreendermos a estética como um estado de variação e perturbação de nossa sensibilidade (Idem). O estranho para Freud é descrito nem tanto pela novidade assustadora – o que também não deixa de ser possível – mas pela ideia de que esse fenômeno foi gerado no terreno do que já era “secretamente familiar”, ou seja, de algo que foi submetido ao recalque e depois aparece em nossas crenças e desejos em sua forma primitiva (Idem).

Se para Freud a modernidade produz recalques, Weber a compreende como uma espécie de “petrificação mecânica” (WEBER, 1990). Essa noção weberiana mostrava uma fissura histórica na própria relação entre ascetismo e espírito capitalista. Se o santo e o trabalhador especializado aprenderam com o ascetismo a intrínseca relação entre vida religiosa e preceitos econômicos, esse aprendizado correspondia tão somente a um estado preparatório da salvação neste mundo terreno. As “bases mecânicas” do capitalismo moderno, entretanto, solaparam esse estado de salvação, uma vez que o trabalho não é mais visto como uma “vocação” espiritual elevada, e sim como “coação econômica” (Idem). O ascetismo conheceu a dura realidade de que os próprios homens são descartáveis no espírito capitalista e são relegados à condição social de um fóssil (Idem).

Georg Lukács, por sua vez, observa que a modernidade – entendida a partir do “condicionamento e significado histórico-filosófico do romance” – se constitui “numa organicidade constantemente revogada” (LUKÁCS, 2000). Essa descontinuidade atinge a subjetividade do escritor e dos heróis do romance. No escritor, sua narrativa é composta na dialética da reflexão e da melancolia diante da perda da “radiante crença juvenil de toda a poesia” (Idem). Para Lukács, a ironia é uma sabedoria invertida que permite ao narrador chocar seus heróis em suas batalhas contra essa realidade; o que o herói apreende de tudo isso é o “deplorável fracasso de uma desejada adaptação a um mundo alheio a ideais” (Idem), bem como, de que “também é impossível extrair do mundo exterior, a cujo despotismo nos devotamos agora docilmente, uma voz que indique sem equívocos o caminho e determine os objetivos” (Idem). É uma época marcada

pela “nulidade” dos anseios humanos. Se essa nulidade, contudo, não torna o mundo transparente, ela é o sentimento mais autêntico do homem no mundo moderno. Com efeito, diante de uma “realidade inessencial e vazia”, cuja alma errante do herói se embaraça numa espécie de “calvário da interioridade” (Idem). Do ponto de vista psicológico e sociológico, resta ao herói moderno uma “transparência vazia”, essa paisagem de sua interioridade sem sentido é semelhante a “uma parede de vidro, contra a qual o homem se mortifica em vão e insensatamente, qual abelhas contra uma vidraça, sem atinar que ali não há passagem” (Idem).

Essa descrição lukacsiana poderia muito bem se aplicar a “muralha da China” de Kafka. Mas Lukács considerava Kafka um modelo de escritor pessimista, resignado e decadente que não oferece ao romance a sua forma dialética mais importante: a noção de uma outra totalidade social. Nesse sentido,

Lukács opõe Kafka a um escritor como Thomas Mann, que consegue pintar um conjunto social sem dúvida contraditório, mas ainda reconhecível em sua totalidade abrangente e, portanto, sempre segundo Lukács, reconhecível em seu sentido, em sua luminosidade simbólica (GAGNEBIN, 1996, 92).

Essa outra totalidade ou essa nova luminosidade é caracterizada pela busca de uma nova epopeia. Para Lúkacs, ela ainda estaria presente no “interior da vida social”. Por isso, ele mesmo indica Dostoiévski como o novo Homero ou o novo Dante desse novo mundo, dessa nova epicidade que rompe tanto com os tons “nostálgicos” e “abstratos” de Tolstói quanto da total falta de esperanças do mundo kafkiano (LUKÁCS, 2000).

Apesar das críticas lukacsianas, a perda da totalidade e a desorientação subjetiva podem, também, explicar o fascínio de Kafka “por tudo que é pequeno”, como mostra Deleuze. É a partir desse pequeno mundo que podemos entender a tensão kafkiana entre a tentativa de buscar uma saída e a própria experiência do fracasso. Esse mundo de tentativas habita, por exemplo, a “libido da criança” que investe contra o poder familiar e sua “missão de propagar a submissão, de baixar e de fazer com que se abaixe a cabeça” (DELEUZE & GUATTARI, 1978). Mas Kafka também compreende que as crianças “estão presas em um tornar-se grandes irreversível” (Idem). A criança, transformada em adulto, descobre que acima da autoridade do pai existem outros sistemas de poder e de submissão



mais complexos. Então Kafka busca novas saídas e muitas janelas no castelo, nos julgamentos, na burocracia sufocante. O mundo pequeno assume as formas inumanas dos animais e seus gestos subterrâneos de desterritorialização/escavação.

Certamente, os animais não encerram o problema dessa tensão, pois Kafka investe contra o próprio texto, abandonando-o. Ele levou ao extremo a íntima relação entre textualidade e fracasso. Neste ponto é importante citar Deleuze:

Kafka, portanto, tem múltiplas razões para abandonar um texto, seja porque este muda bruscamente de direção, seja porque é interminável: mas os critérios de Kafka são inteiramente novos, e só valem para ele, com comunicações de um gênero de texto ao outro, reinvestimentos, trocas, etc., de modo a constituir um rizoma, uma toca, um mapa de transformações. Cada fracasso aí é uma obra-prima, uma haste no rizoma (DELEUZE & GUATTARI, 1978, 23).

Se Kafka transfigurou o fracasso numa “obra-prima”, como diz Deleuze, podemos dizer que o mensageiro imperial se encontra não propriamente numa China milenar ou “supostamente” numa lenda chinesa, mas sim, de que ele já se move dentro de nossos labirintos modernos. Se assim olharmos esse mensageiro, aparentemente arcaico, dentro desse outro cenário, a leitura da muralha da China se transfigura numa crítica feroz às crenças e às obsessões do mundo ocidental em relação ao “progresso técnico”. Ora, é precisamente no conto *Durante a Construção da Muralha da China* que vemos Kafka confrontar a humanidade, novamente, com o velho mito da torre de Babel, porém agora restaurado e movido pelo “desenvolvimento técnico”,

Em primeiro lugar é preciso sem dúvida dizer que na época foram alcançadas realizações que ficam pouco a dever à construção da Torre de Babel – seja como for no que diz respeito à aprovação divina e pelo menos segundo o cálculo humano, elas representam exatamente o contrário daquela construção. Menciono isso porque nos primeiros tempos da construção da muralha um erudito escreveu um livro no qual traçou com muita precisão esses paralelos. Ele tentou provar que a Torre de Babel não chegou ao alvo de modo algum pelas causas em geral apresentadas, ou no mínimo que entre estas não se acham as mais importantes. Suas provas não consistiam só em escritos e relatos, mas ele pretendia também ter realizado investigações no próprio lugar e assim descoberto que a construção da torre malogrou e precisava malograr em virtude da fraqueza dos alicerces (KAFKA, 2002, 78)

Esses modelos minúsculos de narração deram à Kafka uma dimensão literária de que não podia escrever de outro modo, ou seja, de que sua escrita só podia partir desse recolhimento dos projetos de uma Babel minoritária, que se oculta pelo lado dos “nômades”, dos “imigrantes” e dos “ciganos” (DELEUZE; GUATTARI, 1978).

### Os mensageiros: Kafka e Benjamin

Albert Dürer escreveu em suas anotações de ofício que a principal tarefa da arte é a “preservação da forma do homem após a morte” [*die Bewahrung der Gestalt des Menschen nach dem Tod*]. (LÜDECKE, 1970). Não é de estranhar que as fisionomias dos anjos mensageiros de Dürer, por causa da ascese e do sofrimento, carregassem no semblante “o peso da feiúra” [*die Bürde der Häßlichkeit*]. (Idem). Os mensageiros feios são dilemas históricos do passado e de sua transmissão. Walter Benjamin salientou em Kafka a dificuldade de seus heróis em dar-nos um “testemunho”. Para Benjamin, a dificuldade de dar e receber um testemunho não pode ser desvinculada do fenômeno moderno da perda da identidade e do empobrecimento das nossas categorias subjetivas. Benjamin faz referência de como esse problema se encontra representado no drama do herói K. de *O castelo*. Certamente K. não é um nome, mas o exemplo de como sua subjetividade se encontra subtraída no confronto do indivíduo com as forças sociais que usurpam sua subjetividade no gigantesco curso da banalidade. Como diz ainda Benjamin, K. é uma inicial que pode ser bordada num lenço ou inscrita na borda de um chapéu (BENJAMIN, 1992). Diante dessa subjetividade interdita e, com efeito, diante da impossibilidade narrativa, Kafka, ironicamente, trabalha para formar legendas. A literatura de Kafka parte muito desse risível desencontro entre o nome e a subjetividade humana.

Nesse aspecto, a obra de Kafka, tanto quanto a obra de Thomas Mann, opera uma verdadeira inversão no pensamento de Goethe e do romance de formação (*Bildungsroman*), revelando que o indivíduo não pode mais esperar, de seu contato com o mundo, qualquer processo espiritual de educação ou reconciliação. O espírito de formação do herói goethiano se desenvolve dentro da experiência interna do teatro, mas como observa Rosenfeld, o teatro é

utilizado pelo protagonista como caminho de “integração na sociedade burguesa” (ROSENFELD, 1996). Segundo Rosenfeld, Thomas Mann inverte o sentido do herói goethiano Wilhelm Meister na medida em que a própria existência do personagem Félix Krull se transforma em teatro, pois diante dessa constante troca de papéis e da troca de nomes, nada resta ao personagem senão a perda de sua identidade e, portanto, na condição resumida do artista a condição de impostor. É curioso que o próprio Thomas Mann tenha mencionado que os mensageiros de Kafka quando saem em busca de um sentido no mundo acabam revelando um gosto por um certo tipo de “comicidade bizarra”, estorvando qualquer possibilidade de classificar essa obra como poesia “romântica” ou “seráfica” (MANN, 1960).

Poderíamos assim dizer, numa outra perspectiva, que a imagem desses mensageiros representa muito daquilo que Kafka entendia como condição do artista na vida moderna. Tomando essa perspectiva, não podemos desvincular a condição social lastimável dos mensageiros com um dos temas fundamentais da leitura de Benjamin sobre Kafka, ou seja, a problemática do corpo e sua relação com a modernidade. Em outras palavras, habitamos nosso corpo do mesmo modo que o personagem K. vive dentro da aldeia, ou seja, sem nunca ter acesso ao *Castelo*. Nosso corpo é, para nós mesmos, um estrangeiro, vivendo em condição de exílio.

Na verdade, o espaço kafkiano revela sempre o corpo em situação de deslocamento, ora para mostrar o avesso de uma verdade social traduzida na própria decadência desses ambientes humanos, ora para mostrar o esvaziamento do sujeito e sua impossibilidade de preencher os espaços vazios desse ambiente ou até mesmo de ter a permissão de entrar nesses espaços ou nas leis que aparentemente lhe dariam algum significado. De um modo geral, estando fora ou dentro desses espaços, o corpo do sujeito é sempre um elemento estranho e até mesmo considerado como intolerável. Não é de estranhar, por exemplo, que o teto, outra poderosa imagem kafkiana, seja demasiadamente baixo e que pese sobre as cabeças de seus personagens (BENJAMIN, 1992).

Kafka nutria, sem dúvida, um apego poético pelos corpos em estado de desagregação social. Se a obra de Kafka neste ponto é de natureza “profética”,

como ressalta Benjamin, ela se deve, sobretudo, as suas iluminações feitas no “deslocamento”. Os personagens kafkianos já nascem deslocados e o próprio estranhamento já se constitui como sua “fórmula de vida” (*Idem*). Assim, Kafka não pode conceber nenhum fenômeno que não apareça deformado. Desse modo, os mensageiros também se desapegaram da mensagem original, vivem naquilo que Benjamin designava como “desordem originária” (*Idem*).

Ainda nessa linha de argumentação benjaminiana, é interessante estabelecer uma aproximação desses mensageiros com a própria presença dos animais no centro da narrativa kafkiana. Os animais kafkianos aparecem na narrativa dentro de uma certa desistência da subjetividade. Ora, a presença desses animais denuncia a arbitrariedade de um nome dentro desse contexto maior de pauperização do sujeito. Ratos e toupeiras em Kafka mostram justamente essa cisão entre subjetividade e narração. Quando ocorre que os personagens tenham um nome como Gregor Samsa, esse nome aparece vinculado ao grande verme da *Metamorfose*. Seja como for, na ausência desse sujeito soberano, o corpo sempre aparece de maneira empoeirada ou agarrado a uma subjetividade desusada.

Assim, os sem nome também atravessam a narrativa de Kafka, como os mensageiros que vão perdendo lentamente sua mensagem à medida que avançam pelo meio da multidão e podem devir outros modos de viver na história. O mensageiro imperial de Kafka parte, sem dúvida, de um gesto teatral, mas tanto quanto em Baudelaire, já é o gesto de abrir caminho na multidão. Os mensageiros de Kafka não são heróis e nem tampouco são representativos de alguma comunidade. Esses mensageiros trazem duramente essas narrativas negativas, isto é, de que “a história que deveria ser narrada acaba não sendo narrada” (ROSENFELD, 1996). Muitas vezes, o próprio poder em Kafka é uma rede de mal-entendidos que só revela ignorância e brutalidade. Assim, um funcionário imperial pode percorrer uma remota aldeia com a tarefa de examinar as listas de impostos, a educação, o cumprimento dos rituais religiosos oficiais, mas ainda assim nessa comunidade:

Um sorriso atravessa todos os rostos, um olha dissimuladamente para o outro e se inclina para as crianças a fim de não ser observado pelo funcionário. Como – é o que se espera – ele fala de um morto como se

Mestre em filosofia pela Unicamp/SP. Doutorando sanduíche na Faculdade de Ciências e Tecnologia/Universidade Nova de Lisboa (FCT-UNL), bolsista CAPES/MEC/Brasil. Brasileiro, residente em Lisboa - Portugal. E-mail: [flavalo@yahoo.com.br](mailto:flavalo@yahoo.com.br)

fosse uma pessoa viva? Esse imperador já morreu há muito, a dinastia está extinta, o senhor funcionário faz troça de nós, mas agimos como se não o notássemos para não melindrá-lo (KAFKA, 2002, 88).

Mas diante desse imperador morto, Kafka mostrou as instâncias de poder como uma terrível fantasmagoria social acompanhada de uma profunda desfiguração das coletividades humanas. Sobre essas relações de poder não temos domínio, mas não podemos duvidar de sua existência e materialidade que nos atravessam e nas quais nos movemos. Porém, o narrador kafkiano atua também como uma espécie de colecionador dessas desfigurações ou, melhor dizendo, dessas fantasmagorias que apresentam uma rica e complexa materialidade no sentido de que essas desfigurações contêm uma narrativa de lutas e descontinuidades. Kafka, desse modo, criou comunidades desfiguradas no tempo e um passado que ainda não se esgotou no presente, um passado que resiste na sua condição de não ser subjugado ou de ser visto dentro de uma piedade histórica, diz Kafka:

Batalhas da nossa história mais remota só agora são travadas, e o vizinho com o rosto inflado invade a sua casa levando notícias (...). Quanto mais tempo passou, tanto mais assustadoras brilham todas as cores...(KAFKA, 2002, 87).

Essa bela metáfora do passado: um vizinho de “rosto inflamado” que invade as casas do presente, por ter tantas coisas ainda a dizer, faz com que Kafka se inscreva na galeria de pensadores que rejeitam um conhecimento do passado com cheiro de mofo, como se fosse possível narrar uma história docilizando o passado “para torná-lo digerível, para subtraí-lo de toda possibilidade de violência, reversão, subversão”. Em Kafka, os fenômenos desfigurados são justamente aquilo que a memória ocultou, e isso aproxima Kafka da crítica nietzschiana sobre esse “abuso da história” e que associa, ao mesmo tempo, o esquecimento (interrupção da memória “passiva” e “retrospectiva”) com a ideia de felicidade; como também da crítica benjaminiana, que fala de um “esquecimento ativo”, uma narrativa desviante que pousa nas “feridas não cicatrizadas da história” para efetivar uma história afirmativa da vida em suas forças ativas (CHAVES, 2003).

Nabokov, outro grande leitor de Kafka, registrou bem uma cômica passagem de *A metamorfose*. Gregor Samsa já é um inseto habitando a casa dos pais. O pai o enxota brandindo uma bengala e um jornal, indicando-lhe a porta do quarto, a porta semi-aberta (as portas sempre são estreitas em Kafka). O filho, Gregor Samsa fica entalado, uma parte de seu corpo fica suspenso no ar, outra parte de seu corpo está espremido violentamente no assoalho da casa. Só um empurrão do pai o libera para dentro do quarto. Um pai judeu deve empurrar o filho ao mundo, mas deve também ensinar o filho a se “esconder”, a se “submeter” (NABOKOV, 2016). A bengala do velho pai é um cetro de um soberano decrépito, o jornal velho (ao invés da Cabala) é a imagem de um mundo que o pai talvez não mais compreenda: mas apenas acredita na submissão e ela é pesada e curva nosso rosto contra o peito, como nas fotografias de Kafka. Mas, certamente, essa passagem citada por Nabokov nos remete também a figura do soberano exposta na *Origem do drama trágico alemão*, onde o soberano que se baseia em “teorias jurídicas do Estado” (BENJAMIN, 2016), cujo cetro anuncia o “estado de exceção”, do poder diante de “guerras”, de “revoltas” ou “catástrofes” é o mesmo monarca que cai louco sobre a mesa, transfigurado em animal. No fundo, existe algo da imagem do soberano que com “gestos estranhos, rugindo e exibindo sua maldade” (Idem), que anuncia sua queda, suas distorções e sua demência, na própria imagem da crítica do progresso presente no pensamento de Kafka e Benjamin.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T.W. Anotações sobre Kafka. In: **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998.

BAUMAN, Z. **Modernidade e ambivalência**. Tradução: Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2004.

Mestre em filosofia pela Unicamp/SP. Doutorando sanduíche na Faculdade de Ciências e Tecnologia/Universidade Nova de Lisboa (FCT-UNL), bolsista CAPES/MEC/Brasil. Brasileiro, residente em Lisboa - Portugal. E-mail: [flavalo@yahoo.com.br](mailto:flavalo@yahoo.com.br)

BENJAMIN, W. **Franz Kafka: Beim Bau Der Chinesischen Mauer**. In: Ges.Schr. II-2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1992.

CHAVES, E. **No limiar do Moderno. Estudos sobre F.Nietzsche e W. Benjamin**. Belém: Paka-Tatu, 2003.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

FREUD, S. **O estranho**. Tradução: Eudoro A. M. de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GAGNEBIN, J.M. Lukács e a crítica da cultura. In: **Lukács: um Galileu no século XX**. R. Antunes e Walquiria L. Rego (Org.) São Paulo: Boitempo, 1996.

KAFKA, F. **Narrativas do espólio**. Tradução: M. Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KRACAUER, S. "Franz Kafka" in: \_\_O Ornamento da massa. São Paulo: CosacNaify, 2009.

LE CORBUSIER. **Urbanismo**. Tradução: Maria E. Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LÜDECKE, H. **Albrecht Dürer**. Leipzig: Seeman-Verlag, Leipzig, 1970.

LUKACS, G. **A teoria do romance**. Tradução: José M.M. de Macedo. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2000.

MANN, T. **Franz Kafka und Das Schloss**. In: Kafka par Marthe Robert. Paris: Gallimard, 1960.

MARX, K.; ENGELS, F. **Manifesto do Partido Comunista**. Tradução: BARATA-MOURA, J., Lisboa: Avante, 1997.

NABOKOV, V. **Lições de literatura**. São Paulo: Três estrelas, 2015.

ROSENFELD, A. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SCHÜLER, D. A construção da muralha da China. In: **A realidade em Kafka**. Porto Alegre: Movimento, 1973.

STEWART, E. **Catastrophe and Survival**. W. Benjamin and psychoanalysis. New York/London. Continuum, 2010.

WEBER, M. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. Tradução: Ana F. Bastos e Luis Leitão. Lisboa: Editorial Presença, 1990.