UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

TOMAZ AMORIM FERNANDES IZABEL

**Franz Kafka e Walter Benjamin:
Contar do tempo interrompido**

São Paulo
2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

**Franz Kafka e Walter Benjamin:
Contar do tempo interrompido**

Tomaz Amorim Fernandes Izabel

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de
Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

I98f Izabel, Tomaz Amorim Fernandes
Franz Kafka e Walter Benjamin: contar do tempo
interrompido / Tomaz Amorim Fernandes Izabel ;
orientador Jorge Mattos Britto de Almeida. - São
Paulo, 2018.
285 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Filosofia da história. I. Almeida, Jorge Mattos
Britto de, orient. II. Título.

Folha de aprovação

Nome: Tomaz Amorim Fernandes Izabel

Título: *Franz Kafka e Walter Benjamin: Contar do tempo interrompido*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida

Aprovado em: ____/____/____

Banca examinadora:

Prof. Dr.:

Instituição:

Prof. Dr.:

Instituição:

Prof. Dr.:

Instituição:

Prof. Dr.:

Instituição:

À memória de Maria Helena Amorim, minha mãe

Agradecimentos

Este trabalho foi escrito, como não poderia deixar de ser, em um período de longas transformações, tanto pessoais, quanto sociais, e a resiliência para a escrita só foi possível graças à generosidade de amigos e profissionais dedicados.

Começo agradecendo a minha família, meu pai José Tomaz, minhas irmãs Tamara e Tamires, meus sobrinhos, tão queridos, Maria Clara e Pedro e as matriarcas que nos trouxeram ao mundo, nos cuidaram e seguem nos cuidando, Dona Geralda Amorim e Dona Nilda Izabel. Se este percurso acadêmico pareceu sempre um pouco estranho para a família, o apoio e a fé nas possibilidades do meu trabalho nunca faltaram. Agradeço sobretudo ao meu pai que, depois da partida inesperada de minha mãe, a quem este trabalho é inteiramente dedicado, soube se desdobrar para manter a família unida, oferecendo aos filhos todos os recursos emocionais e materiais ao seu alcance. Este trabalho não teria sido possível sem vocês.

Sigo agradecendo à Martina Kauffmann pelo companheirismo, pelo afeto e pela paciência durante o processo de escrita. Aos eternos amigos de Poá, Regis, Jaque, Gustavo, Yuji, Bianca M., Rafael, Bianca V., Ju, Caio (e tia Cris e tio Milton), Karina, Alê, Heloísa, Lígia, Lucas, Fau, Leo, Clayton e Aline. Aos amigos do Centrão, Véronique, Lucas, Andréa, Ana, Quentin e Cássio. Às tardes e noites passadas discutindo sobre a tese e as belezas e tristezas do mundo com Mariana Ruggieri e Patrícia Leme. À Åshild Svensson pelo apoio e pelo carinho.

Ao “pessoal do Ceará”, Irenísia, Jessica, Gabriela, Suene, Atilio e João.

Aos poetas André Nogueira e Carla Diacov.

Ao professor Joseph Vogl pela hospitalidade com que me recebeu na Humboldt-Universität de Berlim e a Mareike Lisker e Bruno Mendes por transformarem a cidade em um tipo de lar.

Ao professor Jorge de Almeida, pela generosidade na acolhida, respeito e gentileza no cotidiano e fé no projeto, assim como aos outros professores do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada e da Universidade.

Aos funcionários das secretarias, bibliotecas, refeitórios, limpeza e manutenção das Universidade de São Paulo, Universidade Federal do Ceará, Humboldt-Universität de Berlim e Arquivo Walter Benjamin.

À agência de fomento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES que garantiu a possibilidade de escrita deste trabalho e o estágio no exterior.

E, do ponto de vista da luta, aos amigos e companheiros anônimos da luta contra a Copa do Mundo no Brasil e aos companheiros da UNEAFRO Brasil, nas figuras de Vanessa Nascimento e Douglas Belchior, por sua luta incansável por um país mais justo. Sobretudo, à companheira Marielle Franco, que teve sua vida, mas não sua luta interrompida, porque segue viva nos inspirando.

Praia, pessoas com roupas de banho, o céu é azul cinzento, mas ainda azul. Um vento forte faz subir a areia e enche o som da câmera que grava a cena. Uma voz masculina ri e faz uma piada sobre a situação. A praia está cheia, há muitas pessoas tanto na água, quanto na areia. Há muitas boias, guarda-sóis, cangas, bolsas e garrafas plásticas. Um homem comenta com uma mulher, ambos atrás da câmera: "Assim é a Sibéria". E ela responde: "O tempo estava perfeito há um minuto. Mudou tão rápido". A pessoa com a câmera muda o foco então da areia para a água. Não há ondas no rio Ob, sua água é azul escura e do outro lado é possível ver os prédios da cidade. À direita da câmera, o rio passa embaixo de uma ponte por onde transitam automóveis. Outro homem, provavelmente um conhecido, sai rindo da água para se proteger da mudança climática. Agora as pessoas que estão na areia começam a sair, também rindo, em busca de alguma cobertura. Uma mulher que passa diz: "É granizo". A imagem da câmera fica um pouco mais borrada, mas o céu ainda é azul e tudo segue bastante reconhecível. A câmera tenta mostrar o céu, mas não consegue capturar muito. O som agora não é mais de vento, mas de pedras batendo sobre os guarda-sóis metálicos. O cinza vai aos poucos prevalecendo sobre o azul no céu. Adolescentes gritam e outras pessoas já correm, ainda em roupas de banho, protegendo as cabeças com cangas e bolsas. O grupo da frente opta, assim como o grupo com a câmera, por permanecer embaixo do guarda-sol. Espremidos, de costas para a câmera, imaginam que a virada do tempo será temporária. A câmera vira novamente para a água a tempo de pegar um casal saindo. O homem tenta proteger a cabeça da mulher. O que a câmera não conseguia mostrar no céu, agora aparece claramente na água. A superfície calma de antes é bombardeada por granizo e os impactos na água fazem com que aos poucos seu azul escuro dê lugar a um branco remexido, como se milhares de peixes se debatessem na superfície. O som do granizo no metal do guarda-sol agora se mistura com o dos impactos na água. Um tufão de folhas e galhos pretos sopra da areia em direção à água. As pessoas que ainda estão na água levam as mãos às cabeças. Um homem corre sozinho em direção à areia e se aperta tentando entrar sob o guarda-sol que já tem gente demais. As pessoas por trás da câmera finalmente voltam a falar, agora em tom mais grave. "Cubra a cabeça", alguém alerta. Mais duas pessoas chegam até a areia e, vendo a lotação embaixo do guarda-sol, pegam do chão um lençol e se cobrem agachados. Alguém pega um colchão inflável e o ergue tentando fazer uma parede de proteção para a lateral do guarda-sol. Quando a câmera se volta novamente para a água, ela já é mais branca do que cinza e sobre ela voam pedaços pretos de árvores. O vento varre da direita para a esquerda, como mostram os impactos em diagonal na água. Vê-se agora apenas duas pessoas dentro do rio. Uma está em pé e protege a cabeça com as duas mãos. A outra está submersa, apenas com a cabeça sobre a superfície da água. Do outro lado do rio, a cidade começa a desaparecer se misturando à grande faixa branca que se forma entre a água e o céu. A câmera agora varia mais depressa da água para a areia, da areia para a água. Embaixo do guarda-sol, as pessoas continuam compactadas, o colchão inflável continua na vertical e há poucos metros a dupla também continua agachada embaixo do lençol rosa e branco. À esquerda, um sol ainda brilha, mas de frente há apenas o misto branco e cinzento de água remexida e detritos do vento. Pela primeira vez a câmera aponta para o chão. A areia é marrom, mas sobre ela vão se espalhando pequenos pontos brancos. Quando vira para a direita, de onde sopra a tempestade, já não se distingue cidade, céu e mar - tudo virou um só borrão. O microfone da câmera capta uma mistura de vento, pedradas insistentes no guarda-sol metálico e onomatopeias. À esquerda, há outro guarda-sol com menos gente. A câmera vai da esquerda para a direita tentando captar a cena que muda rápido demais. A areia vai ficando menos marrom e mais branca. A mulher por trás da câmera diz um pouco rindo, um pouco preocupada: "Se nós morrermos - saiba que eu te amo". O homem ri e responde: "Eu também te amo". Voltada para a água, a variação de cores agora é muito baixa: há o cinza e um marrom sendo aos poucos encoberto de cinza. O som do vento aumenta e estoura a captação de som da câmera, pessoas gritam, um dedo entra na frente da câmera, talvez para protegê-la. A última pessoa sai da água lentamente, uma mulher de biquíni, protegendo com as duas mãos sua cabeça.

[Transcrição do vídeo intitulado “Uma súbita chuva de granizo na Rússia (Novosibirsk) 12.07.2014” (Внезапный ураган в Новосибирске 12.07.2014) publicado no Youtube em: <https://youtu.be/idjyusDUGSc>]

Resumo

IZABEL, Tomaz Amorim. **Franz Kafka e Walter Benjamin: Contar do tempo interrompido**. 2018. 285 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2018.

Esta pesquisa tem como objeto ler as obras de Franz Kafka e Walter Benjamin a partir dos modos de contar o tempo na Modernidade e de sua relação específica com a interrupção. A tese tenta encontrar gestos de interrupção e repetição na estrutura temporal das histórias curtas, contidas em “Contemplação” e “Um médico rural”, da novela “A metamorfose” e dos romances “Amerika ou o Desaparecido”, “O processo” e “O castelo” de Franz Kafka, assim como na crítica de juventude, na “Crítica da violência”, na “Origem do Drama Barroco alemão”, em alguns ensaios da década de 1930, em alguns cadernos das “Passagens” e nas teses “Sobre o conceito de história” de Walter Benjamin, buscando estabelecer assim uma relação histórica mais ampla com a sensibilidade moderna do tempo e as possibilidades, interrompidas ou não, do seu contar, como tendência ampla que se lança até a contemporaneidade. Tenta-se mostrar, sobretudo, a maneira com que a interrupção surge nestas obras ao mesmo tempo como cura e sintoma da Modernidade, objetivo a ser alcançado e obstáculo ao seu cumprimento.

Palavras-chave: Franz Kafka; Walter Benjamin; Modernidade; Interrupção; Filosofia da história

Abstract

IZABEL, Tomaz Amorim. **Franz Kafka and Walter Benjamin: Telling the interrupted time.** 2018. 285 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2018.

This research aims to read the works of Franz Kafka and Walter Benjamin from the perspective of the ways of telling time in Modernity and their specific relation to interruption. The thesis attempts to find gestures of interruption and repetition in the temporal structure of Kafka's short stories, contained in "Contemplation" and "A rural doctor", the novella "The metamorphosis" and the novels "Amerika or The disappeared", "The trial" and "The castle", as well as in Benjamin's youth criticism, in "The critique of violence", in "The origin of German Tragic Drama", in some essays of the 1930s, in the "Passages" work and in the theses "On the concept of History", seeking to establish a broader historical relationship with the modern sensibility of time and the possibilities, interrupted or not, of its telling, as a broad tendency that spreads to the present. The thesis tries to point, above all, the manner in which the interruption arises in these works as, at the same time, a cure and symptom of Modernity, a goal to be achieved and an obstacle to its own fulfillment.

Keywords: Franz Kafka; Walter Benjamin; Modernity; Interruption; Philosophy of history

Sumário

1. Introdução.....	11
2. Fluxo da contagem e interrupção da contação	23
2.1 Kafka: esquecimento, incompletude e presente paralisado	23
2.2 Benjamin: História descontínua e crítica do progresso	31
2.3 Contagem e contação: temporalidade moderna e temporalidade não-moderna	35
3. Interrupção na estrutura narrativa de Kafka.....	62
3.1 <i>Contemplação</i> e a interrupção possível	62
3.2 <i>Amerika</i> e o tempo do novo mundo.....	66
3.3 <i>A metamorfose</i> e o risco do esquecimento.....	79
3.4 <i>Um médico rural</i> e a interrupção da identificação.....	83
3.5 <i>O processo</i> e a tentativa de sua interrupção.....	105
3.6 <i>O castelo</i> : objetivo, subjetivo, subjuntivo	119
4. Interrupção na filosofia da história de Walter Benjamin	139
4.1 Nietzsche, Romantismo e Juventude	143
4.2 A repetição da violência e sua interrupção divina	151
4.3 O sem-expressão e a cesura.....	162
4.4 Origem do Drama Barroco alemão	169
4.4.1 Rua sem saída	169
4.4.2 “Questões introdutórias de crítica do conhecimento”	171
4.4.3. “Filosofia da História do Barroco”	178
4.5 Década de 1930: Unterbrech(t)ung	186
4.6 O contador de histórias e o contar da morte	196
4.7 As passagens do choque ao tédio - ou o (neg)ócio em jogo.....	214
4.8 “Sobre o conceito de história” e sua contação	229
5. Interrupção como sintoma, interrupção como cura.....	260
6. Referências bibliográficas.....	270

Franz Kafka e Walter Benjamin: Contar do tempo interrompido

1. Introdução

Literatura e filosofia em tradução

Não chega a ser surpreendente mobilizar a escrita de Walter Benjamin em um trabalho que pretende estudar a interrupção temporal como forma no contexto da teoria literária. Suas famosas teses “Sobre o conceito de história” [*Über den Begriff der Geschichte*], seu ensaio “O contador de histórias” [*Der Erzähler*], os conceitos desenvolvidos em “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica” [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*] e sua crítica canônica de escritores como Marcel Proust, colocam suas reflexões sobre o tempo, sua memória e narração, entre as mais influentes do século XX. Mais estranho parece ser invocar a obra de Franz Kafka para pensar o tempo. O cânone literário oferece nomes mais tradicionalmente associados ao tema. O já citado Proust, Thomas Mann e Virginia Woolf, por exemplo, parecem ter dedicado mais páginas diretamente à reflexão sobre a passagem do tempo do que Kafka. Assim, a primeira tese deste trabalho é a de que o escritor de Praga, à sua maneira, também dá uma contribuição profunda, e bastante específica, sobre a passagem do tempo no período histórico chamado de Modernidade. A segunda é que as reflexões de Kafka e Benjamin sobre o tempo de alguma forma convergem, de alguma forma podem ser colocadas em diálogo para tratar de uma ideia relevante a ambos.

A comprovação da tese de que a obra de Kafka tem algo interessante a dizer sobre o tempo (e mais especificamente, sobre o tempo de agora) se dará durante todo o trabalho. Já as reflexões críticas de Benjamin sobre Kafka confirmam a segunda tese: a doença da tradição¹ que a obra do autor tcheco representaria, o uso dos gestos por seus personagens em detrimento da linguagem falada, a onipotência do esquecimento como força invisível na obra, são alguns dos pontos centrais da interpretação benjaminiana de Kafka. Para além da análise de Benjamin - e de outros autores por

¹ Em carta ao amigo Gershom Scholem, Benjamin descreve a relação de Kafka com a tradição a partir do conceito de Hagadá, o mundo judaico das lendas e narrativas que se distingue da Halachá, o mundo da doutrina ou da lei sagrada: “Kafka escutou a tradição e quem escuta com muito esforço não vê. Essa escuta exige esforço sobretudo porque a quem escuta só chegam as coisas mais indistintas. Não há aí ensinamento que se pudesse aprender, nem conhecimento que se pudesse conservar. Aquilo que quer ser colhido no voo são coisas não destinadas a nenhum ouvido. Isso implica um conjunto de fatos que caracteriza com rigor a obra de Kafka pelo lado negativo. (Sua caracterização negativa por certo será sempre mais rica em possibilidades que a positiva.) A obra de Kafka representa uma doença da tradição. Quis-se ocasionalmente definir a sabedoria como o aspecto narrativo da verdade. Com isso a sabedoria é assinalada como um patrimônio da tradição; ela é a verdade em sua consistência hagádica. É esta consistência da verdade que se perdeu. (...) O genial propriamente dito em Kafka foi ter experimentado algo inteiramente novo: ele renunciou à verdade para se agarrar à transmissibilidade, ao elemento hagádico” (BENJAMIN 1993:105).

ele mobilizados como Willy Haas (1930) e o próprio Max Brod (1946) -, comentadores como Albert Camus (1989) e Marthe Robert (1963) abordaram a relação estranha de Kafka não apenas com a tradição clássica, mas com sua temporalidade. Camus fala do tempo do Sísifo em relação ao trabalhador moderno, Robert fala da memória do Quixote nos protagonistas de Kafka. Trata-se de um assunto, portanto, mapeado pela crítica, embora talvez não ainda plenamente desenvolvido a partir da perspectiva escolhida neste trabalho. O estranhamento espacial dos seus cenários e personagens foi muito mais digno de menção, como mostram as diversas plantas do apartamento de Gregor Samsa e do Castelo; as tentativas de tentar dar figura ao inseto de *A metamorfose* [*Die Verwandlung*] ou a Odradek; e a tradução cinematográfica de *O processo* (*The Trial*, de 1962) por Orson Welles com sua plasticidade fenomenal. Mas, assim como segundo a Psicanálise, no mundo dos sonhos os desejos aparecem disfarçados como seu oposto, tempo e espaço se invertem e entrelaçam e os caminhos eternamente impercorríveis de Kafka encontram uma manifestação temporal semelhante no tempo preso, eternificado, que se repete. Ou os estranhos saltos e aparições de personagens em lugares de onde eles não são esperados são no espaço o que a interrupção - que será investigada neste trabalho - é no tempo.

Mas esta segunda hipótese, a de que Kafka e Benjamin podem ser lidos juntos sobre este tema, levanta uma questão epistemológica prévia que precisa ser enfrentada. É prudente comparar uma mesma ideia em sua manifestação em textos de literatura e de filosofia? A hipótese deste trabalho é de que sim, mas apenas se comparar não significar ignorar os pressupostos epistemológicos de cada tradição, mas buscar pontos de contato entre os textos, como na ideia benjaminiana de tradução. Encontrar entre literatura e filosofia fragmentos de um tipo de conhecimento não mais existente, um conhecimento do discurso, uma episteme, tão completa, distante e inalcançável quanto a língua original antes de Babel. Trata-se de reconhecer nas diferentes formas de discurso um parentesco anterior que, se não pode ser completamente reconstruído, precisa ser lembrado e proposto como promessa de uma episteme futura. Benjamin escreve, sobre o trabalho do tradutor entre línguas, palavras que poderiam servir ao crítico entre as cada vez mais separadas áreas do conhecimento: “A tarefa do tradutor é redimir, na própria, a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação (*Umdichtung*). Em nome da pura língua, o tradutor rompe as barreiras apodrecidas da sua própria língua” (2011a:117). Um movimento que parte de um polo ao outro, considerando as especificidades dos pontos de partida, mas permitindo a transformação do dito em contextos estético-epistemológicos diferentes, considerando a transformação destes contextos, a interrupção em sua tradição a partir de elementos intrusos, estrangeiros, originais de outras práticas e tradições discursivas. Não se trata de dissolver os limites, mas pelo contrário, de colocá-los em paralelo e observar a reação do objeto em movimento – uma forma interruptiva de contar o tempo - a esta

montagem híbrida, a esta quimera discursiva ou, para usar um termo benjaminiano equivalente, a esta constelação. O narrador kafkiano em “Na construção da Muralha da China” [*Beim Bau der Chinesischen Mauer*] fica pasmo com a afirmação de um erudito sobre assuntos de construção, segundo a qual os fragmentos da obra interminável da Muralha em sua construção serviriam para um objetivo maior, ainda secreto:

Ele afirmava que só a grande muralha criaria pela primeira vez na história dos homens um fundamento seguro para uma nova Torre de Babel. Ou seja: primeiro a muralha e depois a torre. O livro esteve então em todas as mãos, mas confesso que ainda hoje não compreendo precisamente como ele concebia essa torre. A muralha, que não formava nem mesmo um círculo, mas apenas uma espécie de um quarto ou metade de círculo, devia oferecer os alicerces de uma torre? (2002:79) .

Mas a distinção entre as duas áreas, embora importante do ponto de vista epistemológico, é impossível de ser realizada completamente nestes escritores porque suas obras resistem a tal distinção. Obedecendo a dinâmica interna das obras, e também tentando evitar a recorrente separação e hierarquização entre teoria e prática, pensamento e representação, é importante compreender Kafka como um pensador do mundo e da literatura, alguém que escreve em busca de uma nomeação, de uma representação das coisas da vida na Terra, da história, da sociedade, do trabalho, da religião e, também, das próprias condições de narração desta vida. Em muitas passagens de suas histórias, seus personagens se lançam em especulações que estariam bem localizadas também em certas ramificações da filosofia, como as reflexões metafísicas em “Investigações de um cão” [*Forschungen eines Hundes*] e “O caçador Graco” [*Der Jager Gracchus*], estéticas em “Josefine, a cantora ou o povo dos ratos” [*Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*], éticas em *O processo*, políticas em *O castelo*, teológicas nos *Aforismos de Zürau* [*Die Zürauer Aphorismen*], epistemológicas em “A preocupação do pai de família” [*Die Sorge des Hausvaters*] e “Um relatório para uma academia” [*Ein Bericht für eine Akademie*], lógicas em “Uma confusão cotidiana” [*Eine alltägliche Verwirrung*], etc.

Walter Benjamin, por sua vez, se utiliza da escrita e da crítica literária em suas formulações filosóficas, exemplarmente em seus fragmentos quase surrealistas como *Rua de mão única* [*Einbahnstraße*] e *Infância berlinense por volta de 1900* [*Berliner Kindheit um 1900*]. A literatura de vanguarda forneceu a ele modelos para expressar seu próprio pensamento teórico como no exemplo máximo das *Passagens*, a ser montada a partir de citações e comentários. Ele deve ser compreendido também levando em consideração sua enorme importância como literato e tradutor que escreveu sonetos, crônicas de rádio, diários, cartas, e verteu, por exemplo, partes da obra de Marcel Proust e Charles Baudelaire para o alemão. Além disso, seu pensamento filosófico tem

alguns de seus momentos mais iluminados justamente na crítica literária: seus comentários a respeito do “Drama Barroco” alemão, de Goethe, Novalis, Schlegel, Proust, Baudelaire, Karl Kraus, Brecht, Breton, etc.

Nos dois autores não há, portanto, uma separação entre o pensamento e sua representação, mas uma ampla avenida, esta sim de mão dupla, em que se pensa a forma e reforma-se o pensamento. Há uma profunda e refletida concepção de mundo que permeia e estrutura os mundos narrativos de Kafka, da mesma maneira como há um esforço estético em alongar as possibilidades descritivas e narrativas na filosofia de Walter Benjamin. Em “O contador de histórias”, quando Benjamin diz que “o cronista é o narrador da história” (1985:209) ele se utiliza da distinção conceitual que fez entre o narrador tradicional e o romancista na esfera da narrativa (ou seja, do caso, do conto, das formas épicas, do romance, etc.) para pensar a escrita da história. O procedimento desta tese é semelhante, mas em um nível ainda mais amplo, não a historiografia como disciplina, mas a concepção de história da época (sua filosofia ou ideologia), a partir de uma distinção conceitual pensada a princípio em termos narrativo-literários. Assim, embora este trabalho se dedique à questão do contar histórico, não se trata de um trabalho no campo da disciplina da História, mas de uma reflexão sobre o contar do tempo e sua transformação com o início do período histórico chamado de Modernidade (em termos gerais, após o início da Revolução Industrial). Escrever este trabalho no campo da História exigiria uma caracterização histórica muito mais matizada e detalhada, com os diferentes períodos e transformações dentro da Modernidade e em seus contextos regionais específicos. Não há uma única Modernidade para todo o globo desde o século XVIII, mas uma tendência geral, diversos momentos em que algumas de suas características mais essenciais se mostram com mais ou menos força. Mas se não há um período único, existem características identificáveis neste período que o distinguem de momentos anteriores e que caracterizam a Modernidade como período histórico ainda vigente. Estudar a obra de dois modernistas como Kafka e Walter Benjamin no começo do século XX, ou seja, no período em que a modernização saiu do centro e finalmente alcança as grandes cidades do globo, alterando a vida da maior parte da população do planeta, é estratégico. Não se trata de traçar um perfil historiográfico da Modernidade, mas de refletir sobre a maneira moderna de contar o tempo e contar o tempo tem sido, entre outras formas modernas e não-modernas, tarefa da literatura e sua teoria. Abre-se mão assim de uma distinção historiográfica, em busca de elementos gerais e ainda vigentes a partir da maneira específica destes dois escritores de contar o tempo moderno.

Interrupção judaica

Entre as diversas afinidades biográficas e históricas que se poderia estabelecer entre estes dois escritores, sua origem judaica e a constelação trágica com os acontecimentos da primeira metade do século XX são determinantes e, como não poderia deixar de ser, apesar dos esforços nacionalistas que insistentemente tentam se apropriar de suas obras para propaganda, seu Judaísmo é fundamental para qualquer leitura coerente de suas obras. Se o tema desta pesquisa é a interrupção temporal então logo de partida a questão da diáspora e da espera pelo retorno do Messias se coloca como modelo, não imitado de maneira dogmática, mas atualizado nestes dois autores, seja em uma versão materialista no caso de Benjamin, seja negativa no caso de Kafka. Se, como muitos comentadores afirmam, a condição judaica de “pária” se tornou metonímia para situação da maior partes das pessoas na Modernidade, então trata-se, mais uma vez, de uma apreciação “menor” sobre algo geral, mais amplo. E se, como se tentará mostrar neste trabalho, a interrupção é fundamental para compreender o contar moderno do tempo, a experiência histórica dos judeus europeus neste século (que Benjamin e Kafka experienciaram duramente como tantos de seus contemporâneos, o primeiro, suicidado em fuga do Fascismo na fronteira, o segundo, vítima permanente do antissemitismo que chocava o ovo da serpente, para não falar de sua família e ex-companheiras, quase todas assassinadas posteriormente em campos de concentração) é tragicamente exemplar da grande interrupção instaurada pela Modernidade nos modos comunitários de contar o tempo. O prefácio de um volume dedicado aos rompimentos e continuidades [*Bruch und Kontinuität*] do pensamento judaico europeu expõe sua condição interrompida e, ao mesmo tempo, as possibilidades daí advindas de sua recriação:

Em uma reflexão sobre o lugar do pensamento judaico no Ocidente, metáforas que se referem a “rompimento e continuidade” são, por um lado, importantes para delimitar as assinaturas deste lugar, mas, ao mesmo tempo, elas próprias já são marcadores deste lugar anódino. Elas se originam do mesmo fato histórico que foi inscrito na história da nossa geração com a aniquilação do Judaísmo europeu. (...) A contradição, que diz contra, entre os dois grandes “rompimento” e “continuidade”, permite construir uma ponte sobre o abismo, sobre o qual nenhum discurso é possível. Em vista do tempo contínuo, isso significa criar a possibilidade de erguer com uma corda as hastes da tenda novamente, sob a qual a tradição pode se desdobrar renovada (GOODMAN-THAU; DAXNER 1995:7)².

² No original: “Bei einer Reflexion über den Ort des Jüdischen Denkens im Abendland sind Metaphern, die “Bruch und Kontinuität” betreffen, einerseits wichtig, um die Signaturen dieses Ortes zu konturieren, sie sind aber zugleich Merkmale dieses undefinierbaren Ortes selbst. Sie entstammen jener historischen Tatsache, die als die Vernichtung des europäischen Judentums in die Geschichte unserer Generation eingeschrieben ist. (...) Der Widerspruch, der zwischen den beiden Großen “Bruch” und “Kontinuität” wieder spricht, erlaubt eine Brücke zu bauen über den Abgrund, über den kein Gespräch möglich ist. Im Blick auf die kontinuierliche Zeit heißt dies, eine Möglichkeit zu schaffen, die Pflöcke des Zeltes aufs neue mit einem Seil zu überspannen, unter dem Tradition erneuert sich entfalten kann”.

Esta imagem, de uma precária cabana construída diante de uma catástrofe, é como a cabaninha simples, simbólica, onde, na última cena do filme, se escondem da destruição iminente os personagens do *Melancholia* (2001) de Lars von Trier. O exemplar extremo que foi o abismo aberto pela Shoá, sobre o qual ainda se fala com dificuldade mais de meio século depois, é uma interrupção não apenas no sentido biopolítico mais material - o extermínio de gerações de pessoas de grupos específicos -, mas narrativo, pois marca a impossibilidade de ligar um estado anterior a um depois presente, de onde se tenta contar. À tarefa necessária de contar o passado para compreender o presente, se sobrepõe a dificuldade do abismo ainda inatravessável, inabarcável pelo discurso em sua desumanidade ainda tão efetiva. Se a interrupção - material e simbólica - é condição moderna, como expressa pelo pensamento judaico contido nestas obras, ela também é possibilidade de uma nova continuidade fundada em um princípio construtivo. (São os “novos bárbaros” de que fala Benjamin no programa utópico e distópico de “Experiência e Pobreza” [*Erfahrung und Armut*]). O gesto criativo da protagonista melancólica no filme de von Trier, no último momento, salva a própria possibilidade de fazer cinema em um mundo sem esperança, dá sentido para o contar como forma de sobrevivência pré- ou pós-tragédia, nesta temporalidade do meio que é típica das histórias de Kafka e sintomática das análises de Benjamin sobre o mito no seio da racionalidade moderna. Como ainda contar, como contar de novo diante da interrupção contraditoriamente em andamento?

É fundamental compreender, então, que existem modos de contar convivendo simultaneamente e que, apesar da vigência social de um, cabem outros para esta tarefa específica e urgente. A mera contagem, enumeração ordenada de fatos, modo de contar normativo instaurado globalmente desde a Modernidade, não dá conta porque o que se perderam foram justamente os elos da corrente. Neste sentido, na tarefa de lembrar o que se deseja esquecer ou que foi perdido, a contação, o que restou dos modos comunitários de contar o tempo e sua reinvenção criativa na própria Modernidade, seja em sua manifestação como ensinamento, testemunho ou obra de arte, por exemplo, pode ser mais apropriada porque leva em consideração as interrupções, os saltos, a precariedade da relação entre os momentos e sua suspensão, temporária ou não. A contação surge nestes contextos como a tarefa de contar o incontável, de religar o que foi interrompido, não restaurando o que foi perdido - tarefa impossível -, mas estabelecendo relação com seus fragmentos, vestígios e o agora de quem conta. A imersão em uma obra ficcional é um tipo específico de suspensão do presente. Não é tanto o tempo que é suspenso, mas a identidade de quem frui a obra. Não se trata, como na temporalidade esquizofrênica, de uma interrupção nos processos de memória que mantêm minimamente coeso o sujeito, ou como a experiência do déficit de atenção, em que a atenção sobre o tempo exterior é constantemente interrompida, alienando externamente o seu mundo interior. Trata-se de conviver em uma temporalidade proposta pela obra, de experimentar do

ponto de vista de um outro, aquele contado pela obra, uma outra temporalidade. Esta imersão, é não apenas um exercício de alteridade pessoal, mas temporal. Os cortes constantes nos planos de um filme de ação aceleram a experiência temporal do espectador sem que ele se levante da cadeira, os longos períodos de um romance à maneira de Proust inserem um leitor em um ritmo lento e, ao se identificarem com o narrador ou com um personagem, se lançam em tempos, em acontecimentos passados e futuros, que têm relação apenas formal com sua própria vida (e que, no entanto, podem ajudar a dar forma a alguns aspectos dela, a organizá-la). A imersão na obra de arte é uma maneira de experienciar outras temporalidades distintas daquelas enfadonhas, limitadas à própria vida e ao próprio tempo histórico. Jeanne Marie Gagnebin comenta especificamente o trabalho de testemunho histórico de artistas como Primo Levi e de Claude Lanzmann a partir desta ideia de uma forma de contar algo que precisa mas não pode ser contado, forma de contar específica desta experiência, mas, como se verá, também geral, nas limitações de contar do tempo interrompido da Modernidade:

A radicalidade do sofrimento intervém na narração como o escândalo que não pode ser eludido: portanto, como o que cria um escolho de escoamento regular das palavras, o que faz se exaurir e se interromper seu fluxo. Próximo por seus efeitos linguísticos do "sem-expressão" de Benjamin (e do "sublime" de Kant), esse escândalo reconhecido como tal também o é pela sua dupla função de fonte da narração e de obstáculo à linguagem: ele é aquilo que nunca conseguiremos realmente dizer e, por isso mesmo, aquilo que nos proíbe de nos calarmos e de nos esquecermos (2004:108).

Dialética na imobilidade, investida relâmpago permanente

Mas a influência do pensamento judaico nos dois autores não se reduz à experiência histórica traumática, pelo contrário, suas obras beberam muito da tradição sobretudo no que concerne às formas de expressão. Estas formas, tão ligadas à interpretação exaustiva, interminável do texto sagrado, se manifestam na descrença dos dois autores em um tipo de comunicação no qual o comunicado é eliminado ao fim da comunicação, em uma forma que não acredita que a linguagem seja apenas um meio neutro, entre um começo e um fim estabelecidos. Em seu conhecido ensaio sobre Kafka, Benjamin descreve a técnica narrativa do escritor com palavras que poderiam também descrever a sua própria:

Mas a palavra "desdobramento" tem dois sentidos. O botão se "desdobra" na flor, mas o papel "dobrado" em forma de barco, na brincadeira infantil, pode ser "desdobrado", transformando-se de novo em papel liso. Essa segunda espécie de desdobramento convém à parábola, e o prazer do leitor é fazer dela uma coisa lisa, cuja significação caiba na palma da mão. Mas as parábolas de Kafka se desdobram no primeiro sentido: como o botão se desdobra na flor. Por isso, são semelhantes à criação literária (1985: 147-148).

Esta bela definição de *Dichtung* cabe, sem dúvida, aos escritos de Kafka, mas também aos de Benjamin. A imagem natural da flor não implica uma concepção orgânica (de inspiração goetheana), que levaria necessariamente daquele botão àquela flor, mas uma noção de

desenvolvimento: as potencialidades do botão podem ou não se desabrochar em flor dependendo do trabalho crítico realizado sobre ele (como Benjamin teorizou em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (1999) [*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*]), em oposição à metáfora do pensamento e narrativa como um objeto que contém uma revelação acessada a partir de sua planificação, um sentido fixado, disponível e obliterável após seu conhecimento. Em um fragmento das *Passagens*, Benjamin explica seu procedimento:

Persigo a ordem das formas e das transformações das passagens parisienses desde seu surgimento até seu ocaso, e a apreendo nos fatos econômicos. Estes fatos, do ponto de vista da causalidade – ou seja, como causas -, não seriam fenômenos originários; tornam-se tais apenas quando, em seu próprio desenvolvimento – um termo mais adequado seria desdobramento – fazem surgir a série das formas históricas concretas das passagens, assim como a folha, ao abrir-se, desvenda toda a riqueza do mundo empírico das plantas (2007: 504).

Parece que esta maneira de escrita e leitura, preenche de significados outros que não aqueles apenas “informativos”, tem uma relação intrínseca com a concepção destes autores de temporalidade e, principalmente, de sua experiência na Modernidade. Assim como as narrativas de Kafka parecem ser construídas para não serem redutíveis a uma única interpretação totalizante, o fluxo temporal em suas histórias também não se deixa reduzir a uma causalidade mecânica entre presente, passado e futuro. Os saltos e interrupções nestas histórias também são estratégia de resistência contra uma interpretação unívoca e clara. A escrita de Benjamin, através de outros subterfúgios, busca e alcança o mesmo efeito: sua forma de escrita revela ao mesmo tempo em que esconde, sua concepção temporal desconfia do causal em benefício da revelação (ou, talvez se pudesse dizer, da montagem) de ligações insuspeitas entre momentos e objetos. No caderno “N” das *Passagens*, Benjamin apresenta seu método de compreensão da história através de uma descrição instigante:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta (IDEM).

A importância epistemológica deste salto será analisada oportunamente no capítulo dedicado às “teses” sobre o conceito de história. Neste momento, o importante é notar como a relação entre os tempos, passado e presente, não segue o caminho padrão, claro da comunicação informativa que é normativo na sociedade moderna e contemporânea. Há um volteio, um arabesco entre os tempos da comunicação, a mensagem que é sempre enviada do passado e recebida no presente. A noção histórica de derivação causal, de que um acontecimento levou necessariamente a outro, como na

visão da escola do Historicismo que Benjamin critica em diversos trabalhos, é substituída pela ideia de imobilização e salto. Não uma progressão entre elementos ordenados, mas uma imagem que interrompe o fluxo, saltando de um ponto a outro não esperado. A axiomática imagem de uma dialética - a relação de negação que o pensamento opera em si mesmo, o próprio mover-se do espírito - imóvel encontra em duas passagens dos diários de Kafka descrições semelhantes. O crítico literário Beda Allemann, que dedicou um estudo aos conceitos de tempo e história na literatura de Kafka, se refere a estas passagens da seguinte maneira:

Nós nos deparamos então com a ideia de um movimento em permanência, que ilustra o conceito de momento perpétuo especificamente através de seu caráter paradoxal. O próprio Kafka fala em seu diário de uma “marcha em permanência” e de forma ainda mais intensa de uma “investida relâmpago em permanência” [*stehenden Sturm*], são metáforas fundamentais para a estrutura temporal crucial³ (1998: 22).

A leitura dos diários de Kafka apoia em muitos sentidos esta concepção do tempo como ao mesmo tempo ultradinâmico e paralisado pelo peso de um passado esquecido - não elaborado -, muitas vezes com tentativas de interpretação pelo próprio autor. Na entrada de 2 de Janeiro de 1912, por exemplo, Kafka explicita a impossibilidade de abandonar o presente. De um lado, pois, o “presente era tão infeliz que eu acreditava nunca poder deixá-lo”⁴ (1951:212), de outro, a impossibilidade de avançar, pois, já que o futuro nunca se mostrou promissor, e apenas as próprias incapacidades são visíveis, a perspectiva temporal toma a forma de “apenas um girar em falso da tristeza presente”⁵ (IDEM). Não há, no entanto, descanso nenhum neste presente. Ele continua girando sem avançar. A solução poderia surgir apenas a partir de um rompimento milagroso, de uma interrupção, da ação apropriada em um momento absolutamente imprevisível e incalculável - embora possível⁶.

Esta sensação de um presente imóvel persegue o escritor por toda a vida. Em entrada posterior, de 3 de Maio de 1915, ele escreve: “O que me prende a um passado ou a um futuro. O presente é fantasmático, eu não me sento à mesa, mas flutuo em torno dela. Nada, nada”⁷ (IDEM:

³ No original: “Wir stoßen dann auf die Vorstellung einer stehenden Bewegung, die den Begriff des immerwährenden Augenblicks gerade durch ihren paradoxen Charakter illustriert. Kafka selbst spricht in seinem Tagebuch von einem „stehenden Marschieren“ [TGB 560 = KKAT 887, 23.1.1922] und noch intensiver von einem „stehenden Sturm“ [TGB 169 = KKAT 259f., 20.11.1911] das sind Grundmetaphern für die entscheidende Zeitstruktur“.

⁴ No original: “(...) mir die Gegenwart so traurig war, glaubte ich sie nicht verlassen zu dürfen”.

⁵ No original: “(...) nur ein Fortspinnen der gegenwärtigen Trauer”.

⁶ Como descrito nesta entrada de 18 de Outubro de 1921: “É extremamente plausível pensar que a glória da vida está pronta em sua totalidade, para todos e para sempre, mas encoberta nas profundezas, invisível, muito longe. Mas ela está lá, não está hostil, nem resistente, nem surda. É só chamá-la com a palavra correta, com o nome correto e ela vem. Isto é a essência da feitiçaria, que não cria, mas invoca”. No original: “Es ist sehr gut denkbar, daß die Herrlichkeit des Lebens um jeden und immer in ihrer ganzen Fülle bereit liegt, aber verhängt, in der Tiefe, unsichtbar, sehr weit. Aber sie liegt dort, nicht feindselig, nicht widerwillig, nicht taub. Ruft man sie mit dem richtigen Wort, beim richtigen Namen, dann kommt sie. Das ist das Wesen der Zauberei, die nicht schafft, sondern ruft”.

⁷ No original: “Was hält mich für eine Vergangenheit oder Zukunft. Die Gegenwart ist gespenstisch, ich sitze nicht am Tisch, sondern umflattere ihn. Nichts, nichts”.

464). Sem uma concepção temporal com sentido a partir de um passado que oriente a história, o presente parece se tornar precário: ao mesmo tempo prestes a ser destruído, e por outro lado, impossível de ser dissipado. Mesmo o primeiro instante da vida humana é envolvido nesta névoa, como mostra uma entrada de Outubro de 1916: “É como se eu nunca tivesse definitivamente nascido, como se viesse de novo e de novo desta vida turva a este quarto turvo, para o mundo”⁸ (IDEM: 503). O processo se repete inconscientemente, o esquecimento, eixo sobre o qual roda o pião doido do presente kafkiano, impede que se note a repetição. “Tudo o que ele faz lhe parece como extraordinariamente novo” (IDEM: 527)⁹. A novidade - produto comunicativo representativo da precibilidade da forma mercadoria no capitalismo - torna a vida exaustiva porque qualquer ação é sempre iniciada do zero, “tudo é apenas um começo, mas nem mesmo um começo” (IDEM: 50)¹⁰. Menos ainda que o zero. A força do esquecimento é tamanha - e tamanho o temor da vida - que alcança até o momento anterior à própria vida. Em uma entrada no diário quase sete anos posterior a esta, ele escreve: “A hesitação diante do nascer. Se existe uma perambulação das almas, então eu ainda não estou no nível mais profundo. Minha vida é a hesitação diante do nascer” (IDEM: 552)¹¹. A vida é paralisada antes de começar.

De um lado, portanto, com Benjamin na reflexão filosófica sobre o contar da história, a ideia de uma interrupção da temporalidade que permita um encontro súbito, uma experiência, entre passado e presente, em uma imagem dialética paralisada. De outro, na reflexão literária sobre a experiência do tempo, a ideia de momento perpétuo, de movimento estático, de uma investida permanente. A eternidade dá lugar a um presente eternificado. Algumas das narrativas curtas mais célebres de Kafka, como “Uma mensagem imperial” [*Eine kaiserliche Botschaft*], “A próxima aldeia” [*Das nächste Dorf*] e “Um médico rural” [*Ein Landarzt*], encenam este tempo que, desligado de uma memória do passado e sem perspectiva futura, se congela em um presente chamado pela crítica de eternificado (COHN, 1968). Estas duas representações que à primeira vista parecem quase opostas, uma de salto e outra de permanência, têm em comum o gesto olímpico - Zeus contra Khronos¹² - de querer destruir a continuidade da estrutura temporal baseada apenas na causalidade, direcionada a fins: não há mais começo, meio e fim, em uma noção temporal

⁸ No original: “Es ist als wäre ich nicht endgültig geboren, käme immer wieder aus diesem dumpfen Leben in dieser dumpfen Stube zur Welt”.

⁹ No original: “Alles was er tut, kommt ihm außerordentlich neu vor”.

¹⁰ No original: “(...) dass alles nur ein Anfang und nicht einmal ein Anfang ist”.

¹¹ No original: “Das Zögern vor der Geburt. Gibt es eine Seelenwanderung, dann bin ich noch nicht auf der untersten Stufe. Mein Leben ist das Zögern vor der Geburt”.

¹² Como descrito nesta instigante passagem de Mauro Baptista em seu comentário sobre o fragmento 52 de Heráclito: “O tempo da diferença não pode ser ordenado de forma cronológica, ele precisa irromper, causando uma ruptura na própria ordem. É por Zeus eclodir banindo Khronos para o mais inferior inferno que é possível banir a cronologia no instante de nossas eclosões. O homem é fruto da eclosão Zeus, o homem é fruto de um Kairós, não de um Khronos. Mesmo vivendo o tempo imposto por Khronos, o homem é uma criatura gerada por Zeus e como tal só se plenifica quando assume a importância vital do fragmento de realidade permitida pela oportunidade cairológica” (BAPTISTA 2010: 90).

plenamente reconhecível; uma origem, que contém em si previamente tudo o que inevitavelmente ocorrerá; ou um fim, a partir do qual se retroconstrói teleologicamente toda a história anterior. Vê-se que a interrupção caracteriza o tempo moderno, mas é mobilizada também contra ele, contradição que se desenvolverá durante todo este trabalho através da tensão entre um contar moderno e um não-moderno¹³, seja ele tradicional, no sentido comunitário, ou modernista, no sentido das vanguardas críticas aos aspectos nefastos da modernização. No salto dialético de Benjamin e na eternização do presente de Kafka, o gesto é a mesmo: representar outras experiências do tempo que não aquela do relógio, mecânica, quantitativa, acumulativa. Em termos sociais, interromper a experiência do tempo reduzida ao mero tempo do trabalho fabril¹⁴.

O trabalho será organizado em três eixos principais. O primeiro é um esforço em sentido histórico mais amplo. Trata-se de, a partir da análise histórica e antropológica de relatos do processo de modernização em diversas partes do globo, tentar compreender sua tendência ampla de transformação na sensibilidade social do tempo, assim como suas manifestações específicas no centro e nas periferias. A tentativa é de mostrar como as diversas formas de sentir e contar comunitariamente foram, à medida em que avançava o disciplinamento para o novo tempo moderno, dando espaço a uma única e global forma, produzindo assim, uma crise nos modos de contar. A crise se coloca entre um tempo local que passa a ser contado não mais a partir das necessidades históricas dos coletivos e de sua relação tradicional com a terra, mas de um tempo global externo às suas necessidades e voltado meramente aos processos de produção de lucro e consumo. Propõe-se, então, um par de conceitos - contagem e contação -, que tenta dar conta das especificidades destes contares do tempo a partir especificamente de sua relação com a interrupção. Enquanto o primeiro se baseia em uma temporalidade homogênea, cumulativa e, no fim das contas, repetitiva, o segundo modo se baseia em um tempo entrecruzado e aberto a interrupções, como mostram seus exemplos tradicionais e modernistas. Trata-se de um esforço tanto de descrever esta crise temporal que se lança até a contemporaneidade, quanto de mapear os gestos de resistência.

O segundo eixo consiste em uma leitura dos principais trabalhos da obra de Franz Kafka. Não se trata de um estudo cronológico ou de uma análise específica dos trabalhos, mas de uma tentativa, neste sentido, híbrida de estabelecer uma relação entre os trabalhos e a obra a partir da análise específica da interrupção em sua estrutura temporal narrativa. Trata-se de um esforço de

¹³ Neste trabalho se optará pelo termo “não-moderno” em vez de “pré-moderno” por dois motivos. Primeiro, para fugir de um determinismo histórico, como se o pré-moderno fosse algo necessariamente antes do moderno, algo de inevitável, como se as histórias das comunidades convergissem todas para Modernidade, variando apenas na velocidade em que rumam para isso. Segundo, porque o não-moderno inclui o grupo dos modernistas, os modernos que se insurgem contra a temporalidade moderna, seja através da reinvenção a partir dos fragmentos de suas tradições, seja através do rompimento revolucionário e da tentativa especulativa de inventar novas temporalidades.

¹⁴ Ao longo de seu livro, Günther Anders compara a representação do tempo em Kafka com o tempo infernal do trabalho no Capitalismo. Conferir, especificamente, a seção: “Os personagens de Kafka não são mais abstratos do que os homens reais: são homens-profissão” (1993:61).

encontrar uma imagem ampla da obra, um tipo de mosaico montado a partir dos pontos de encontro que são seus momentos de interrupção e repetição. Ou seja, de um mergulho no específico em cada obra, em busca daquele elemento organizador que, ao ser encontrado, tenta estabelecer uma relação também com o primeiro eixo, o do sentido histórico mais amplo. Assim, o esforço é de revelar, a partir da organização formal de cada obra, um aspecto específico da interrupção na Modernidade, assim como sua encarnação no processo de escrita e na estrutura dos textos de Kafka.

O terceiro eixo espelha o gesto deste segundo e persegue em alguns trabalhos da obra de Walter Benjamin a questão da interrupção como formulada reiteradamente em sua filosofia. A tentativa é de encontrar conceitos e imagens de interrupção que se opõem à temporalidade moderna que ele chama de homogênea e vazia. Como se trata, em diversos momentos, de uma crítica secundária, ou seja, de uma crítica da crítica, da leitura de ensaios e resenhas do próprio Benjamin sobre outros objetos, permite-se neste eixo também um movimento a partir dos textos voltado um pouco mais para fora, seguindo a exigência epistemológica do próprio filósofo de estabelecer relações entre o estudo e o presente de quem lê e escreve, o contemporâneo.

Por fim, há ainda uma nota final que não se pretende exaustiva, mas apenas tenta refletir sobre o percurso e apontar tendências mais amplas para compreensão da Modernidade a partir do “tempo-de-agora”, para usar a expressão de Benjamin, da própria escrita do trabalho. O esforço do trabalho é, ao modo tateante dos protagonistas de Kafka e constelacional do olhar benjaminiano, perseguir nestas duas obras a imagem fugidia da interrupção e sua relação com as maneiras de sentir e contar o tempo dos diversos povos na Modernidade.

2. Fluxo da contagem e interrupção da contação

“Era um prazo fatal, que provocou um episódio burlesco na noite de 21 para 22 de janeiro. Estava chegando a meia-noite e a votação do projeto ainda não tinha terminado. Faltando um minuto para terminar o prazo fatal, o Presidente do Congresso, Senador Auro de Moura Andrade, determinou que fossem parados todos os relógios do recinto do Congresso Nacional para que, pelos relógios da Casa, não se esgotasse o tempo enquanto não se encerrasse a votação da matéria, com o argumento – um tanto ridículo – de que o tempo do Congresso se marcava pelos seus relógios... E assim, concluída a votação, já na manhã do dia seguinte, ele mandou reativar os relógios. E tudo ficou como se tivesse sido feito dentro do prazo”.

(José Afonso da Silva).

2.1 Kafka: esquecimento, incompletude e presente paralisado

"Chamo a nossa época a esta modernidade, isto é, este lapso de cem anos cuja última parte ainda existe, cuja memória recente e manifesta recolhe tudo o que é notável... os cem anos que decorreram, eis a nossa modernidade".

(Gautier Map, “De nugis curialium”, 1192)

Em minha dissertação de mestrado (IZABEL 2013), tratei da especificidade da temporalidade reconhecidamente estranha nas narrativas de Kafka. Para isto, busquei formular um conceito que lidasse com sua costumeira apropriação de certos temas das tradições clássicas. Haveria um rompimento com a tradição, mas a partir de versões modificadas, irônicas ou paródicas. Ou seja, se a origem for o ponto de onde flui a substância que compõe de alguma maneira os integrantes de uma certa linha temporal, de uma tradição, de um gênero literário, então a abordagem da obra de Kafka, não participaria ou atualizaria simplesmente esta linha, mas a colocaria em questão a partir de certos procedimentos literário de deformação e sabotagem. Em sua obra, o original não seria ignorado, apesar dos temas reconhecidamente modernos dos romances, por exemplo, mas negado em aspectos específico, daí a opção então pelo conceito que deu título ao trabalho de “origem negativa”. Esta origem negativa é a postura dos textos de Kafka em relação àquela linha original, eles não a compõe ou atualizam, mas a coloca em questão. Cada tema, cada gênero é desmontado em seus aspectos mais essenciais. Cada frase é investigada pela posterior¹⁵. Ao invés de uma construção historicista, de mais um tijolo assentado na construção de um edifício, de mais um passo no sentido orientado pelo ponto zero da origem, a obra de Kafka daria a meia volta e vaguearia pelos arredores do caminho de vinda. Este retorno não seguiria nem um desejo de restauração, nem seria tipo de renascimento. Estes modelos têm como pressuposto a busca por uma identidade com a origem. A obra de Kafka teria uma relação com a origem apenas no sentido de buscar permanentemente sua negação. “Realizar o negativo ainda nos é imposto, o positivo já nos é

¹⁵ Modesto Carone destinou um minucioso artigo intitulado “O realismo de Franz Kafka” para a análise da narrativa curta “Na Galeria”. No artigo, ele descreve como sintaticamente Kafka expõe pontos de vista diversos que se negam em um movimento como o dialético. Ele conclui: “Com certeza é nisso que reside o *realismo de Kafka* e sua capacidade de intervenção: ele *mostra*, no próprio corpo de obras-primas como esta, as coisas como elas são e as coisas como elas são percebidas pelo olhar alienado” (2008).

dado” (KAFKA 2013: 65).

Assim, o estudo de pequenas narrativas e sobretudo de *O castelo* levou a esta concepção de uma origem em sua obra que não estava apenas ausente, como mero reflexo da condição histórica, mas como negativa a partir da própria composição literária ativa. Esta origem negativa foi proposta como o espaço literário criado pela negação das expectativas que fluem de todo original, sem se tornar, com isso, novo ponto de origem. Seja este original um tema, como um mito clássico grego ou judaico, seja ele uma frase afirmativa que será negada ou relativizada na seguinte. Esta temporalidade foi identificada como um dos principais motores de suas narrativas. Na caminhada inversa que ele faz nas linhas tradicionais, elas causam deturpações e ao retornar à origem já destruíram o próprio caminho. Isto não significa perder a capacidade de contar histórias, mas expandir – livre da guia original – esta capacidade. A negação do positivo dado exige a busca das opções até então encobertas pelos pressupostos da tradição. Uma história não apenas do que aconteceu, e de quem venceu, mas do que poderia ter acontecido, e de quem perdeu, por fim, do que poderá acontecer, a história daqueles que até agora têm perdido, mas podem eventualmente vencer. A origem negativa, que será aprofundada neste trabalho, tem uma temporalidade que se caracterizaria pela sabotagem dos três tempos, como já esboçado na Introdução: o presente eternizado; um futuro incompletável; e um passado inalcançável.

Não se tem notícia de que Kafka tenha lido Benjamin, embora o oposto tenha se dado com interesse através dos anos. Em seu influente ensaio “Franz Kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte” [*Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*], Benjamin descreve uma série de aspectos da obra de Kafka que ganham unidade em sua análise justamente através da questão da temporalidade e suas consequências narrativas em Kafka. Influenciado pela leitura da análise de Willy Haas, Benjamin posiciona as histórias de Kafka em uma pré-história, dominada pelo esquecimento, e por uma comunicação pré-verbal mais amparada no gesto do que na linguagem. O presente não derivaria do passado, mas haveria uma intersecção entre ambos. Comentando o conto “O Verdicto”, ele afirma: “O pai, que lança o fardo das cobertas, lança um fardo do mundo com ele. Ele precisa colocar em movimento eras inteiras, para tornar viva a primordial (*uralte*) relação entre pai e filho, para torná-la cheia de consequências” (1985:139). Ao escolher o termo *uralte*, Benjamin evidencia o fato de que esta relação não é apenas específica do presente, mas que ela, em certo sentido, perpassa toda a história. Trata-se de uma condição esquecida do mundo anterior, primitivo, que ainda age no presente (ao modo do pecado original).

A origem em Kafka não é um ponto claro no passado, de onde flui uma série ordenada de acontecimentos até o presente, nem tampouco é apenas desconhecida, sem relação com o presente. É a mistura do presente com este passado esquecido que forma uma intersecção de tempos, pesadelo para uma concepção positivista da história. O mais velho convive neste espaço literário,

sem contradição, com o mais novo. A moderna burocracia que os senhores do castelo operam convive com sua aparência arcaica. O próprio corpo dos personagens carrega frequentemente esta intersecção, esta montagem de tempos, como descreve seu povo o camundongo narrador de “Josefina, a cantora ou o Povo dos camundongos” [*Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse*]:

Mas nosso povo não é só pueril, de certo modo ele também é prematuramente velho; em nós infância e velhice manifestam-se de forma diferente que nos outros. Não temos juventude, ficamos logo adultos, e continuamos então adultos por um tempo demasiadamente longo, vêm daí um certo cansaço e uma certa desesperança que atravessa com um vinco largo a essência no conjunto tão tenaz e cheia de esperança do nosso povo (KAFKA 1987: 49).

Prematuramente velho, mas nunca velho de verdade, eis o desenvolvimento anatômico no estranho tempo kafkiano. Eis aquele começo relatado nos diários, ausência de infância, ausência de futuro, o presente eternificado, mas não intacto - presente apodrecente.

Este entrecruzamento de tempos característico de Kafka, mas também presente no pensamento de Benjamin, ainda que de maneira distinta, não é apenas criação, mas também representação, criação a partir do sintoma das distorções que a temporalidade reinante opera na experiência dos sujeitos. Benjamin afirma em comentário a Proust, contemporâneo de Kafka, que a eternidade em sua obra não é a do tempo infinito, mas a do tempo entrecruzado. Ele estaria interessado no “fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente)” (1985:45). Em Kafka, no entanto, há o complicador já abordado de que o tempo é experienciado não tanto em sua rememoração, mas em seu esquecimento. O desconhecimento do passado dá a cada nova experiência do presente a impressão de ser inédita e dá também a ela a pretensão de eternidade. Esta forma de experienciar o presente também pode ser entendida como sintoma, no sentido quase patológico, da época. Fredric Jameson relaciona esta temporalidade a um tipo de esquizofrenia linguístico-psicológica:

Se nós não somos capazes de unificar o passado, o presente e o futuro da sentença, então nós somos de maneira similar incapazes de unificar o passado, presente e futuro da nossa própria experiência biográfica ou vida psíquica. Com o rompimento da cadeia significante, portanto, o esquizofrênico é reduzido a uma experiência de puros significantes materiais, ou, em outras palavras, uma série de presentes puros e não relacionados no tempo¹⁶ (1991:26-27).

Assim, a partir desta caracterização que Jameson afirma não ser clínica, no sentido de falar

¹⁶ No original: “If we are unable to unify the past, present, and future of the sentence, then we are similarly unable to unify the past, present, and future of our own biographical experience or psychic life. With the breakdown of the signifying chain, therefore, the schizophrenic is reduced to an experience of pure material signifiers, or, in other words, a series of pure and unrelated presents in time”.

do esquizofrênico como paciente, mas, em sentido mais geral, como característica da época, como sintoma da temporalidade moderna, voltando à caracterização dos tempos proposta anteriormente, o presente eternificado pode ser entendido como sintoma do esquecimento e causa da incompletude. Entre estas duas leituras possíveis, o fim que não se conclui e o princípio mal compreendido (ou num eterno “a ser interpretado”), está localizada a temporalidade específica de Kafka. Sua característica principal, como críticos diversos já notaram (leituras tão distintas quanto as de Theodor Adorno, Günther Anders e Albert Camus já se detiveram sobre o tema do tempo paralisado ou o tempo que gira repetidamente), é a sensação de eterno presente, não no sentido místico de plenitude do momento, mas no sentido corrompido de presente paralisado, eternificado. Do passado de difícil acesso e compreensão surge um presente circular, que se agita violentamente, mas não progride. Dorrit Cohn, em seu ensaio “O presente eterno de Kafka” (1968), analisa a estrutura temporal dos verbos em “Um médico rural” e em outras narrativas em primeira pessoa. Sua primeira constatação é a de que a maior parte destas narrativas se passa no tempo presente¹⁷. Este fato relativamente incomum na ficção da época se justificaria por um desejo de capturar a situação do narrador no momento preciso da experiência, realizável na primeira pessoa apenas com uso do tempo presente. Neste modo, não é possível para o leitor estabelecer uma distância temporal entre o que acontece e o que é narrado, a história inteira se torna imediata. Segundo Cohn, esta presentificação é o efeito ideal para as histórias de Kafka, “solilóquios que descrevem seus narradores presos em uma situação insolúvel que perdura ou em um impasse inalterável” (COHN 1968: 144).

Há ainda outras narrativas de Kafka em primeira pessoa que têm uma estrutura temporal ainda mais interessante: elas se iniciam no pretérito e mudam, no meio da narrativa, para o presente, mantendo-se nele até depois do final. Como se o dilema passado que o narrador descrevia tivesse, “literalmente, se tornado presente” (IDEM: 145). Em “Um médico rural”, salvo pequenas passagens que retornam ao passado, encontra-se esta mesma estrutura. A impressão é de que o narrador está desde o começo contando sua infelicidade presente, só compreensível no final da história. Esta estrutura de narração na primeira pessoa seria compartilhável com o gênero da memorália, não fosse a constatação final de “nunca mais chegarei em casa...”. É como se a força do presente destruísse a possibilidade de futuro. Como no caso do Caçador Graco, nem mesmo a possibilidade da morte se resguarda da força congelante deste presente. Cohn chama esta presentificação do tempo futuro de dialética “einmal-niemals”, “uma vez, nunca mais”, a estrutura temporal segundo a qual “ações ou respostas equivocadas levam a eterna punição” (IDEM). Günther Anders, em seu

¹⁷ Como, por exemplo, “Uma pequena mulher”, “O vizinho”, “A construção” e “Um cruzamento”.

clássico ensaio sobre a obra de Kafka, também fala de uma “paralisação do tempo”. Segundo ele, “onde o homem chega já de antemão condenado e é impelido de uma repetição a outra, não se pode esperar nem um crescendo progressivo para um clímax, nem uma evolução catastrófica” (1993: 73). Seu argumento é de que os romances kafkianos seguem mais ou menos uma mesma estrutura: o início já se dá dentro do conflito e seu desenrolar não progride. O enredo inteiro seria um girar em falso em torno da primeira constatação. Segundo ele, o último capítulo de *O processo* poderia terminar sem espanto logo depois do primeiro capítulo. O tempo não anda, as situações são paralisadas logo de início de forma que a obra de Kafka estaria, na contramão de outras obras literárias, mais próxima das artes plásticas do que da música. Isto faz sentido, se se pensar que as coisas não se conectam e fluem - mas aparecem em blocos, maciços e pré-determinados, ainda que obscuros. Não há conforto nenhum, no entanto, nesta paralisação. Não se trata de um presente neutro, porém aberto, cheio de possibilidades, ao modo da duração bergsoniana, por exemplo. Segundo Anders, “para Kafka, a eternidade do momento, o tétano do não-ir-adiante, é maldição” (IDEM:76). Sua conhecida dificuldade em terminar as histórias também é fiel à esta paralisação: “A maioria de suas peças interrompe-se após a discussão sem solução do problema: visto que não carregam em si os germes preparativos de uma “solução”, seu fim funciona como morte real” (IDEM).

Mas as formas de paralisação também se invertem, pois há casos em que o presente não se paralisa a partir do rompimento com o passado, mas da monumentalidade do futuro infinitizado, de sua inevitável vitória triunfante sobre cada presente. O presente kafkiano é eternizado, mas não é imóvel, está sempre em fuga. Da sintaxe, em que cada frase relativiza a anterior, passando pelos enredos que partem de uma constatação inicial que será complexificada *ad absurdum*, até a própria estrutura espaço-temporal em que o presente se paralisa pelo choque com o futuro infinito diante de si. A seguinte passagem de “O brasão da cidade” (*Das Stadtwappen*, escrita em 1920 e publicada postumamente), versão kafkiana do mito da construção da Torre de Babel, é exemplar deste movimento:

Não é preciso se preocupar com o futuro; pelo contrário, o conhecimento da humanidade aumenta, a arquitetura fez e continuará fazendo mais progressos, um trabalho para o qual necessitamos de um ano será dentro de cem anos realizado talvez em meio e além disso melhor, com mais consistência. Por que então se esforçar ainda hoje até o limite das energias? Isso só teria sentido se fosse possível construir a torre no espaço de uma geração. Mas não se pode de modo algum esperar isso. Era preferível pensar que a geração seguinte com o seu saber aperfeiçoado achará mau o trabalho da geração precedente e arrasará o que foi construído, para começar de novo (KAFKA 2002: 108-9).

A virtualidade do futuro paralisa o presente - até sua interrupção súbita, como a destruição da cidade dos construtores que segundo fim da narrativa “será destroçada por um punho gigantesco com cinco golpes em rápida sucessão” (IDEM: 109).

Mas o interesse deste trabalho não está em mostrar a interrupção na obra de Kafka como acontecimento no enredo. Não se trata de encontrar *plot twists* (como os marinheiros de Ulisses que abrem o saco dos ventos pouco antes de chegar em Ítaca), grandes cenas de reconhecimento (como quando Édipo se descobre filho de Laio e Jocasta), *deux ex machina* (Medeia levada para Atenas por uma carruagem de Apolo), Orfeu que olha Eurídice antes de sair do Hades condenando-a para sempre, a mulher de Ló que olha para trás na fuga de Sodoma e é transformada por Deus em pedra de sal, etc. A maior parte destas estratégias narrativas não aparece na obra de Kafka senão como paródia. Seu último romance, *O castelo*, poderia ser resumido como uma série de falsos e irônicos reconhecimentos, começando pelo caráter duvidoso da profissão de K., passando pelo processo jurídico inteiro que nunca se sabe realmente se começou, se avança ou se já terminou.

Uma vez iniciado um processo na obra de Kafka, seu prosseguimento se dá indefinidamente. Há uma “infinitude ruim”, “não há superação [*Aufhebung*], nenhuma resolução propriamente, a coisa apenas se arrasta... Nós nunca alcançamos a Lei, a carta do Imperador nunca chega a sua destinação, a ferida nunca fecha (ou me mata)” (ZIZEK 2006: 115). É verdade que muitos dos protagonistas se lançam justamente na tarefa sem esperança de interrupção do processo - ainda que apenas como estratégia de sobrevivência, como é o caso de Josef K., que quer terminar o misterioso processo movido contra ele no romance de mesmo nome. Há nisto uma intenção interruptiva, mesmo que ela nunca se concretize.

Abandonando o ponto de vista do protagonista por um momento (este protagonista duvidoso que por diversas vezes reproduz as estratégias de coerção das quais tenta escapar), é interessante notar como há sempre referência a uma interrupção passada. A maior parte das narrativas de Kafka acontece no tempo da pós-interrupção, em um contexto estranho instaurada a partir de uma interrupção: o exemplo mais clássico é a transformação de *A metamorfose*, em que a humanidade de Gregor é interrompida logo no primeiro parágrafo. A esperança de que a transformação seja temporária só abandona a família e o próprio Gregor nas partes finais da novela. Quando mãe e filha entram em seu quarto, se perguntando qual seria a melhor posição para os móveis em sua nova condição, a filha diz esperançosa à mãe:

Não é como se nós mostrássemos, retirando os móveis, que renunciávamos a qualquer esperança de melhora e o abandonamos à própria sorte, sem nenhuma consideração? Creio que o melhor seria tentarmos conservar o quarto exatamente no mesmo estado em que estava antes, a fim de que Gregor, ao voltar outra vez para nós, encontre tudo como era e possa desse modo esquecer mais facilmente o que aconteceu no meio-termo (KAFKA 1991:50).

Mas nem a “esperança de melhora” (*Hoffnung auf Besserung*) se confirma, nem as transformações pós-interrupção retornam ao estado anterior. Não se trata tanto de um desejo positivo de mudança, mas de um desejo restaurador. A interrupção age como uma força instauradora, sem ser anunciada. Fosse uma revolução ou um golpe súbito, seus personagens talvez percebessem e se mobilizassem para reestabelecer o estado anterior da coisas. Ninguém foi expulso do paraíso, mas subitamente - temporariamente na esperança ingênua de quem ainda acha que não cometeu nenhum pecado contra a lei - ele já não está lá. Se tivesse havido um aviso, se a luta fosse travada no campo de batalha e não inesperadamente nos lugares mais íntimos, sub-repticiamente! Assim lamenta Josef K. em *O processo* para sua vizinha sobre sua acusação:

No banco, por exemplo, estou preparado, lá seria impossível me acontecer uma coisa dessas, lá eu tenho meu próprio auxiliar, na mesa à minha frente ficam o telefone geral e o telefone interno, chegam continuamente pessoas, clientes e funcionários, mas além disso, e mais importante que tudo, lá estou sempre em contato com o meu trabalho, por isso mesmo alerta; seria sinceramente um prazer me confrontar com uma coisa assim lá (1988:26).

Estes processos clandestinos, mais ou menos declarados, embora efetivos, também aparecem em *O castelo*, especialmente na situação da família de Amália. Ela se recusou ao assédio sexual súbito de uma autoridade do Castelo e por isso viu sua família ser lançada em um ostracismo social não-oficial, mas completamente efetivo. O pai da família se desgastou física e psicologicamente durante anos por sua insistência em buscar inutilmente o perdão do Castelo para uma culpa ou uma pena nunca formalmente estabelecida:

O que então estava querendo? O que havia acontecido com ele? Pelo que queria perdão? Quando e por quem, no castelo, levantaram somente um dedo contra ele? (...) Mas do que deviam perdô-lo? - era o que lhe respondiam, até então não tinha sido expedida nenhuma queixa contra ele, nem mesmo ela constava ainda nos protocolos, pelo menos não nos protocolos acessíveis aos advogados; em consequência disso, na medida em que era possível constatar, nem havia sido empreendido nada contra ele, nem algo estava a caminho (2000: 316-317).

A interrupção, a mudança qualitativa, é efetiva, mas não é reconhecida por aqueles que não a experienciam. A obra de Kafka mostra com precisão, e esta talvez seja uma de suas contribuições mais importantes para pensar as diferentes temporalidades que convivem e competem entre si na Modernidade, dois modos de contar histórias:

De um lado, conta a instituição, que vê as coisas e as pessoas como abstrações, unidades genéricas sem características individuais. Sua forma de contar prevê um funcionamento totalizante

dos grupos – sejam eles pequenas famílias ou sociedades inteiras - em que cada unidade cumpre uma função mecânica, previamente conhecida e com *script* funcional muito bem definido. As instituições de Kafka reproduzem este modelo social em sua forma de contar – que muitas vezes é descrita longa e tediosamente por seus funcionários, como no caso do comandante da Colônia Penal. Este modo numérico de contar é o que se chamará neste trabalho de contagem.

Do outro lado, a perspectiva oposta, a história contada do ponto de vista das pessoas e das coisas que se veem como únicas em suas características específicas. Sua forma de contar mostra as discrepâncias e os vácuos dentro das estruturas que ocupam, mas que também transbordam. O cumprimento das tarefas é visto como batalha diária e não como acontecimento automático. Este modo narrativo de contar se chamará de contação e é o ponto de vista dos personagens administrados de Kafka, especialmente em *O castelo*.

Alguns são lançados (ainda que acreditem no contrário) arbitrariamente no ostracismo, como a família de Amália. Outros se erguem socialmente, como as moças do balcão elevadas ao posto de amantes dos senhores. Frieda é para o castelo mais uma amante de Klammm idêntica às outras, mas para ela mesma, a dona do Albergue e para o próprio K., ela é o próprio milagre: a (re)ligação com o transcendente Castelo. Grande parte do conflito do romance, se se puder falar assim, está na confusão entre modos de contar. K. parodia a contagem da instituição para estabelecer sua contação. Sabendo, talvez, que não seria recebido como mero estrangeiro, K. faz a aposta e imita o Castelo se apresentando como mais um funcionário. Talvez, assim, ele engane a instituição, mas seus lacaios percebem o embuste. K. não usa da contação como a família de Amália ou como a dona da taverna, que são pacientemente esmagadas pelo poder igualador da contagem do Castelo. K. se propõe a conversar com o sistema em sua língua e por isso talvez ele não possa ter nome ou história - ele, assim como Ulisses, também se faz passar por ninguém, para não ser devorado.

2.2 Benjamin: História descontínua e crítica do progresso

“O homem só escapa das leis deste mundo em relâmpagos. Instantes quando tudo fica parado, instantes de contemplação, de pura intuição, de vazio mental, de aceitação do vazio moral. É através desses instantes que ele é capaz do sobrenatural. Quem aguenta um momento de vazio ou recebe o pão sobrenatural ou cai. É um risco terrível, mas que deve ser executado - mesmo durante o instante em que a esperança falha”.

(Simone Weil)

Em seu último texto, as teses “Sobre o conceito de história”, Walter Benjamin atenta para um perigo que ameaça tanto a tradição quanto aqueles que a recebem: “deixar-se transformar em instrumento da classe dominante” (Löwy 2005: 65)¹⁸. A exigência emancipatória, portanto, seria a de articular o passado no momento em que ele corre o risco de tornar-se instrumento, ou seja, exige que a articulação histórica vença este perigo, que ela paralise o processo quase automático de tornar-se instrumento de dominação. Esta visão reconhece que a cada presente que recebe a herança vinda do passado estabelece-se a possibilidade de uma recepção alinhada ao *status quo* ou uma interrupção neste processo ideológico de recepção, em uma abordagem crítica, disruptiva, a contrapelo. A tradição precisa, ela também ser questionada, em oposição a uma história que apenas acumula monumentos, em um tempo que é, portanto, apenas um suporte, vazio e homogêneo, ao cortejo triunfal e atemporal dos vencedores.

Contra a passividade na recepção histórica, Benjamin busca formular um conceito de história crítico à ideia de progresso. Seu conceito de história deve, pelo contrário, corresponder ao ensinamento de que “o estado de exceção [*Ausnahmezustand*] em que vivemos é a regra” (Löwy 2005: 83). Na obra das *Passagens*, Benjamin define seu objetivo justamente como: “Demonstrar um materialismo histórico que aniquilou em si a ideia de progresso” (2007: 502). Onde o Historicismo vê o acúmulo de monumentos, ele vê um “amontoado de escombros que cresce até o céu”. Seu imperativo epistemológico para uma história materialista e crítica esta sintetizado em sua décima sexta tese “Sobre o conceito de história”:

O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas no qual o tempo estanca e ficou imóvel (*Stillstand*). Pois esse conceito define exatamente o presente em que ele escreve história para si mesmo. O Historicismo arma a imagem “eterna” do passado, o materialista histórico, uma experiência com o passado que se firma aí única. Ele deixa aos outros se desgastarem com a prostituta “era uma vez” no prostíbulo do Historicismo. Ele permanece senhor de suas forças: viril o bastante para fazer explodir o contínuo da história (LÖWY 2005: 128).

O trabalho crítico não consiste em continuar adicionando na narrativa cumulativa dos acontecimentos, mas de buscar uma experiência entre o presente, do qual se narra, e o passado, que se deseja resgatar. (Percebe-se o quão distante se está aqui também de um Marxismo vulgar que, de

¹⁸ Opta-se aqui pela tradução das teses feita por Gagnebin e Müller, presente em LÖWY 2005.

maneira semelhante ao Historicismo, queria derivar causalmente toda a História a partir da Economia). O tempo quimérico nas narrativas de Kafka, a intersecção entre elementos arcaicos e modernos em uma narrativa em que o presente foi eternificado segue, portanto, a mesma exigência de Benjamin. O tempo arcaico – seja ele o da Bíblia ou o do Império – não aconteceu em um passado plenamente conhecido e distante, mas lança-se, relaciona-se ainda com o presente em aspectos bastante específicos (ainda que nem sempre distinguíveis). Klammm, o alto funcionário de *O castelo*, tem características tanto de um patriarca semita, quanto de um membro da nobreza, quanto de um chefe de repartição. Em *O processo*, os quadros dos juizes que exigem que sua imagem seja incrementada pelo pintor Titorelli misturam seu cargo público, com figuras da realeza medieval retrocedendo até o *Moisés* representado por Michelangelo: “O juiz queria, naquele momento, levantar-se ameaçadoramente da poltrona-trono, cujos braços ele segurava com firmeza” (KAFKA 2001: 176). O novo não é apenas novo como se pretende, mas também repetição do que foi - eterno retorno.

Na exigência histórica de Benjamin estão misturados aspectos epistemológicos, mas também estéticos e políticos. A busca por uma verdade histórica depende de uma análise de sua narração - estética, portanto. Esta narração, por sua vez, carrega uma responsabilidade política. O contínuo histórico e sua acumulação monumental não bastam porque deixam de fora a história dos derrotados, sua técnica narrativa pressupõe uma história quantitativa e não qualitativa. As datas não deveriam girar mecanicamente, mas deveriam ter um rosto. Comentando o conceito de origem em Walter Benjamin, Gagnebin esclarece que ele, embora muitas vezes aproximado da ideia de estrutura, tem também uma dimensão profundamente histórica, trata-se de uma tentativa de apreender o “tempo histórico em termos de *intensidade* e não de cronologia”. (2011: 8). Os fatos históricos não são idênticos uns aos outros (como, para usar uma imagem de Benjamin, “contas num rosário”), mas são compreendidos “em sua unicidade e na sua excentricidade como as peças de um museu” (IDEM: 10).

Caberia ao historiador, que Benjamin chama de materialista, distinguir os bens culturais que simplesmente testemunham a vitória dos opressores, daqueles momentos súbitos, fragmentários, que compõem a tradição dos oprimidos. Segundo Michael Löwy:

Benjamin opõe o contínuo histórico, que deriva dos opressores, à tradição, que deriva dos oprimidos. A tradição dos oprimidos – mencionada na tese VIII como fonte de verdadeira compreensão do fascismo – é, com a descontinuidade do tempo histórico e a força destrutiva da classe operária, um dos três principais momentos do materialismo histórico segundo Benjamin (GS I, 3, p. 1246). Essa tradição é descontínua. É composta de momentos excepcionais, “explosivos”, na sucessão interminável das formas de opressão (GS I, 3, p. 1236). Mas, dialeticamente, ela tem sua própria continuidade: à imagem da explosão que deve quebrar o contínuo da opressão, corresponde, no domínio da tradição dos oprimidos, a metáfora da tecelagem: de acordo com o ensaio sobre Fuchs, é preciso tecer na trama do presente os fios da tradição que se perderam durante séculos (2005: 122).

Benjamin propõe, portanto, uma narrativa não linear da história. O imperativo de “escovar a história a contrapelo” vai contra a celebração ou apologia da história oficial que deseja, em sua planificação quantitativa, esconder as imperfeições, as revoltas, os momentos revolucionários disruptivos deste fluxo que se pretende homogêneo. Contra a falsa continuidade, Benjamin exige a paralisação, uma justaposição, como uma montagem no sentido surrealista ou um mosaico barroco, entre o presente imediato e um passado, aparentemente, distante. Sua base não é aditiva, mas construtiva. O elemento organizador desta construção é a ideia de constelação, desenho que se organiza e reorganiza a partir do posicionamento de elementos independentes nos quais o pensamento encontra uma afinidade que os reúne e paralisa com um choque “através do qual ela se cristaliza numa mônada” (IDEM: 130). Nisto, a história oficial, que “dá importância apenas àqueles elementos da obra que já fazem parte da influência que ela exerceu” (2007: 516), é desmascarada. O materialista histórico, segundo Benjamin, deve olhar para os remendos, os restos, para aqueles que foram deixados do lado de fora. Estas figuras, próximas tanto do mendigo, quanto da criança, povoam a obra de Kafka e a de outros artistas aos quais Benjamin se dedicou, como a do fotógrafo Eugène Atget. Estas relações que se estabelecem entre passado e presente marcam a diferença fundamental entre o que Benjamin chama de Historicismo e de materialismo histórico: aquele apresenta uma imagem eterna do passado, enquanto este apresenta uma “experiência específica com o passado, uma experiência que é única” (2005: 128).

A tentativa de narrar a história a partir de um ponto de vista redimido acompanhou o pensamento de Benjamin desde sua juventude. A fina e inusitada mistura entre materialismo e teologia acompanham e movimentam seu pensamento como nesta passagem do texto de juventude “A vida dos estudantes”: “Os elementos do estado final [utópico] não estão presentes como tendência amorfa do progresso, mas encontram-se profundamente engastados em todo presente, como as criações e os pensamentos mais ameaçados, difamados e desprezados” (1986: 151). A tarefa do historiador benjaminiano é mostrar a recorrência destes elementos do estado final, redimido, escondidos em todo passado e em todo o presente. Estas possibilidades de redenção têm uma força magnética própria com a qual se atraem e ignoram com facilidade as distâncias temporais e espaciais mais gigantescas. A constelação que surge a partir do olhar específico do historiador (e de um narrador, como o kafkiano) se dá num momento decisivo, numa oportunidade única que a tradição teológica chamou pelo nome grego de *kairós*. O teólogo Paul Tillich define da seguinte maneira este momento, sem dúvida, chave fundamental para compreender o tempo em Benjamin e Kafka:

Enquanto o tempo permanece insignificante naquele tipo *estático* de pensamento em termos de forma, e até mesmo a história apresenta apenas o desdobramento das possibilidades e leis do homem da Gestalt, neste pensamento *dinâmico* em termos de criação, o tempo é

sempre-decisivo, não é um tempo vazio, pura expiração, também não apenas a mera duração, mas tempo preenchido qualitativamente, o momento que é criação e destino. Nós chamamos esse momento preenchido, o momento do tempo que se nos aproxima como destino e decisão, de Kairós (1936, nosso grifo)¹⁹.

Contar o tempo interrompido é sentir as saliências históricas e privilegiar estes momentos que Tillich chamou de momentos de “destino e decisão”.

¹⁹ No original: “While time remains insignificant in that static type of thinking in terms of form, and even history presents only the unfolding of the possibilities and laws of the Gestalt “Man,” in this dynamic thinking in terms of creation, time is all-decisive, not empty time, pure expiration; not the mere duration either, but rather qualitatively fulfilled time, the moment that is creation and fate. We call this fulfilled moment, the moment of time approaching us as fate and decision, Kairos”.

2.3 Contagem e contação: temporalidade moderna e temporalidade não-moderna

“No pulso da bossa nova, ao contrário, a própria oposição forte/fraco é relativizada, se torna fluida, como se o tempo ainda não fosse solidificado num movimento mecânico, e deixasse espaço a variantes individuais”.

(Lorenzo Mammi)

O tempo passa e é sentido. Entre o verbo na ativa e na passiva está posicionada a vida humana. Porque embora seja razoável supor que há um tempo objetivo, como descrito pela física, sua experiência é subjetiva, não apenas no nível do indivíduo, mas como construção social. A forma com que cada agora se relaciona com os momentos do passado e do futuro, embora sejam todos iguais do ponto de vista da cronologia, do ponto de vista da percepção individual e coletiva eles variam tanto em intensidade (ao invés de quantidade) como em ordenamento (com outras possibilidades que não apenas a seriada). No prefácio a *Futuro passado*, Reinhart Koselleck distingue as duas formas:

A cronologia - como ciência auxiliar que é - responde às questões sobre datação à medida que anula as diferenças entre os inúmeros calendários e medidas de tempo empregados ao longo da história, reunindo-os em um único tempo, regido segundo o nosso sistema planetário e calculado segundo as leis da física e da astronomia. Esse tempo único, natural, passa a ter, então, o mesmo valor para todos os habitantes da Terra. (...) Mas esse pressuposto natural, contido em nossa divisão do tempo, será estranho à investigação da coincidência entre história e tempo, se é que se pode falar da existência de algo como um "tempo histórico" (2006: 13).

Esta não coincidência entre história e tempo, entendido no sentido estritamente cronológico, parece, no entanto, ter sido posta em questão no período chamado Modernidade. Dentre todas as coisas tomadas como imediatas que foram historicizadas e mostradas como mediadas pelos esforços modernistas de teóricos e artistas, a experiência do tempo talvez seja uma das que mais tenha sido, ao mesmo tempo, ressaltada e ignorada, lembrada e esquecida. Com a expansão cada vez mais total dos modos de produção e vida modernos pelo globo, os povos foram se esquecendo que existem tantas maneiras de contar o tempo, quanto de senti-lo. As distintas formas comunitárias de contar o tempo foram aos poucos sendo substituídas por uma normatização social global. Matematizado, ou seja, tendo cada diferente momento igualado a outros do passado e do futuro, o tempo foi reduzido de sua versão infinita, a experiência dos coletivos humanos, ao tempo seriado da fábrica.

Sobre a "descoberta" do tique-taque, o som contínuo do relógio de pêndulo inventado por Christiaan Huygens em 1656, que parece vibrar com intervalos regulares e não variados como seus antecessores menos sofisticados, Stuart Sherman traça uma imagem sensível do que significou na psicologia social e, como seu estudo *Telling Time* ("Contando o tempo"), aprofundadamente mostra, como as maneiras de contar o tempo mecânico modificaram a maneira de contar histórias

na literatura, nos jornais e nos diários do século XVII na Inglaterra. Ela mostra como o tempo coletivo era marcado à distância e intermitentemente pelos relógios de Igreja. Com a inovação dos relógios de Huygens o tempo passou a ser medido de forma “contínua”, não apenas nas praças públicas, mas nos interiores e, em breve, junto com cada proprietário de um relógio de pulso. Houve uma sincronização em grau inédito²⁰ e também muito mais precisa já que, antes dos pêndulos, os relógios contavam apenas com o ponteiro das horas. Os relógios de pêndulo inseriram não apenas o segundo ponteiro dos minutos, mas já em 1670 o terceiro, dos segundos²¹. Com a multiplicação dos relógios e de seus vistosos visores deu-se também uma transformação na sensibilidade da percepção do tempo. Se os relógios das igrejas anunciavam as horas na distância através do som dos sinos, os ponteiros próximos dos relógios de pêndulo inseriram também o elemento visual. No som dos ponteiros se movendo a continuidade imutável do relógio é lembrada permanentemente aos dois sentidos mais sociais.

O livro de Sherman também traça uma instigante relação entre a ascensão dos medidores modernos de tempo, entre a cronometria dos relógios, e as formas literárias de contar o tempo, a cronografia. Sua abordagem é distinta da que se estabelece aqui, ou seja, estes polos não são diretamente relacionáveis ao que se chama neste trabalho de contagem e contação, mas vê quase uma complementaridade entre certas gêneros literários, especialmente aqueles mais ligadas à marcação do tempo como o diário e a crônica, e a ascensão de uma nova sensibilidade do tempo que estas formas de literatura tentavam justamente “humanizar”. (O debate é semelhante ao de Benjamin em relação ao cinema e sua “pedagogia” sobre a vida na grande cidade, ou seja, sobre como o cinema e outras formas modernas de arte ajudariam o cidadão moderno a acostumar-se do ponto de vista das percepções às novas formas de vida social). De qualquer forma, a história material dos relógios e sua instigante relação com a literatura aponta também para o movimento que se propõe aqui - a reação da literatura modernista à concepção moderna de tempo, com seu movimento linear e homogêneo, e sua insurgência contra ela:

O relógio de Huygens lida sistematicamente com as unidades artificiais de minuto e

²⁰ A percepção do tempo é uma construção social e assim sendo também está submissa às estruturas de poder. Em sociedades que praticam uma medição micro-fragmentada do tempo, são necessárias estruturas que legitimem um padrão de medição, com critérios como quantidade, início, ciclo, etc. É comum que vivendo em sociedades em que estas instituições funcionam sem interrupção há muito tempo, não se dê conta mais da arbitrariedade destas decisões. Assim, a quantidade atemporal que se chama ano foi instituída e continua sendo regulada por instituições diversas como a Igreja Católica e associações científicas internacionais. O ano de 2016, por exemplo, contou oficialmente com um segundo a mais, sem que a maior parte das pessoas imersas nesta cronologia se dessem conta.

²¹ A astronomia foi uma das razões da introdução dos minutos e dos segundos na vida europeia, a partir do século XVI. Mesmo assim, este cálculo se reduzia aos cientistas. Na vida comum esta separação só se deu com a mudança do modo de produção.

segundo que os instrumentos eles mesmos efetivamente criam (nenhum antes deles tinha realmente “produzido” minutos); diários e jornais operam sistematicamente na unidade aparentemente natural do dia. Esta discrepância aparente aponta para outras, especialmente a diferença fundamental com que relógios e textos representam o tempo em primeiro lugar: relógios perseguem uma correspondência constante e corrente entre o índice numérico e o momento passante, enquanto os textos virtualmente sempre se afastam do momentâneo rumo ao permanente. A coincidência histórica chocante com a qual a Inglaterra, do fim do século dezessete ao século dezoito, engendrou desenvolvimentos massivos e célebres ambos no tempo Huygensiano e em formais temporais narrativas sugere uma relação sem especificar qual²² (1996:9).

Cabe menos falar de uma “humanização” da temporalidade moderna através da literatura, do que de uma interiorização, tanto no sentido de uma disciplina social através do relógio da fábrica, quanto das adaptações do aparelho sensível a partir do desenvolvimento de formas estéticas que dão conta da nova sensibilidade do tempo, ou seja, seja nos gêneros ascendentes do diário e da crônica de jornal na época (cf. IDEM:21), seja, atualmente, nos blogues e nas “linhas do tempo” das redes sociais. É razoável imaginar que assim como uma língua não produzirá uma palavra para um referente que não conhece, tampouco uma cultura produzirá uma forma de contar o tempo que não diga respeito às suas práticas de produção. Que interessa para o industriário um conceito ou uma narrativa para descrever as diversas eras míticas de criação da Terra e dos homens? Que interessaria as ideias de bater ponto ou de banco de horas a grupos que produzem de forma coletiva para subsistência? Em um ensaio sobre a modificação da percepção da passagem do tempo por trabalhadores ingleses durante o processo de industrialização no fim do século XVIII, o historiador inglês E. P. Thompson dá exemplos interessantes de formas de contar o tempo antes ainda da inserção dos relógios cheios de minutos dos capatazes da fábrica: “Os nativos de Cross River dizem: ‘O homem morreu em menos tempo do que leva o milho para assar’, menos de quinze minutos. (...) Um terremoto foi escrito em 1647 como tendo durado o tempo de dois credos; enquanto o cozimento de um ovo podia ser estimado por uma Ave-Maria rezada em voz alta” (1998: 270). Paulo Arantes comenta este início de expansão planetária da nova temporalidade e seus espaços “brancos” ainda intocados, onde se vive fora deste tempo, talvez se pudesse dizer, em outra temporalidade:

²² No original: “Huygens's clocks deal systematically in the artificial units of minute and second, which the instruments themselves in effect create (none before them had actually “produced” minutes at all); diaries and daily newspapers operate systematically in the apparently natural unit of the day. This seeming discrepancy points to others, notably the fundamental differences between the ways clocks and texts figure time in the first place: clocks pursue a constant, running correspondence between numerical index and passing moment, whereas texts virtually always move away from the momentary towards permanence. The striking historical coincidence whereby England, over the course of the late seventeenth and eighteenth centuries, engineered massive, celebrated developments in both Huygensian time and narrative time-forms suggests a linkage without specifying one”.

Neles é que se vive verdadeiramente na “hora do mundo”, ao passo que outras realidades, outros espaços lhe escapam, alheios à batida desse relógio mais impositivo. É assim que podemos encontrar por toda parte zonas em que o “tempo do mundo” não repercute, “zonas de silêncio, de ignorância tranquila” — mesmo nas Ilhas Britânicas da Revolução Industrial. Mesmo nos países ditos “avançados”, “le temps du monde n’a pas tout brassé”. São as imensas manchas brancas no mapa da vida material e econômica que permanecem à margem da “história triunfante” (2014:2-3).

Este exemplo de modos de tradicionais de contar o tempo justamente no coração moderno que começava a bombear sua temporalidade para o resto do globo, também foi apropriado como material pela literatura em sua tentativa de lidar, reproduzindo e/ou se opondo a nova temporalidade. Outros gêneros além da crônica e do diário participaram deste processo, sobretudo o filho por excelência da Modernidade, o romance. Em *Iracema* de 1865, José de Alencar buscou duplamente, a partir da pesquisa histórica tradicional e da criação literária, dar conta do que seria uma maneira não-moderna de contar a passagem do tempo entre os ameríndios. Três dias aparecem no romance como "três sóis", uma tarde é dita "antes que o dia morra", o mês que passou se diz "a Lua cresceu". Passagens de tempo mais específicas são marcadas de acordo com sua duração, podendo ser "até que as sombras da montanha se estenderam pelo vale", quando "só havia sol no bico da arara" ou "todas as vezes que o cajueiro florescer". Além de caracterizar mais verossimilhanamente seu espaço literário, José de Alencar se aproveita desta forma de contar a passagem do tempo como estratégia narrativa para apresentar com ela a passagem no tempo interior dos personagens. Trata-se de um tempo que não é alienado daqueles que o contam, mas que é nomeado também em sua relação com eles, um tempo da “equiparação da psicologia das personagens, da lógica da existência e da passagem do tempo com os movimentos e ciclos da natureza, compondo um todo harmônico, sem as cisões instituídas pela civilização” (CAMILO 2007: 171). Assim, diz o narrador, "a alegria ainda morou na cabana, todo o tempo que as espigas de milho levaram a amarelecer". Entre a *Iracema* bravia do começo da narrativa e a *Iracema* melancólica do fim dilata-se também a contação dos dias: ela passava "os já tão breves, agora longos sóis, na praia, ouvindo gemer o vento e soluçar as ondas" (ALENCAR 1994: 56).

Outra posição literária em relação ao novo contar do tempo é a do narrador-personagem Robinson Crusoe no romance homônimo de Daniel Defoe de 1719. Exilado da chamada civilização em uma terra nova, uma ilha na América do Sul, o personagem perde a princípio a contagem do seu tempo social, com relógio e calendário gregoriano, tempo mecânico, homogêneo e repetitivo, caindo em um tipo de vivência narcótica e subjetiva do tempo, apenas para em seguida reconstruir a Inglaterra e o espaço-tempo do Ocidente moderno em miniatura na ilha, da qual se considera único

colonizador e dono. A obsessão de Robinson pela marcação dos tempos, dos dias que não podem passar sem serem contados, até a nomeação do nativo, sua única companhia na ilha, com um dia da semana, *Friday*, é uma metonímia poderosa do processo de doutrinação colonial da temporalidade moderna pela qual passarão as comunidades e sociedades ameríndias. Os dias do seu calendário são marcados em uma cruz de madeira. Em um estudo sobre a temporalidade “agonizante” do romance inglês do século XVIII, Christine Mazurkewycz comenta a relação quase humorística, quase paranoica de Crusoé com o contar do tempo:

O retorno abrupto e compulsivo de Crusoé de seu estado flutuante de liberdade introspectiva para seu contar [*“accompt”*] medido do calendário é exemplar da distinção que Bergson estabelece entre tempo como qualidade (imediate) e tempo como quantidade (medido). A ansiedade e o equívoco confessados por Crusoé sobre a possível perda de um dia - “e sem nunca saber como” - é uma quantificação do tempo que chega às custas da “pureza original” do tempo (2013: 149)²³.

Se se tomar a Revolução Francesa como um dos acontecimentos políticos fundadores da Modernidade, é interessante notar como - no espírito de toda revolução que quer perpetuar através da repetição o rompimento que ela julga ter instaurado²⁴ - ela instaura também um novo calendário que tem como data inicial o próprio início, a data da proclamação da República Francesa, não mais baseado nas tradições ultrapassadas com as quais se queria romper, mas baseado numa ideia de racionalidade e utilidade. Ou seja, a contagem do tempo passa a ser orientada a fins, é instrumentalizada a partir das necessidades do mundo recém instaurado do trabalho moderno. Neste sentido, trata-se de uma manifestação do espírito burguês mais puro. Os nomes dos meses não fazem mais referência a deuses ou imperadores da Antiguidade, mas aos ciclos da natureza mais apropriados para o plantio e a colheita: Vindemiário, mês da colheita de uvas, Germinal, mês da germinação, Prairial, mês em que estão fecundas as pradarias, Frutidor, mês das frutas, etc. Os dias da semana também deixam de homenagear os deuses nórdicos e passam a ser apenas números ordenados: primidi, duodi, trididi, quartidi, etc. Além disso, troca-se o sete mítico dos dias da

²³ No original: “Crusoe’s abrupt and compulsive return from his own fleeting state of introspective freedom to his measured “accompt” of the calendar is exemplary of the distinction Bergson is making between time as quality (unmediated) and time as quantity (measured). Crusoe’s equivocation and confessed anxiety about the possible loss of a day—“and never knew which way”—is a quantification of time that arrives at the expense of time’s “original purity.” (...) As Crusoe approaches his first-year anniversary on the island, he notes, “I had all this time observ’d no Sabbath-Day”. He subsequently counts the notches engraved upon the calendar and “set apart every seventh day . . . tho’ I found at the end of my account I had lost a day or two in my reckoning”.

²⁴ Gilles Deleuze em *Diferença e Repetição* descreve bem o movimento, que se estudará com mais cuidado no capítulo dedicado à crítica da violência em Walter Benjamin, das festas de fundação que tentam perpetuar através da repetição o acontecimento disruptivo único: “A festa não tem outro paradoxo aparente: repetir um ‘irrecomeçável’. Não acrescentar uma segunda e uma terceira vez à primeira, mas elevar a primeira vez à ‘enésima’ potência. Sob esta relação da potência, a repetição se reverte, interiorizando-se. Como diz Péguy, não é a festa da Federação que comemora ou representa a tomada da Bastilha; é a tomada da Bastilha que festeja e repete de antemão todas as Federações; ou, ainda, é a primeira ninfeia de Monet que repete todas as outras. Opõe-se, pois, a generalidade, como generalidade do particular, e a repetição, como universalidade do singular” (2006: 22).

semana (ligados aos sete planetas então conhecidos pela astrologia, à criação do mundo no Judaísmo, etc.) por dez, base do sistema numérico, muito mais prático para a contagem. O mesmo se dá com os dias que passam a contar com dez horas, compostas de cem minutos de cem segundos. Tudo muito mais calculável, portanto, ao gosto racional e instrumental da Modernidade.

Mas como toda fundação de temporalidade, a pretensão de eternidade e a reinvenção moderna se revelam rapidamente como datadas historicamente, mutáveis e, no limite, vulneráveis a novas fundações. O calendário revolucionário foi instaurado dois anos depois da revolução e revogado doze anos depois. Lembrete de que as temporalidades são históricas, tanto as tradicionais, quanto as modernas. O momento de destruição do calendário estabelecido dura apenas até que se instaure um novo, contradição inicial e permanente de toda revolução bem-sucedida. Rebecca Comay comenta esta ironia a partir do exemplo histórico da Revolução Francesa, mas com consequências para movimentos revolucionários em sentido amplo:

Não há tempo certo ou “tempo maduro” para a revolução (ou não haveria necessidade de uma). A revolução sempre chega cedo demais (as condições nunca estão prontas) e tarde demais (ele fica sempre atrás de sua própria iniciativa). Como o relógio decimal de curta duração, a semana de 10 dias, ou o novo calendário republicano que foi introduzido tardiamente, no Ano II, por ordem da Convenção (depois de semanas e meses de vacilação sobre quando a nova era realmente começou, o que serviria para marcar o início, que poderia estabelecer os termos de mediação, e o que exatamente era para ser comemorado), a Revolução imediatamente se tornou obsoleta. Neste deslize tanto a finitude como a fecundidade do evento vêm nitidamente à vista. É o anacronismo que produz a singularidade da Revolução como também sua terrível insuficiência – sua irreprimível novidade mas também sua insuportável necessidade de repetição (2016).

Vê-se, portanto, que contar o tempo não tem nada de arbitrário ou de desinteressado, trata-se de uma manifestação cultural, política e metafísica de importância fundamental para a organização social da vida. A crise temporal moderna parece ser a substituição dos inúmeros modos de contar por um único global. Para tentar dar conta desta transformação, propõe-se aqui uma distinção. As formas de contar o tempo, com o duplo sentido da palavra contar, mais apropriado para levar em consideração sua transformação, variam de acordo com a necessidade histórica dos grupos que irão contá-lo. Em português, contar tem um significado duplo que poderia ser resumido em um modo numérico e um modo narrativo. Contam-se coisas e contam-se histórias. O tempo, entrelaçamento das histórias das coisas, também é contado. Mas enquanto a contagem numérica conta iguais, a contação narra diferentes. Deleuze lembra como Pius Servien distinguia entre duas linguagens: “a linguagem das ciências, dominada pelo símbolo da igualdade, onde cada termo pode ser substituído por outros, e a linguagem lírica, em que cada termo, insubstituível, só pode ser repetido” (2006:12). Ou para aproveitar a duplicidade do português, o contador: uma mesma palavra para duas funções

bastante diferentes na Modernidade - o contador financeiro e o contador de histórias, um que faz conta, e outro que faz de conta. Uma ovelha contada pelo pastor é numericamente igual à outra, enquanto que a história contada pelo pastor aos seus companheiros sobre seu resgate durante uma noite de tempestade dá a ela um caráter único. Henri Bergson, ao investigar o que julga serem distorções na representação da sensação do tempo, dá um exemplo parecido:

Não basta dizer que o número é uma colecção de unidades; há que acrescentar que estas unidades são idênticas entre si ou, pelo menos, que as supomos idênticas desde que as contemos. É claro que ao contarmos as ovelhas de um rebanho diremos que tem cinquenta, embora se distingam umas das outras e o pastor as conheça facilmente; mas é porque se concorda em deixar de lado as suas diferenças individuais para só ter em consideração a sua função comum (1988: 58).

Assim, só se pode contar numericamente unidades igualadas. A tentativa de tomar os números não como mera acumulação abstrata de unidades iguais, mas como distintos, cada um em sua “identidade” e significado próprios, não é contagem, mas numerologia. As próprias Filosofia e Matemática demoraram alguns séculos para distinguir entre o número como qualidade e como quantidade. Aristóteles dá como exemplo na *Metafísica* a correspondência estabelecida pelos pitagóricos entre número e coisas: o feminino como o dois, o masculino como o três e o casamento, como soma de ambos, como cinco, a justiça como o quatro (produto de dois fatores iguais), a alma como o um (princípio indivisível), o tempo como sete, etc.²⁵ Funes, o memorioso, célebre personagem de Jorge Luis Borges, tem a capacidade sobre-humana de guardar com perfeição na memória tudo o que vê e pensa. Funes processa o mundo como pura diferença, conhece apenas a contação e nada da contagem. “Perturbava-lhe que o cão das três e catorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cão das três e quatro (visto de frente). Sua própria face no espelho, suas próprias mãos, surpreendiam-no cada vez” (2007b: 107). Segundo o narrador do conto, Funes “era quase incapaz de ideias gerais, platônicas”. Talvez por isso tenha se recusado a contar usando um sistema de base decimal, que se repete abstratamente, e tenha inventado um sistema de contagem em que cada número (e conseqüentemente cada coisa em cada momento sob cada aspecto) tem um nome próprio:

Em lugar de sete mil e treze, dizia (por exemplo) Máximo Pérez; em lugar de sete mil e catorze, A Ferrovia; outros números eram Luis Melián Lafinur, Olivar, enxofre, os rústicos, a baleia, o gás, a caldeira, Napoleão, Agustín de Vedia. Em lugar de quinhentos, dizia nove. Cada palavra tinha um signo particular, uma espécie de marca; as últimas eram contrário de um sistema de numeração. Eu lhe observei que dizer 365 era dizer três centenas, seis dezenas, cinco unidades; análise que não existe nos “números”. O Negro Timoteo a manta de carne. Funes não me entendeu ou não quis me entender (IDEM: 106).

A tradição religiosa também contribui com um exemplo canônico da diferenciação entre as

²⁵ Conferir ARISTÓTELES (1984:21) e as respectivas notas de Joaquim de Carvalho.

duas formas de contar (ovelhas), a parábola do bom pastor no livro de Mateus do Novo Testamento: “Se um homem possui cem ovelhas e sucede que uma delas se desgarre, não deixará ele as outras noventa e nove na montanha para ir à procura da que se desgarrou? E se consegue reencontrá-la, na verdade, eu vos digo, ele sente mais alegria por esta do que pelas noventa e nove que não se desgarraram” (BÍBLIA 1997: 1894). A ovelha reencontrada não tem o mesmo estatuto das outras noventa e nove, ainda que seja também uma ovelha e que pertença ao mesmo pastor. Ela aparece em uma contação, não na contagem. Talvez se pudesse resumir, portanto, da seguinte forma: a contagem, como numérica, abstrai a diferença, em oposição à contação, como narrativa, que a privilegia. Esta separação é importante para pensar o tempo porque segundo Bergson, devido ao carácter necessariamente cumulativo da numeração, a contagem se dá sempre no espaço e não no tempo:

Sem dúvida, é possível perceber, no tempo, e apenas no tempo, uma sucessão pura e simples, mas não uma adição, isto é, uma sucessão que viesse a dar numa soma. De facto, se uma soma se obtém pela consideração sucessiva de diferentes termos, ainda é necessário que cada um destes termos persista quando se passa ao seguinte e espere, por assim dizer, que lhe acrescentemos os outros: como esperaria ele, se não passasse de um instante da duração? E onde esperaria, se não o localizássemos no espaço? Involuntariamente, fixamos num ponto do espaço cada um dos momentos que contamos, e é apenas com esta condição que as unidades abstractas formam uma soma. (...) Toda a ideia clara do número implica uma visão no espaço (1988: 59-60).

Em outras palavras, se o tempo passa, ele não se detém. Mas para que haja sua contagem e, portanto, sua acumulação (o número três, por exemplo, não é nada mais do que o acúmulo de três unidades idênticas, de três “uns”), ele precisa se deter para que o próximo momento se junte a ele. Já que o tempo passa e não se detém, é necessária uma abstração espacial para que ele se acumule e seja contado. Bergson chamou este processo de espacialização do tempo e este termo (adotado posteriormente, com sentido diverso, pela teoria pós-moderna) é interessante para pensar justamente a vitória histórica da contagem sobre a contação na Modernidade, a perda cada vez maior da dimensão temporal na experiência, substituída por sua dimensão espacial.

A ascensão da contagem em detrimento das inumeráveis formas de contação não se deu arbitrariamente. Ela possui como base material a transformação dos modos de produção e da própria forma mercadoria. Seria possível estabelecer uma relação entre este par de conceitos e os conceitos de valor de troca e valor de uso como desenvolvidos por Karl Marx logo no primeiro volume de *O Capital*. Enquanto o valor de uso da mercadoria se refere às suas propriedades materiais únicas, à sua utilidade “determinada pelas propriedades do corpo da mercadoria” (MARX 1996:166), o valor de troca estabelece uma igualdade abstrata entre coisas diferentes, como, por exemplo, quantidades de ferro e trigo. O fato de que elas possam ser trocadas a partir da mediação de um mesmo valor mostra que “ambas são, portanto, iguais a uma terceira, que em si e para si não

é nem uma nem outra. Cada uma das duas, enquanto valor de troca, deve, portanto, ser redutível a essa terceira” (IDEM:167). Para voltar ao exemplo das ovelhas, o valor de troca estabelece uma relação de igualdade abstrata entre elas e quaisquer outras “mercadorias”, enquanto o valor de uso atentaria para suas características específicas, impossíveis de serem igualadas por outras coisas ou mesmo por outras ovelhas. Vê-se como a ascensão do valor de troca sobre o valor de uso do ponto de vista econômico reflete na ascensão da contagem sobre a contação do ponto de vista histórico-literário. O valor de troca é uma verdadeira operação alquímica que transforma diferentes em iguais, da mesma forma como dentro da fábrica, se se pensar na forma de pagamento de salário por hora trabalhada, não há diferença entre o que se produz, de qual maneira, por quanto tempo, por quem, seu estado físico, emocional, a estação do ano, a posição das estrelas no céu, etc. Do ponto de vista de mais um narrador de Borges, desta vez de “O Zahir”, não apenas o modo de produção impactou na temporalidade, mas o modo de produção reduz o tempo a produto. O tempo não apenas é convertido em dinheiro potencial, mas o próprio dinheiro produz tempo futuro:

Insone, possesso, quase feliz, pensei que não existe nada menos material que o dinheiro, já que qualquer moeda (uma moeda de vinte centavos, digamos) é, a rigor, um repertório de futuros possíveis. O dinheiro é abstrato, repeti, o dinheiro é tempo futuro. Pode ser uma tarde nos arredores, pode ser música de Brahms, pode ser mapas, pode ser xadrez, pode ser café, pode ser as palavras de Epicteto, que ensinam o desprezo pelo ouro; é um Proteu mais versátil que o da ilha de Faros (1998).

Georg Simmel, que dedicou longos trabalhos à questão do dinheiro na sociedade moderna, faz, inicialmente, um elogio da racionalidade do cálculo e sua previsibilidade. Os modos de contar dinheiro e tempo que se imbricam na ideologia moderna como nunca na história da humanidade são vistas pelo sociólogo com certo otimismo. Em *Filosofia do dinheiro* [Philosophie des Geldes], ele afirma: “A determinação do tempo abstrato pelo relógio, assim como a do valor abstrato pelo dinheiro, proporciona um esquema mais fino e seguro de divisões e medidas que, assumindo em si os conteúdos da vida, confere a eles, pelo menos do ponto de vista da prática externa, uma transparência e uma calculabilidade de outro modo inatingível” (SIMMEL). Mas esta vantagem da calculabilidade tem como custo justamente a diversidade que uma temporalidade baseada no dinheiro não pode aceitar. Custo esse que não é mínimo, mas máximo, na verdade, “impagável”, pelo rebaixamento brutal e generalizado que opera - é a troca da infinitude concreta do mundo por sua representação abstrata em miniatura. Nas palavras do próprio Simmel, em outro trabalho:

De fato, as coisas mesmas são também desvalorizadas, num sentido mais geral, pela equivalência com aquele meio da troca válido para qualquer coisa. O dinheiro é "vulgar" porque é o equivalente para tudo e para todos; somente o individual é nobre; o que corresponde a muitas coisas corresponde ao mais baixo entre elas e reduz, por isso, também o mais alto para o nível do mais baixo. Esta é a tragédia de cada nivelção, dado que ela conduz, imediatamente, o superior ao lugar do elemento mais baixo. O superior sempre pode descer, mas quase nunca o inferior se eleva até o elemento mais alto. Assim, o valor mais específico das coisas fica prejudicado pela possibilidade constante da transformação do mais heterogêneo em dinheiro. E a língua tem razão, por isso, quando chama de "impagável" o que é muito especial e assinalado (1998: 31).

A crise da contação na Modernidade, se se puder falar assim, encontra no ensaio “O contador de histórias” de 1933 de Walter Benjamin - a ser analisado em capítulo próprio - uma de suas interpretações mais influentes nos estudos literários e culturais no Brasil. Este texto, talvez um dos mais conhecidos e citados do autor por aqui, tem como linha argumentativa principal a transformação das formas tradicionais de contação a partir das transformações sociais e tecnológicas da Modernidade. Sem um grupo próximo e coeso para ouvir com bastante tempo as narrativas acumuladas vindas de longe no tempo e no espaço, desaparece a habilidade de contar e com ela a figura tradicional do contador de histórias. Gershom Scholem, em sua biografia de Benjamin, aponta para um debate prévio com o filósofo no contexto de escrita do ensaio. O questionamento, que Scholem sintomaticamente chama de “difícil”, colocado por Benjamin a ele em conversa, resume já o núcleo crítico da contagem moderna e a tarefa colocada aos coletivos tradicionais e modernistas - os não-modernos que resistem - de reinventar a contação: “Uma difícil observação sua de que a sucessão dos anos podia ser contada, mas não enumerada. Isso nos levou ao significado de sequência, número, série e direção. Será que o tempo, que certamente é uma sequência, tem também uma direção?” (SCHOLEM 1989:41).

A questão da direção única do tempo é assunto da física, mas também da filosofia da história e da teologia. Benjamin construirá sua filosofia da história, com influência forte do Judaísmo, criticando a ideia hegemônica então de que a história seguia de forma homogênea e cumulativa rumo ao progresso. Sua concepção temporal é de uma história aberta a releituras do passado e a acontecimentos inesperados, um modo de contar mais próximo do modo aberto do contador de histórias, do que do modo fechado do contador financeiro. As traduções mais canônicas do ensaio no Brasil, de Sérgio Paulo Rouanet, Modesto Carone e Erwin Theodor Rosenthal²⁶, optaram por traduzir o termo *Erzähler* por narrador. Esta tradução é bastante plausível e tem a vantagem de conservar a proximidade linguística com os outros termos próximos como o narrar (*erzählen*), narrativas (*Erzählungen*) e narrado (*Erzählende*). Mas como em toda escolha de termo na tradução, alguns aspectos se perdem, como um aspecto importante para o argumento que aqui se desenvolve: a relação entre o contar numérico e o narrativo. O verbo *erzählen* em alemão é formado

²⁶ Conferir: BENJAMIN: 1985, 1980, 1975, respectivamente.

pelo prefixo *er-* e pelo radical *zählen* que significar contar, no sentido numérico. O verbo *zählen* por sua vez tem como radical o termo *Zahl*, número, que possui uma ascendência que vai até o distante *del* do protoindogermânico, este que, já então, continha o duplo sentido de contar numérico e narrativo (cf. POKORNY 1959: 193), passando pelo *talō* protogermânico que ainda mantém os dois sentidos (e que dá origem ao termo inglês *tell*, contar, raiz do termo *Storyteller*, contador de histórias, tradução canônica do *Erzähler* benjaminiano para o inglês), dando origem a *zala* e *zalōn* do alto-alemão antigo quando se dividiram com os sentidos, respectivamente, de ordenar numericamente e contar uma história, dando origem então aos *zählen* e o *erzählen* do alemão contemporâneo²⁷.

De forma semelhante, o grego antigo, segundo Maria Helena da Rocha Pereira, o *logos* (λόγος) “tem uns começos modestos, que mal faziam prever que o seu destino seria traduzir a mais brilhante de todas as conquistas gregas - a descoberta da razão” (2012: 241). Relacionado depois à reflexão, discussão e argumentação filosóficas, no início o *logos* se relacionava com o verbo “colher”, “reunir”. “Do sentido de “reunir” se passa facilmente ao de “fazer a contagem”. E neste ponto começa a bifurcação semântica”: de um lado o termo evolui para “contar - enumerar - narrar” e do outro para “conta - cálculo - reflexão - discussão - argumentação” (IDEM). No primeiro lado da bifurcação, os dois sentidos de contar do *logos*, enumerar e narrar, compõem a tarefa do historiador grego. Segundo Maria Pereira:

Ambos continuarão a ter representação na época arcaica. Assim, o de “narrativa” ou “história” é o que nos surge no frg. 11 DIEHL de Estesícoro, com referência à tradição sobre o rapto de Helena. *Logoi* são também as narrativas cuja veracidade Hecateu de Mileto põe em dúvida, no começo das suas Genealogias, e ainda aquele termo com que Heródoto se referirá ao conjunto ou a partes da sua obra, ou a qualquer das muitas lendas que nela intercala. O mesmo historiador chama ao seu antecessor, Hecateu, λογοποιός, isto é, autor de λόγος. Esse e outros eram historiógrafos, que consignaram por escrito as observações colhidas nas suas viagens ao longo da costa (périplos) ou que fizeram o registro de fundações de cidades ou genealogias. O seu λόγος é, essencialmente, uma enumeração (IDEM: 243-244).

É interessante notar a presença, às vezes misturada, às vezes distinta, dos dois sentidos de contar presentes já na origem do pensamento e da narrativa, histórica e literária, gregas. Também nas línguas latinas as diversas variações de contar têm como origem o termo *computare*, que originalmente se referia apenas ao contar numérico (e deu origem ao onipresente computador, contador responsável pela contagem contemporânea). As diversas línguas latinas desenvolveram o contar narrativo a partir deste numérico, como no caso do espanhol que, assim como o português, mantém contar com o duplo sentido. Já no italiano os termos permaneceram separados como *contare* e *raccontare* e no francês *compter* e *conter*. Para voltar à escolha de tradução do termo de

²⁷ Para um resumo das modificações do termo embasado em diversas referências etimológicas, cf. WIKIPEDIA 2016.

Benjamin, ele mesmo traduziu seu ensaio para o francês como o título de *Le Narrateur* (GSII: 1290)²⁸, e talvez isto tenha influenciado decisivamente na escolha dos tradutores brasileiros. O tradutor português João Barrento preferiu, por outro lado, traduzir *Der Erzähler* por “O contador de histórias”³ e justifica da seguinte forma sua escolha:

Porque o termo sempre utilizado (‘O narrador’, com a exceção da língua inglesa, que usa também ‘The Storyteller’) perverte o sentido original: enquanto termo técnico, ‘narrador’ é uma categoria da teoria narrativa e no seu uso corrente a palavra perde perfil próprio, na medida em que se refere a todo aquele que narra - incluindo, naturalmente o romancista, que está fora do âmbito semântico do ‘contador de histórias’. O próprio Benjamin parece ir neste sentido quando, numa carta de 13 de Dezembro de 1939, ao filósofo Paul Landsberg (nessa altura também exilado em Paris, e que viria a morrer em 1944 no campo de concentração de Oranienbrug), anota, em francês: ‘Voilà ‘Le narrateur’ (mais il faudrait bien plutôt traduire: ‘Le conteur’ (BENJAMIN 2015: 147).

A vantagem desta tradução está no resgate da figura tradicional do “contador” de histórias ou de causos, geralmente associado à narrativa oral, em oposição ao termo mais “técnico” do narrador como conceito já da teoria literária, associado principalmente à forma romance que Benjamin, seguindo os passos de Georg Lukács, vê quase como antítese da narrativa tradicional. Rouanet e Rosenthal também optam em algumas passagens por esta tradução ao transformar *wiedererzählen* e *nacherzählen* em recontar e contar, e mesmo *Erzählung* em conto.

Mas para voltar do nível etimológico ao histórico, se nas línguas europeias de origem, histórica e etimologicamente, a contagem deu origem à contação, a Modernidade é o período histórico em que esta relação se reverte: as intensidades históricas, distintas qualitativamente umas das outras, são socialmente transformadas em quantidades. As diversas formas tradicionais da contação do tempo se converteram aos poucos em uma única forma numérica de contá-lo que tem como uma de suas características distintivas as possibilidades matemáticas, primeiro, de rebaixamento a um mesmo igual, depois, de repartição em pedaços cada vez mais “precisos”, ou seja, menores. Nos modos de produção organizados ainda em torno dos ritmos naturais (luz do sol, estações do ano, marés, ciclos de colheita, etc.), geralmente não há necessidade de contar o tempo dividindo-o, por exemplo, em períodos menores do que uma hora. Em uma passagem sintomática de *A ética protestante e o “espírito” do Capitalismo*, Max Weber aponta para a presença desta subdivisão e aceleração do tempo justamente na literatura: “Estamos acostumados a encará-lo como característico ao homem moderno que não tem tempo, ou, por exemplo, como Goethe em *Wanderjahren*, a medir o grau de desenvolvimento capitalista pelo fato de os relógios tocarem a cada quarto de hora” (2001: 161).

A fragmentação do tempo, a necessidade de medi-lo em quantidades sempre menores, é

²⁸ As edições críticas em alemão da obra de Walter Benjamin, os *Gesammelte Schriften*, serão citados não pelo seu ano de publicação, mas por seu volume em algarismo romano, como neste último exemplo do segundo volume: GSII.

sintoma claro de sua aceleração. Não há tempo livre, cada pequena, menor parte precisa ser capturada, medida e instrumentalizada. Para as máquinas de precisão, os atletas profissionais e os especuladores da bolsa de valores os segundos e suas frações são a unidade comum da experiência do presente. A angústia generalizada e o déficit de atenção como epidemia global (de que se falará em capítulo adiante) são o preço pago por uma sensibilidade ainda humana em um mundo cada vez mais pós-humano²⁹, sobretudo do ponto de vista da experiência do tempo. No começo do século XX, tentando compreender o que então aparecia ainda como tendência, Paul Valéry reflete sobre o impacto que as transformações na medição e experiência do tempo moderno têm no bem estar da vida psíquica e na aceleração do ritmo de percepção do tempo:

Os progressos da insônia são notáveis e seguem exatamente todos os outros progressos. A fadiga e a confusão mental às vezes são tais que nos pegamos sentindo saudades ingenuamente do Taiti, do Paraíso da simplicidade e da preguiça, da vida na forma lenta e imprecisa que nunca conhecemos. Os primitivos ignoram a necessidade de um tempo dividido precisamente. Não havia minutos ou segundos para os antigos, mas nossos movimentos hoje são regulados por suas frações. O décimo, o centésimo de segundo começam a não ser mais irrelevantes em algumas áreas de atuação. A máquina generalizada exigiu essas precisões. Ela se impôs tão fortemente à espécie que podemos relacionar com a existência e crescimento do seu império qualquer manifestação espiritual de nossa época³⁰ (1926).

Os exemplos “tradicionais” de Thompson citados anteriormente (aquele de um ritmo de vida que Valéry chamou de primitivo), estão em oposição, em conflito com o processo de disciplinamento dos trabalhadores ingleses. São estas concepções de tempo que serão objeto da nova disciplina temporal, imposta violentamente pelos estados e pela burguesia financeira e

²⁹ O filósofo Günther Anders dedicou muito do seu trabalho intelectual ao combate às armas nucleares e ao risco de autoeliminação da humanidade. Através do conceito de supralimiar, Anders tenta compreender a falta de reação do público em geral com a maior ameaça de extinção que a humanidade já havia sofrido. Se o subliminar é aquilo que nossos sentidos não conseguem captar por não ser intenso o bastante, o supralimiar seria a intensidade que ultrapassa nossa capacidade de sensação e compreensão. Este conceito talvez pudesse ser usado para compreender a especificidade do tempo na Modernidade. Se é verdade que concepções não humanas de tempo sempre participaram de diversas culturas, geralmente associadas ao tempo dos deuses, antes e/ou depois deste mundo, também é verdade que nunca antes concepções temporais fora do espectro da vida e da experiência humanas participaram tão cotidianamente da vida dos povos. A competitividade extrema dos esportes, por exemplo, inseriu no imaginário coletivo os décimos e centésimos de segundo, a informática e a eletrônica inseriram por sua vez os milésimos de segundo. A Antropologia inseriu na dimensão humana a ideia da história dos milênios, a geologia a dos milhões de anos. A teoria do Big Bang deu uma estimativa, um ponto de partida para a contagem da história do próprio espaço-tempo: 13.8 bilhões de anos. A astrofísica moderna tenta dar à história do mundo sua moldura, o α e o ω da contagem do tempo: do mínimo, 1 tempo de Planck (o tempo que a luz demora no vácuo para percorrer a distância de $1,6 \times 10^{-35}$ m, limite de medição da física moderna, a partir do qual a estrutura espaço-temporal passaria a ser afetada por efeitos de gravitação quântica), ao máximo como no Teorema da Recorrência de Poincaré. A presença destas temporalidades não-humanas no imaginário cotidiano age supralimiariamente, é compreendida abstratamente sem se relacionar diretamente com a experiência dos indivíduos ou das comunidades, é contagem.

³⁰ No original: “Les progrès de l'insomnie sont remarquables et suivent exactement tous les autres progrès. La fatigue et la confusion mentales sont parfois telles que l'on se prend à regretter naïvement les Tahitis, les Paradis de simplicité et de paresse, les vies à forme lente et inexacte, que nous n'avons jamais connus. Les primitifs ignorent la nécessité d'un temps finement divisé. Il n'y avait pas de minutes ni de secondes pour les anciens, mais nos mouvements aujourd'hui se règlent sur ces fractions. Le dixième, le centième de seconde commencent de n'être plus négligeables dans certains domaines de la pratique. La machine généralisée a exigé ces précisions. Elle s'est si fortement imposée à l'espèce que l'on peut rapporter à l'existence et à l'accroissement de son empire toute manifestation de l'esprit de notre époque”.

industrial, ou partidária, que os comanda. A temporalidade não se molda mais tão lentamente quanto o processo de surgimento e vigência de uma língua ou de uma cultura ao redor do ritmo tradicional de reprodução material da vida dos coletivos, mas é imposta a partir de cima por uma ordem que se instalava rapidamente pelos territórios do globo. As maneiras de contar o tempo não servem mais aos interesses comunitários, mas aos interesses privados e internacionais dos donos de fábrica. Eles, que se tornaram senhores, literalmente, do tempo, que não detinham monopólio apenas dos meios de produção, mas dos meios de medição do novo tempo social, vantagem comercial e política incalculável, já que únicos detentores de equipamentos de medição normativa e “precisa” do tempo - o relógio. O exemplo seguinte, retirado por Thompson direto do livro de instrução de um supervisor, evidencia o conflito temporal do novo tempo:

Considerando as informações que tenho recebido de que vários empregados do escritório são tão injustos a ponto de calcular o tempo pelos relógios que andam mais rápido, o sino tocando antes da hora do fim do expediente, e pelos relógios que andam mais devagar, o sino tocando depois da hora do início do expediente, e que esses dois traidores Fowell e Skellern têm conscientemente permitido tal coisa: fica determinado que a esse respeito nenhuma pessoa deve calcular o tempo por nenhum outro relógio de parede, sino, portátil ou relógio de sol que não seja o do supervisor, o qual só deve ser alterado pelo guarda do relógio (1998: 290).

Fala-se neste trabalho de temporalidade moderna e não meramente de temporalidade capitalista porque, embora ela tenha surgido com a ascensão do capitalismo como modelo econômico global, a aceleração do tempo e sua calculabilidade matemática, sua contagem, não foi e não é exclusividade dos regimes e ideologias estritamente capitalistas. O aceleracionismo e desenvolvimentismo que marca certo pensamento marxista e, seguramente, projetos políticos de países comunistas no século XX, reproduziu quase sem crítica nenhuma esta nova temporalidade.

Em *Imagens de Pensamento* [*Denkbilder*] de 1927, Benjamin descreve algumas impressões de sua visita a Moscou. Ao contrário do tom exotizante de algumas descrições de sua viagem a Nápoles, como vista por dois turistas nórdicos, a vida moscovita é descrita a partir de um caráter político declarado logo de início. Trata-se de verificar os impactos da revolução soviética na vida cotidiana das pessoas e seu potencial para o resto da Europa. Em um dos fragmentos mais instigantes³¹, Benjamin descreve a nova relação dos operários com o tempo de forma semelhante com o processo descrito por Thompson. Ainda que com diferenças gritantes quanto à organização dos trabalhadores e seu papel no estado, o trabalhador russo também precisou ser disciplinado para uma nova sensibilidade do tempo moderno: “Sensibilidade para o valor do tempo, a despeito de

³¹ Cabe ressaltar que, embora o olhar constelacional de Benjamin normalmente estabeleça relações pouco óbvias com temas não diretamente relacionados com o observado, em muitas vezes, como parece ser o caso deste fragmento, Benjamin se comporta mais como um jornalista que busca capturar ou descrever rapidamente detalhes sem a intenção imediata de interpretá-los. É importante ter isto em mente para não confundir cada descrição de Benjamin com um artigo de opinião ou uma crítica.

toda a "racionalização", não se encontra nem mesmo na capital da Rússia. O TRUD, instituto Sindical da Ciência do Trabalho, realizou, sob a supervisão de seu diretor Gastieff, campanha com cartazes pela pontualidade. A partir de então, estão domiciliados em Moscou muitos relojoeiros” (BENJAMIN 1987: 168).

Lá, assim como nas fábricas capitalistas, o relógio se torna instrumento indispensável. “Perdem tempo com tudo”, afirma o alemão Benjamin em relação aos lenientes trabalhadores russos que cometem o pecado de usar o tempo como “uma aguardente ordinária da qual nunca se saciam, estão embriagados pelo tempo”. Cabe a intervenção, portanto, do Partido para que os trabalhadores percebam que “‘Tempo é dinheiro’ - em cartazes reclama-se para essa frase admirável a autoria de Lenin, a tal ponto é estranha aos russos essa noção” (IDEM). Que uma frase tornada célebre por Benjamin Franklin possa ser atribuída a Lenin em plena Rússia revolucionária, que se impute ao líder da Revolução Russa uma das frases mais distintivas da ideologia Capitalismo em sua relação com o tempo, isso mostra que do ponto de vista da experiência do tempo pelo trabalhador, parece haver pouca diferença na nova experiência planificada do tempo entre capitalistas e soviéticos. Em 1913, Lenin chamou o Taylorismo de “escravidão do homem pela máquina”. Em 1918, no entanto, ele sugeriu que adotar o Taylorismo, sob uma organização socialista, poderia ser uma medida progressista. A ideia era que aumentar a produtividade diminuiria o tempo de trabalho e permitia ao trabalhador soviético mais tempo para participar da vida no novo regime (cf. o primeiro capítulo de NOYS 2014). Paulo Arantes comenta, referindo a Wallerstein, o que chama de “inverossímil convergência geocultural” entre “Americanismo Wilsoniano e Comunismo Leninista”:

Ambos compartilhavam não só a plataforma ilustrada de engenharia social racionalmente planejada, mas também uma “visão secular do futuro”, sendo igualmente, um e outro, “escatologias”. Dessa liga intempestiva brotará — para chegar logo ao ponto final — a “fé geocultural na possibilidade do desenvolvimento”, estrela-guia entre 1945 e 1970, desde então uma quimera em queda livre (2014:16).

E embora isto seja claro hoje, como no exemplo da China capitalista, no momento da visita de Benjamin à Rússia, tratava-se de construir uma nova vida e uma nova sociedade com uma nova cultura, enfim, com outra concepção de tempo e história, não uma simples aceleração permanente, um “Grande salto adiante” em perseguição ao ocidente “desenvolvido”. Desenvolvido em relação a que? Desenvolvido em qual direção? Os trabalhadores russos em processo de industrialização ofereceram a mesma resistência ao processo de disciplinamento temporal que seus colegas ingleses e mexicanos descritos por Thompson:

Pois o que os moralistas mercantilistas disseram sobre o fato de os ingleses pobres do século XVIII não reagirem aos incentivos e à disciplinas é frequentemente repetido, por observadores e por teóricos do crescimento econômico, a respeito dos povos dos países em desenvolvimento na época atual. Assim os peões mexicanos nos primeiros anos deste século eram considerados um povo “indolente e infantil” (1998: 299).

Alguns séculos antes, ainda a partir desta perspectiva do disciplinamento à temporalidade moderna, o antropólogo Pierre Clastres faz uma reflexão semelhantes em relação aos índios americanos e seu contato com os europeus horrorizados com seu excesso de tempo “ocioso”:

Se na nossa linguagem popular dizemos “trabalhar como um negro”, na América do Sul em contrapartida diz-se “preguiçoso como um índio”. Então, das duas uma: ou o homem das sociedades primitivas, americanas e outras, vive em economia de subsistência e passa a maior parte do seu tempo à procura de alimento; ou então não vive em economia de subsistência e pode pois permitir-se lazes prolongados fumando na sua cama de rede. Foi isso que espantou, sem dúvida, os primeiros observadores europeus dos índios do Brasil. Foi grande a sua reprovação ao constatarem que rapazolas cheios de saúde preferiam adornar-se como mulheres com pinturas e plumas, em lugar de transpirar nas suas hortas. Gentes que ignoravam que é preciso ganhar o pão com o suor do seu rosto (1979: 187).

Não há como negar que há algo deste gesto entusiasmado pela “marcha da civilização ocidental”³² nas observações de Benjamin sobre os trabalhadores russo que parecem resistir a este industrialismo leninista através da leniência:

Se, na rua, está sendo rodada a cena de um filme, se esquecem porquê e para onde estão indo, ficam acompanhando a filmagem por horas a fio e chegam agitados ao serviço. Assim, quanto ao uso do tempo, o russo continuará sendo por muito tempo “asiático”. (...) A unidade de tempo é basicamente *sistchas*. Significa “imediatamente”. Pode-se ouvir esta palavra, conforme o caso, dez, vinte, trinta vezes como resposta, e horas, dias e semanas se esgotam até que o assim prometido aconteça. Do mesmo modo, não é nada fácil ouvir “não” como resposta. Respostas indeferidas ficam por conta do tempo. As catástrofes e as colisões cronológicas estão, portanto, na ordem do dia como o “remonte”. Tornam todas as horas riquíssimas, todos os dias exaustivos, transformam toda vida no momento (1987: 169).

Presos em sua relação “imediata” com seu presente, sem o imperativo permanentemente mediador da necessidade de produzir e consumir, de “transpirar nas suas hortas”, assim os não-modernos, chamados orientalisticamente pelo alemão Benjamin de “asiáticos”, resistem ao novo

³² No processo violento de unificação temporal há também uma unificação cultural, tanto do ponto de vista dos modos de trabalho, como de sua comunicabilidade. Vale a pena dizer o que é claro, mas, frequentemente envolto em névoas ideológicas, se é verdade que o global se tornou moderno, também é verdade que o moderno é, ao menos originalmente, ocidental, o que leva à importância de observar o não-ocidental, e seu potencial subversivo, em relação à Modernidade. Ele é um não-moderno, como aponta Jacques Le Goff: “O primeiro embate total entre antigo e moderno foi, talvez, o dos índios da América com os Europeus, e as suas conseqüências foram claras: os Índios foram vencidos, conquistados, destruídos e assimilados; raramente as várias formas de imperialismo e colonialismo, do século XIX e princípio do XX, tiveram efeitos tão radicais. As nações atingidas pelo imperialismo ocidental, quando conseguiram alcançar mais ou menos a sua independência, foram confrontadas com o problema do seu atraso em certos campos. A descolonização, posterior à Segunda Guerra Mundial, permite às novas nações que, por sua vez, abordem este problema. Quase todas as nações atrasadas se encontraram perante a equivalência entre modernização e ocidentalização e o problema do moderno foi posto paralelamente ao da identidade nacional. Um pouco por todo o lado distinguiu também a modernização econômica e técnica da modernização social e cultural” (1990:184-185).

tempo da cidade. É estranho que os operários russos não sejam vistos com o mesmo olhar elogioso dedicado ao flâneur benjaminiano que “com sua ostensiva serenidade, protesta contra o processo de produção” (1989: 171). O operário chega atrasado para o trabalho porque se interrompe no caminho para ver a gravação de um filme. Justamente o cinema, a arte da interrupção, que treinaria, segundo Benjamin, os sentidos do cidadão moderno para a vida na cidade grande, é que interrompe a caminhada do trabalhador para a fábrica. Não há nesta interrupção individual do tempo do trabalho pelo trabalhador um prenúncio da interrupção do tempo de trabalho por sua classe chamada de greve?

Nos anos do regime stalinista, o que era um germe desenvolvimentista no contexto da Revolução se torna espírito da própria política soviética com seus Planos Quinquenais. Se o capital monetariza o tempo, sob Stalin há uma “nacionalização do tempo” e a aceleração das forças produtivas não era tarefa apenas econômica, mas política e revolucionária. O progresso histórico, ou seja, o ritmo do tempo é ditado pelas decisões políticas do ditador. O que, lido pelo oposto, significa que qualquer tentativa de desacelerar, conservar modos tradicionais ou respeitar a diversidade das temporalidades é contrarrevolucionária e, portanto, punível como tal. “Disciplina, obediência e conformidade para alcançar a “aceleração” (*uskorenie*) histórica necessária enquanto “diminuir o ritmo” (*gromozhenie*) se tornaria ato contrarrevolucionário” (2014:28), como afirma Benjamin Noys em seu estudo sobre as origens do Aceleracionismo. Nas palavras de Susan Buck-Morss:

Traduzir a luta espacial entre cidade e campo nos termos do discurso temporal da luta de classes justificava a perseguição de camponeses como ‘pessoas do passado’. Toda a resistência camponesa era definida como resistência de classe que desacelerava o curso da história. (...) Na década de 1920, ainda era possível argumentar que os povos indígenas do norte e do centro da Ásia tinham elementos de sociedade sem classe e de ‘comunismo primitivo’ que poderiam tornar a transição para o socialismo mais fácil. Mas por volta de 1930 toda sua cultura era vista como hostil à revolução e ao progresso histórico. (...) A equação entre tempo revolucionário e modernização econômica implicava uma obliteração necessária das culturas indígenas, da mesma maneira como fez com a classe camponesa tradicional³³ (2000:38).

Insere-se na Modernidade, portanto, em variados regimes políticos, o tempo da fábrica como “guarda do relógio”, como norma do tempo social com a abolição progressiva de outras, incontáveis, formas de contá-lo. Que se tenha que fazer um esforço histórico crítico em busca de outras formas de contar já é prova do quanto avançou globalmente a contagem moderna. Buscar ou reinventar através de povos, culturas ou nichos não completamente “modernizados” outras formas

³³ No original: “Translating the spatial struggle between city and country into the temporal discourse of class struggle justified persecution of the peasants as “people from the past.” All peasant resistance was defined as class resistance that slowed down the course of history. (...) In the 1920s it was still possible to argue that the indigenous peoples of the north and of Central Asia had elements of classlessness and “primitive communism” that might make their transition to socialism easier. But by the 1930s, their whole culture was seen as hostile to revolution and historical progress. (...) The equation of revolutionary time with economic modernization implied necessarily the obliteration of indigenous cultures, as it did that of the traditional peasant class”.

de contar o tempo parece ser uma forma possível de resistir à perda desta diversidade. É importante lembrar: não há uma temporalidade *a priori*, uma forma de perceber e contar o tempo comum que não seja mediada biológica e socialmente por estruturas como os aparelhos fonadores, aparelhos de escrita e as próprias línguas, necessariamente inseridas num fluxo social vivo e em permanente transformação. Se quando se pensa em tempo se pensa em fluxo, em passagem, talvez seja mais preciso dizer que o que passa não é o tempo - pois visto de dentro de uma determinada tradição ele aparece sempre com uma constância, idêntico, reconhecível e mensurável - mas as formas de apreendê-lo e contá-lo. Este é um dos postulados de Walter Benjamin em sua análise das transformações da obra de arte com o advento tecnológico de sua reprodutibilidade: “No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente” (1987: 169). Uma das vantagens desta perspectiva é a superação da divisão tradicional (e artificial) entre economia e estética, entre modos de produção e modos de percepção. A vitória triunfal do modo de produção industrial traz consigo transformações radicais na forma de perceber o tempo e, consequentemente, de contá-lo.

Refletindo sobre as intersecções por vezes problemáticas entre as disciplinas Antropologia e História, Lilia Schwarcz aponta para as variações culturais no pensamento do tempo e da história: “Diante da experiência etnográfica, não há como entender história no singular” (2005: 120). Durante muito tempo, no entanto, a falta de documentos históricos em culturas iletradas lançou a etnografia em um eterno presente dos coletivos estudados. Uma possibilidade, segundo Evans-Pritchard referido por Schwarcz, seria entender a história não como uma sucessão de eventos, mas como “‘a relação entre eles’ (...) O antropólogo introduzia, dessa maneira, uma outra chave explicativa: história é processo, e não há sociedade sem história, mesmo que no tempo sincrônico” (2005: 123). O tempo é um *a priori* humano, um universal, mas as culturas elaboram sua passagem, a relação entre os momentos, de formas diferentes, como mostram os exemplos de Schwarcz:

O tempo dos Nuer, que, como mostra Evans-Pritchard, adotavam um referencial interno; o tempo dos Mendi, um povo que, como explica M. Sahlins, fazia tudo convergir para si; o modelo pendular encontrado por Leach entre os Kachin, no qual o tempo é representado como uma repetição de inversões; o tempo dos Piaroa, descrito por J. Overing, o qual é ora linear ora não; o tempo dos Umeda, praticado no ritual pesquisado por Alfred Gell, quando se encenam com diferentes cores os vários ciclos da vida, e o “nosso” — um tempo seriado e cumulativo (2005: 121).

Como já dito, estas formas de contar diminuídas pela pretensão totalizadora do modo moderno, encontram resistência não apenas nos povos tradicionais e em suas práticas cotidianas, mas em manifestações culturais modernas ou híbridas como a literatura. O modernismo nas artes

nunca se rendeu completamente e nunca pôde, por definição, à contagem. A literatura está dentro da contação, ainda que mesclada com elementos de contagem do seu contexto de produção, como é o caso de Kafka. Em sua obra e a de outros autores como Robert Musil, a estratégia em relação ao desaparecimento social da contação se dá através da paródia da contagem e de sua tomada até às últimas consequências, com o despedaçamento da estrutura espaço-temporal. Um dos exemplos mais evidentes deste procedimento está no círculo de narrativas chamado “Durante a Construção da Muralha da China” (*Beim Bau der Chinesischen Mauer*, escrito em março de 1917 e publicado integralmente apenas postumamente, apesar de trechos isolados terem sido publicados em vida). Para contar uma história distante no espaço e no tempo, Kafka não escolhe um viajante, um cronista ou um historiador (à maneira do *Erzähler* que também para Benjamin já não existia mais), mas um tipo de engenheiro que descreve a construção de uma obra monumental e sua relação com o sistema social e político. Descrições detalhadas do exótico e sua relação com um narrador subjetivo, dão lugar a um relatório de tom científico (ele a chama de *Untersuchung*) sobre o número de trabalhadores (quatro pedreiros e um arquiteto para cada quinhentos metros de muro construídos em cinco anos), a extensão do muro e um debate aprofundado que ocupa a maior parte do texto sobre a melhor estratégia de construção, se por partes isoladas ou linearmente. Esta enumeração, à princípio, é ordenada e subordinada à confiança em uma unidade, fornecida ora pela liderança (*Führerschaft*), ora pelo Imperador, ora pelo próprio sentimento de comunidade dos chineses.

Com o prosseguimento da contagem, no entanto, a lógica igualadora do número é levada até o infinito produzindo efeitos bizarros como a impossibilidade de contato entre espaços e tempos distintos. O projeto de construção do muro deixa de fazer sentido quando se considera que os invasores do Norte estão tão longe que, mesmo se viessem a toda velocidade com seus cavalos selvagens, nunca chegariam. Tampouco chega a mensagem imperial, vinda de Pequim, a ser entregue pelo mensageiro do imperador. A compreensão histórica das dinastias e das intrigas palacianas segue a mesma lógica: a história é tamanha e tão ancestral que sua divulgação dos grandes conhecedores até os súditos na periferia se embaralha. O pesquisador chega a dizer que a liderança da construção existe antes da própria China. Na aldeia na periferia do império: “Imperadores já falecidos há muito tempo são colocados no trono nas nossas aldeias, e, de um que já só sobrevive a canção, foi lida recentemente uma proclamação pelo padre em frente ao altar”. A ordenação numérica colapsa implodindo espaço-tempo e condenando os personagens ao absoluto aqui-agora da aldeia.

Em outra narrativa, “Uma confusão cotidiana” (*Ein alltägliche Verwirrung*, também escrita em 1917 e publicada postumamente), a distorção do espaço-tempo é naturalizada ao extremo ao ser chamada de cotidiana (*alltägliche*). A narrativa parodia a contagem já no próprio gênero, pois apesar de se tratar de uma reflexão sobre contratempos infelizes do cotidiano, o narrador trata os

personagens e suas localizações por termos genéricos como em um experimento ou em um problema matemático. Não seria grande surpresa se Kafka estivesse parodiando diretamente os empolgantes escritos da física do começo do século, como os artigos do *Wunderjahr* de Albert Einstein de 1905, dedicados a relógios e bastões se movimentando próximo da velocidade da luz e experimentando a dilatação do espaço-tempo finalmente unificado em quatro dimensões³⁴...

A primeira frase da narrativa, no melhor método científico, apresenta a hipótese a ser demonstrada: “Um incidente cotidiano: suportá-lo, uma confusão cotidiana” (KAFKA 2002: 101). Os personagens são chamados de A e B e querem se encontrar na posição H. No primeiro dia, A se dirige até H para conversar com B e depois retorna para casa. Neste percurso ele gasta vinte minutos. No dia seguinte, no entanto, sem qualquer explicação, o tempo necessário para a viagem se torna 10 horas e A não encontra B. Ao receber a notícia de que B teria ido até sua casa para encontrá-lo, A retorna para casa e nesta travessia de retorno não utiliza tempo algum, a viagem se dá “em não mais que um instante” (IDEM) [*geradezu in einem Augenblick*]. Chegando lá descobre que, na verdade, ele se encontrou com B quando saiu de casa de manhã, mas não lhe deu atenção, por estar com pressa. B o esperou durante o dia inteiro e A, ao subir as escadas para finalmente encontrá-lo, tropeça e fica imobilizado, assistindo em prantos B ir embora e “desaparecer para sempre” (IDEM: 102). Kafka parece se utilizar das possibilidades imaginativas e narrativas abertas pela ciência moderna para encenar dramas pessoais ou sociais. A distorção do espaço-tempo como proposta pela física moderna é parte de um esforço epistemológico de esclarecimento do mundo. Para voltar à figura próxima de Einstein, tratava-se para o físico de descrever as leis do mundo, a partir do pressuposto metafísico de que “Deus não joga dados”. Ou seja, há uma lei que organiza o mundo, ainda que não completamente acessível aos humanos. Em celebração aos sessenta anos de Max Planck, Einstein escreveu:

Eu acredito com Schopenhauer que um dos motivos mais fortes que levaram os homens à arte e à ciência é a escapatória da vida cotidiana com sua crueldade dolorosa e seu aborrecimento desesperador, dos grilhões dos desejos sempre cambiantes de cada um. Uma natureza bem equilibrada busca escapar da vida pessoal rumo ao mundo da percepção e do pensamento objetivos (PESIC 1994: 177)³⁵.

Em Kafka, por outro lado, opera o negativo deste esclarecimento, a Lei, se ela existe, se recusa a se deixar conhecer. Os fenômenos de distorção do espaço-tempo não são propostos como teoria que explique a lei, mas sempre como exemplos de que a Lei pode ser a qualquer momento

³⁴ Sabe-se que Einstein viveu em Praga entre 1910-12 e que ambos provavelmente se conheceram porque frequentavam o mesmo salão de uma senhora da alta sociedade chamada Bertha Fanta (cf. PESIC 1994).

³⁵ No original: “I believe with Schopenhauer that one of the strongest motives that lead men to art and science is escape from everyday life with its painful cruelty and hopeless dreariness, from the fetters of one's own ever shifting desires. A finely tempered nature longs to escape from personal life into the world of objective perception and thought” (PESIC 1994: 177).

interrompida: mesmo as leis mais implacáveis como as da natureza, que a Física tenta descrever. Contar o tempo interrompido, o tempo como fluxo vivo, não submisso a leis, mas agente de exceções arbitrárias: o tempo com o Estige kafkiano que “resiste, toma um fluxo contrário e lança os mortos de volta à vida” (2017:25). Em “Uma confusão cotidiana” o sujeito não foge da crueldade e desespero da vida cotidiana rumo à arte e à ciência, refugiando-se no mundo da percepção e do pensamento objetivos, mas pelo contrário, é arrastado do mundo objetivo para um mundo de crueldade e desespero a partir de concepções da ciência e da arte modernas. A, protagonista da história, termina no chão, com o tendão rompido. Tempo e espaço são reduzidos a categorias abstratas e genéricas, assim como a experiência dos sujeitos neles imersos. Esta tomada da contagem até as últimas consequências parece ser a representação literária do tempo social moderno: uma história quantitativa e não qualitativa, uma maneira de contar desligada das relações que apenas o contador pode estabelecer entre os tempos. A literatura de Kafka, ao invés de tentar ressuscitar a contação a partir de uma experiência coletiva já ausente, como tentaram fracassadamente alguns escritores místicos ou nacionalistas de sua época, presta tributo a ela parodiando a contagem que lhe está a mão.

Mas esta estratégia literária de Kafka é possível porque econômica e politicamente, vale sempre lembrar, ele está em uma posição marginal do ponto de vista europeu, mas central do ponto de vista global. O que ele parodia, a burocracia estatal controlando multidões, as fábricas e sua maquinaria operada por todo um novo grupo social, a temporalidade social sincronizada por jornais e programas de rádio cotidianos, ainda não havia chegado em outros lugares do mundo, daí os recursos a estratégias temporais distintas nas periferias. A relação da literatura com as práticas culturais tradicionais é fundamentalmente diferente porque os processos históricos foram diferentes, ainda que impostos a partir do centro. Enquanto os modernismos europeus surgiram já num contexto de Modernidade avançada - ou seja, em sociedades profundamente modernizadas do ponto de vista da produção, com indústria, grandes massas vivendo nas cidades e transformação radical na sensibilidade e medição do tempo -, inventando a contação quase a partir do seu desaparecimento social (ainda que com base em resquícios diversos, como o Judaísmo para Kafka e Benjamin), a produção literária moderna em outros lugares do planeta surgiu de forma muito mais híbrida. Modos tradicionais de contação ainda conviveram socialmente durante muito tempo (e ainda convivem) com a forma moderna de contar e assim participam muitas vezes estrategicamente do esforço literário criativo de escapar da contagem.

A identificação destes elementos deve ser cuidadosa para evitar generalizações e, principalmente, folclorizações: justamente o oposto do que os modos de contação são, manifestações específicas, produzidas em contextos sociais e comunitários através do tempo e das práticas materiais dos coletivos. Em *A experiência do tempo no romance africano* (2012), por

exemplo, Sueli Saraiva analisa a temporalidade de dois romances de Boaventura Cardoso e Mia Couto não a partir daquilo que “Virginia Woolf chamou de ‘discrepância entre o tempo no relógio e o tempo na mente’” (2012: 24), ou seja, do que se chama costumeiramente de “fluxo de consciência”, mas:

Entre o tempo no relógio (cronológico, linear) e o tempo nas vivências reais, permeadas pelas tradições culturais (mítico, tempo não linear). Na conjuntura dos romances em foco, a experiência do tempo se apresentaria, de um lado, nas demandas do chamado mundo do capitalismo tardio (...) e, por outro lado, nas situações organizadas em torno da cosmovisão mítica, do culto aos antepassados, da abolição de um tempo ilusoriamente progressivo (IDEM: 25).

A exposição de Saraiva segue com a citação de um poema de José Agualusa que vale a pena ser reproduzido justamente por retomar e reinventar positivamente (em oposição, como se verá, à sua apreciação moderna) um tema temporal caro ao que ela chama de “cosmovisão africana”, a circularidade do tempo:

Porque o Tempo é circular e repetido
É que tudo persiste: a ave ou o grito
O sonho ou o gesto, nada é perdido
Porque tudo em cada instante é infinito
Porque o tempo não se perde nem se gera
Nem tão pouco se corrompe ou se transforma
É que não há passado nem haverá espera
E tudo é eterno em sua efêmera forma
Por tudo isto eu sei que não existe
Deus ou Morte ou qualquer outro sentido
Aquilo que há, em isso apenas consiste
Porque o Tempo é circular e repetido
(AGUALUSA 1990: 89).

O tempo des-naturado da Modernidade contrasta a tal ponto com o tempo ainda próximo dos ritmos da natureza dos coletivos não-modernos que a própria experiência da repetição cíclica - característica primeira de um tempo natural harmônico, se se puder falar assim - é sentida de forma invertida. Para os não-modernos a repetição é tradicionalmente tomada como algo positivo, como tempo em que o esperado se confirma, em que a chuva prevista permite a plantação e a colheita, em que a mulher dá à luz no período estimado, em que a caça volta a povoar adulta os campos, matas e rios, tudo isto confirmado pelas estrelas e planetas dançando em perfeita sincronia com o metrônomo cósmico. Isso faz sentido porque a organização do tempo tem fundo metafísico e narrativo, mas também econômico. A maneira de dividir o tempo é o que dita os ritmos de trabalho e define a proporção entre os dias de festa e ócio e os de trabalho.

Esta ligação está contida já no título do poema clássico de Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, que mistura considerações éticas, narrativas míticas e ensinamentos práticos. "Quando as Plêiades filhas de Atlas se levantam no céu, / começa a colheita; quando se põem, a lavra; / por quarenta

noites e dias elas / estão escondidas; e, passando o ano, de novo / aparecem pela primeira vez na época de se afiar o ferro" (2012:103). De uma contenda entre irmãos sobre uma herança, o eu-lírico aproveita para traçar uma complexa visão sobre o funcionamento do mundo e as relações entre os humanos, o mundo natural e os deuses em sua terra e comunidade. É de interesse quase antropológico a maneira com que os ensinamentos sobre as técnicas de produção são passados às gerações seguintes. A arbitrariedade do calendário juliano dá espaço a uma descrição precisa do ciclo anual e da épocas mais propícia às tarefas mais variadas: da plantação à colheita, passando aos ritos divinos, navegação, etc. Trata-se de uma obra dirigida diretamente à transmissão de conhecimentos dentro da comunidade que mais de dois mil anos depois oferece um retrato preciso da vida prática e sobretudo da relação temporal dos gregos com os ciclos naturais. As instruções agrônômicas se misturam com descrições de cunho declaradamente poético. Engenharia e poesia indistintas à serviço da manutenção da comunidade. Os dias e meses são contados a partir dos olhos humanos sobre a materialidade dada da natureza: posição das estrelas no céu, desabrochar de flores, zunido de insetos. Estes são os sinais dentro de um ecossistema que ainda se repete de forma reconhecível e que indica para quem sabe olhar os períodos apropriados:

Quando arrefece a intensidade do sol brilhante,
seu ardor que faz suar, quando chove no outono
Zeus poderosíssimo, e muda a tez dos mortais,
agora bem mais aliviada (pois é então que a estrela Sírius
sobre as cabeças dos humanos que comem e morrem passa
apenas por curto período do dia, e tem maior parcela da noite),
então a madeira cortada pelo ferro fica mais livre de caruncho,
as folhas derramam-se pela terra, cessam os brotos.
Então, lembra-te, corta árvores, trabalho da estação.
Pilão de três pés corta, pisão de três braças,
eixo de sete pés: assim com certeza é adequado
(IDEM:105).

A interrupção do ciclo natural que se repete, ao redor do qual os coletivos estabeleceram suas práticas, como não poderia deixar de ser, é vista como catástrofe, como acontecimento falso, ilegítimo, perigoso. Daí a estrela cadente e os cometas desconhecidos serem tomados por muitas culturas como sinal de mau augúrio - eles seriam uma interrupção da ordem cósmica. Gilberto Freyre, por exemplo, cita um relato do viajante Von den Steinen que "teve ocasião de presenciar a cerimônia com que os índios do rio Xingu esconjuraram um meteoro: os baris, ou curandeiros, gesticulando com veemência e cuspiendo para o ar" (1980). A própria etimologia da palavra desastre aponta para esse surgimento inesperado de uma estrela que traz inevitavelmente má sorte: prefixo pejorativo *δυσ-* (dys-) e *ἀστήρ* (aster), estrela, etimologia que Maurice Blanchot também comenta: "Se o desastre significa estar separado da estrela (o declínio que marca o desvio quando é interrompida a relação com o acaso daquilo que vem do firmamento), ele indica a queda sob a

necessidade desastrosa” (2015: 148).

Assim, repetir, para os não-modernos, é bom. O tempo que retorna é narrativamente o tempo da sabedoria, tempo em que o vivido, dada sua recorrência, é fonte de conhecimento sobre o futuro que nada mais é do que uma permanente releitura do passado. Daí a importância dada aos velhos em comunidades tradicionais, daí também a importância maior à memória coletiva, resguardada pelas narrativas destes velhos, em detrimento da memória e da experiência individual. Pois como não há diferença absoluta em nenhum presente em relação a todo que já passou, valem mais os relatos fundadores, quase arquetípicos, que vão do campo da história ao mítico da religião. Em um belo artigo refletindo sobre o tempo no candomblé, Reginaldo Prandi oferece a seguinte descrição do que seria a passagem do tempo que permeia esta religião:

O tempo do mito e o tempo da memória descrevem um mesmo movimento de reposição: sai do presente, vai para o passado e volta ao presente – não há futuro. A religião é a ritualização dessa memória, desse tempo cíclico, ou seja, a representação no presente, através de símbolos e encenações ritualizadas, desse passado que garante a identidade do grupo – quem somos, de onde viemos, para onde vamos? É o tempo da tradição, da não-mudança, tempo da religião, a religião como fonte de identidade que reitera no cotidiano a memória ancestral (2001: 49).

Quão oposta é esta relação com a repetição moderna, para a qual o critério de tudo é o novo e o tempo cíclico é visto como tédio, como tempo da melancolia, como tempo infernal descrito por Nietzsche celebradamente na doutrina do Eterna Retorno? Este pensamento percorreu toda a obra do filósofo e não se tratava apenas de uma possibilidade imaginativa, um imperativo ético - age bem como se suas ações fossem se repetir para sempre -, mas como uma visão cosmológica do mundo, um modelo de funcionamento do próprio real em sua encarnação social da época. Embora a inspiração inicial tenha vindo de Heráclito e sua comparação, segundo Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, “entre a força plasmadora do universo e uma criança que, brincando, assenta pedras aqui e ali e constrói montes de areia e volta a derrubá-los” (1996: 142), a ciência moderna também inspirou alguns de seus principais conceitos. Segundo Julianos Neves: “Nietzsche teria planejado estudar, nos anos oitenta do século XIX, Física e Matemática numa universidade europeia para dar bases científicas ao retorno. Por que “prová-lo”? Paolo D’Iorio afirma de forma jocosa que Nietzsche teria o intuito de fortalecer sua ideia e “retornar aos escritos filosóficos como o mestre do eterno retorno” (2013: 293).

Enquanto no tempo não-moderno o presente surge quase sempre como releitura do passado - daí, segundo Prandi, os sacerdotes fazerem suas profecias a partir de um repertório de mitos do passado que se repetiriam “envolvendo personagens do presente” (2001: 52) -, no tempo moderno o presente é sempre visto correndo atrás do futuro, sempre em detrimento de um futuro que regularmente aparece, com a última novidade, para envelhecer tão rapidamente quanto surgiu. Há,

portanto, o tempo da repetição em que a interrupção é vista como catástrofe e o tempo da interrupção em que a repetição é vista como maldição. Segundo Prandi, os sacerdotes antigos observam com preocupação as transformações na temporalidade dentro do culto através da relação com os mais jovens: “Os velhos do candomblé falam do passado como um tempo perdido, que já não se repete, vencido por um presente em que impera a pressa, o gosto pela novidade, a falta de respeito para com as caras tradições e, sobretudo, o descaso para com os mais velhos” (IDEM: 56).

Em “Parque Central” [*Central Park*], conjunto de fragmentos escrito provavelmente entre Julho de 1938 e Fevereiro de 1939 junto com o caderno J das *Passagens*, como parte do livro inacabado sobre a obra de Baudelaire e a Paris do Segundo Império, Benjamin tenta entender a fascinação da ideia de eterno retorno nas mentes do fim do século XIX como um tipo de reação à desapareição da repetição na vida social como um todo e especificamente na economia, em função das crises capitalistas cada vez mais intensas. A repetição das crises com sua precarização continuada da vida social impediria a repetição cósmica que antes garantia a estabilidade social. Assim, a atualidade da ideia do eterno retorno

se anunciou no momento em que as condições de vida se tornaram acentuadamente instáveis devido à acelerada sucessão de crises. A idéia do eterno retorno derivava seu esplendor de já não se poder contar, em todas as circunstâncias, com o retorno da estabilidade em prazos mais curtos que os oferecidos pela eternidade. O retorno das constelações cotidianas se tomou gradativamente mais raro e com isso o surdo pressentimento de que nos deveríamos contentar com as constelações cósmicas pôde despertar. Em suma, o hábito se preparava para renunciar a alguns dos seus direitos (1989: 156-157).

Também na *Origem do Drama Barroco* [*Ursprung des deutschen Trauerspiels*], do qual se falará mais detidamente adiante, Benjamin sintetiza na mudança da representação do deus do tempo Cronos, o Saturno romano, a mudança do significado do tempo cíclico. Segundo ele:

Na Idade Média a concepção saturnina foi objeto de inúmeras apropriações. O governante dos meses, “o deus grego do tempo e o demônio romano das sementeiras”, transformaram-se na morte ceifadora, com sua foice, que agora não visa mais os cereais, mas a espécie humana, da mesma forma que a passagem do tempo não é mais caracterizada pelo ciclo anual da sementeira, da colheita e do repouso invernal da terra, mas pelo implacável trajeto da vida em direção à morte (1984: 173).

Por fim, desta virada na Idade Média ao seu auge no mais moderno dos líricos, Charles Baudelaire, em seu poema aterrorizador chamado não por acaso de “O relógio”, último do ciclo “Spleen e ideal” de *As flores do mal*, a relação do sujeito com o fluxo temporal se transformou em uma relação de fuga e terror, *tempus fugit*:

Relógio! Deus sinistro, hediondo, indiferente,
Que nos aponta o dedo em riste e diz: “Recorda!
A Dor vibrante que a lama em pânico te acorda
Como num alvo há de encravar-se brevemente;
(...)
Três mil seiscentas vezes por hora, o Segundo
Te murmura: Recorda! - E logo, sem demora,
Com voz de inseto, a Agora diz: Eu sou o Outrora,
E te suguei a vida com meu bulbo imundo!
(1985: 313)

3. Interrupção na estrutura narrativa de Kafka

3.1 *Contemplação e a interrupção possível*

"Kafka rola o bloco do processo histórico, como Sísifo rola seu rochedo. Nesse movimento, o lado de baixo desse bloco se torna visível. Não é um espetáculo agradável. Mas Kafka consegue suportar essa visão".

(Walter Benjamin)

"Tempo é criança brincando, jogando; de criança o reinado".
(Heráclito)

No primeiro livro de histórias curtas de Kafka de 1912, *Contemplação* [*Betrachtung*], ainda não houve a interrupção incompreensível causada por uma força exterior. Pelo contrário, só se fala dela com desejo, como vontade dos protagonistas de vivenciá-la ou mesmo de instaurá-la. O menino que narra a história inicial, "Crianças na rua principal" [*Kinder auf der Landstraße*], quer ir para a cidade do Sul onde vivem os loucos que não dormem. Quando seus amigos o resgatam pela janela do aborrecido lar familiar e lhe perguntam: "Por que está suspirando tanto? O que foi que aconteceu? Uma infelicidade especial, para sempre irreparável? Não podemos nunca nos recuperar dela? Está tudo realmente perdido?", a resposta do menino é raríssima na obra de Kafka, aliás, é ainda a estrutura temporal oposta do modelo *era uma vez-nunca mais* (*es war einmal-niemals*): "Nada estava perdido" (KAFKA 1999:10).

Este mesmo espírito está presente na narrativa "O passeio repentino" [*Der plötzliche Spaziergang*] na qual, depois de um longo parágrafo de reflexão, o sujeito decide sair da casa familiar contra todas as expectativas para um passeio noturno em que "ascende-se à sua verdadeira estatura" (IDEM: 18). A mobilidade é possível. Ao invés de reagir a uma interrupção imposta, o protagonista é o próprio agente da interrupção de um estado de coisas intimamente associado ao interior familiar e às restrições da vida social. Em "Excursão às montanhas" [*Der Ausflug ins Gebirge*], o narrador faz uma alegre viagem acompanhado de "ninguém", ou melhor, de "ninguéns". A hesitação no começo, a reflexão sobre a falta de companhia, dão lugar a uma cena de júbilo entre o narrador e suas não-companhias: "É um milagre que não cantemos". A solidão existe, mas estes personagens kafkianos ainda conseguem lidar com ela, sem se destruir ou sem ceder a uma conjuntura social que não lhes faz sentido - ainda que batendo com a mão na cabeça (como em "A infelicidade do celibatário"). Mesmo nas situações em que o rompimento é adiado, trata-se de uma decisão e não de uma imposição exterior. "Mesmo com deliberada energia deve ser fácil levantar-se de um estado miserável", começa o narrador de "Decisões" [*Entschlüsse*].

Só há, então, contação em *Contemplação*? Não. Se por um lado, o protagonista muitas vezes consegue ser o agente disparador da interrupção, instaurando assim uma nova temporalidade, por outro lado, sua relação com outros personagens reproduz, em algum sentido, a ação das instituições sobre os protagonistas posteriores de Kafka, menos bem-aventurados do que estes. Na segunda narrativa, “Desmascaramento de um trapaceiro” [*Entlarvung eines Bauernfängers*], os trapaceiros são tomados pelo narrador um pouco como pessoas genéricas, como variações sempre iguais de um mesmo tipo ideal. A contação sobre si e seus semelhantes (no alto, na festa) se opõe à contagem do narrador em relação ao “trapaceiro desmascarado”. Na lógica mais burguesa, a contagem é do outro, a contação de si. Os trapaceiros na rua aparecem como os homens-profissão de Kafka descritos por Günther Anders:

Um homem é um mensageiro e nada mais que isso; uma mulher é uma “boa relação” e nada mais que isso. Mas este “nada mais que isso” não é uma invenção kafkiana: tem seu modelo na realidade moderna, na qual o homem age só em sua função especial, na qual ele “é” sua profissão, na qual a divisão do trabalho o tornou mero papel especializado (ANDERS 2007: 62).

O narrador, que se dirige apressado a uma festa para a qual foi convidado, percebe que seu até então companheiro de caminhada não é nada mais do que um trapaceiro tentando entrar “de penetra” na festa. Deste momento em diante ele é reduzido ao seu arquétipo social:

Só nesse sorriso, portanto, eu havia reconhecido que ele era um trapaceiro e nada mais. E no entanto eu já estava nesta cidade fazia meses, julgara conhecer a fundo esses embusteiros — como eles à noite vêm das travessas ao nosso encontro, os braços estendidos de donos de hospedaria, como eles se colam à coluna de cartazes perto da qual estamos, à maneira de um jogo de esconde-esconde, e emergem por trás dela espionando no mínimo com um olho; o modo como eles, nos cruzamentos de rua, quando ficamos receosos, de súbito pairam diante de nós sobre a quina da nossa calçada! (KAFKA 1999: 15).

Como em *Contemplação* o espaço literário privilegiado ainda é o exterior, a rua, as autoridades, os juízes e os oficiais presentes na obra posterior de Kafka têm como antepassados os guardas da rua e os trapaceiros. Mas sua presença ainda é secundária em comparação com os outros transeuntes, protagonistas ou personagens de identificação que andam e correm alucinadamente (às vezes até o limite da tontura, do perigo, à maneira expressionista). Fazem passeios pelas ruas e pelas montanhas, são crianças, cavalos, moças e rapazes, o espaço é sobretudo visível, as direções são claras, as cidades e os países ainda são reconhecíveis (fala-se de alcançar Paris ou a América). Os personagens entram e saem dos prédios. As pessoas se perseguem pela rua, mas talvez não seja uma perseguição violenta, talvez “os dois não saibam nada um do outro e cada um só corra por conta própria para sua cama, talvez sejam sonâmbulos”, como diz o narrador embriagado de “Os que passam por nós correndo” [*Die Vorüberlaufenden*]. Da janela vê-se a jovem de rosto iluminado

caminhar nos primeiros dias de primavera (“Olhar distraído para fora”, [*Zerstreutes Hinausschaun*]). A travessia³⁶, a mudança de um lugar para outro, ou de um estado para outro, a interrupção do estado das coisas - a viagem como uma de suas metáforas principais - ainda parece ser possível.

Mas não é de *Contemplação* que provém o reconhecimento público da obra de Kafka. Segundo o próprio autor, seu rompimento estilístico, sua transposição, se se puder traduzir assim o termo *durchbruch* constantemente utilizado pela crítica, se deu com a história “O Veredicto” [*Das Urteil*] de 1913. Na entrada de seu diário de 11 de fevereiro de 1913, Kafka descreve o processo de “nascimento” da narrativa: “a história saiu de mim como um verdadeiro parto coberto de sujeira e muco” (1975:296). O resto da entrada é uma interpretação biográfica, focada em sua relação com o pai. Modesto Carone, tradutor de Kafka no Brasil e um dos seus principais intérpretes, define da seguinte forma a importância desta história na obra do autor: “O veredicto” assinala o momento exato em que Kafka descobre sua fórmula pessoal de imaginar e compor ficção” (KAFKA 1998 :73).

Trata-se de uma interrupção, portanto, no estilo anterior, mais juvenil, associado ao expressionismo de Praga, para o que se tornaria a forma kafkiana mais típica de contar. Não só do ponto de vista temático, mas do ponto de vista da estrutura das histórias, “O Veredicto” é modelar da produção futura de Kafka. A história se inicia com uma reflexão sobre a viagem para o exterior de um amigo, uma aventura comercial segundo faz parecer o narrador, que não deu certo e “assim é que ele se desgastava inutilmente no estrangeiro” (IDEM: 9). O tornar-se estrangeiro não é mais para os trópicos quentes, mas para a Rússia. A viagem não se apresenta como uma libertação da vida familiar, mas sua alienação de qualquer vida comunitária. Do ponto de vista dos que ficaram, sua vida “tinha saído fora dos trilhos”, ele era “uma criança crescida, pura e simplesmente necessitada de seguir os companheiros bem-sucedidos que haviam permanecido em casa”. A oposição com Georg, protagonista da narrativa, é evidente. Georg ficou para cuidar dos negócios da família (que nunca estiveram melhores), mora com seu pai e acabou de ficar noivo.

Este paralelismo entre a prosperidade de quem fica no lar e a queda de quem se afasta é embaralhada com o prosseguimento da narrativa. Prestes a enviar uma carta, com um pouco de receio de que sua boa situação pudesse afetar a relação com seu amigo na Rússia, Georg resolve, um pouco sem explicação, notificar seu pai. A figura senil do pai, a princípio desnorteado, sem entender bem de quem falava o filho, se metamorfoseia aos poucos. De ancião necessitado dos cuidados do filho, em poucas linhas o pai se converte na figura prototípica do pai (e de outras figuras de autoridade) kafkiano: em pé, assombrosamente grande, gritando com o filho e explicando

³⁶ Para um estudo sobre os movimentos de deslocamento e a possibilidade de “travessia” na obra de Kafka, conferir “Das portas na obra de Franz Kafka” (IZABEL 2010).

a ele como o monopólio do poder está do seu lado. O amigo distante, até então na esfera do filho, vira aliado do pai, e o abandono pelo qual se culpava o filho vira arma na mão do pai. Não há mais o que fazer, todo o sucesso acumulado nos últimos três anos, a expansão dos negócios, o noivado, os planos de uma vida estável e abastada são demolidos subitamente pelo pai recém-rejuvenescido. O julgamento já foi feito e não cabe apelação: a pena de morte por afogamento diante da multidão no trânsito da ponte é o mínimo, quase não basta, exige ainda um patético: “— Queridos pais, eu sempre os amei”, antes do salto.

É inaugurada em “O veredicto” uma característica marcante das histórias de Kafka: a inescapabilidade. Como dito, em oposição à maior parte das histórias de *Contemplação*, em que há uma interrupção no estado das coisas causada pela decisão súbita dos personagens de saírem do interior claustrofóbico, em “O veredicto” não há saída possível. A fuga para Rússia em plena revolução não é possível, a situação instável do amigo comerciante, que tem seu negócio e sua saúde como incertos, não parece aconselhável. Mas a permanência no lar como bom filho, como herdeiro, ao contrário do que a narrativa dá a entender, tampouco é possível, dado o poder ainda efetivo e excessivo do pai. Um meio termo, uma saída para dentro, iniciar a própria família, como indica o feliz noivado e a cumplicidade com a noiva, também fica bloqueada pela figura paterna. A interpretação que Kafka faz da narrativa no diário, a posterior *Carta ao pai* e a correspondência infernal com sua por duas vezes noiva Felice Bauer deixam claros os elementos biográficos que contribuíram para a criação dos personagens do pai e do filho.

Trata-se da história de um filho que se sente bloqueado - o suicídio como única interrupção possível - em todos os aspectos da vida pela figura de um pai. Esta representação um pouco ressentida se aprimorará nas próximas narrativas: esta figura que bloqueia manterá características paternas, mas seguindo a ontologia da quimera (de que se falará adiante), congregará em si elementos de outras figuras de dominação: o poder ancestral do pai se juntará ao poder ainda mais antigo do deus e aos poderes modernos do patrão, do juiz e do policial. A interrupção não se dá mais pelos protagonistas - o amigo que foi para a Rússia foi um dos últimos bem sucedidos em sua fuga - mas por estas figuras sistemáticas, anti-interrupção por definição.

3.2 *Amerika* e o tempo do novo mundo

“A criança ainda não tem nada a negar de passado e brinca entre os gradis do passado e do futuro em uma bem-aventurada cegueira. E, no entanto, é preciso que sua brincadeira seja perturbada: cedo demais a criança é arrancada ao esquecimento”.

(Friedrich Nietzsche)

Se o estilo maduro de Kafka se caracteriza por uma temporalidade pós-interrupção, pelas desventuras e imprevistos de uma situação precária, que figura social encarnaria melhor o papel de protagonista que a do viajante, como aquele descrito por Benjamin em “O contador de histórias”? Mas não o viajante tradicional, com data de partida e chegada e objetivos definidos, não o caixeiro-viajante. Também não tanto o explorador que sai voluntariamente da própria terra em busca do desconhecido para depois voltar cheio de histórias para contar. A figura social do imigrante, do refugiado, daquele que teve que abandonar com pressa sua terra (“Ninguém sai de casa a menos que / casa seja a boca de um tubarão”, adverte a poeta contemporânea Warsan Shire) por razões que lhe escapam, não raro em fuga, sem tempo de levar consigo todas as suas coisas ou mesmo seus entes queridos, é talvez a que melhor encarna as especificidades de quem experiencia o presente no pós-tempo, no tempo do depois. Esta figura conhecida desde a expulsão no Gênesis também perpassou toda a história da Europa, mas talvez nunca com a mesma magnitude que entre o século XIX e o século XX, quando alcançou entre 50 e 60 milhões de emigrados, com razões que variaram entre fome, miséria, ditaduras e guerras. Em um dos aforismos mais pessimistas de *Rua de mão única*, “Panorama Imperial: Viagem através da inflação alemã”, Walter Benjamin, ele mesmo prestes a se tornar refugiado, reflete sobre o fim da “liberdade de estabelecimento”, para ele “símbolo elementar da liberdade européia”: “Pouca coisa fortalecerá tanto a fatal potência do instinto migratório em propagação quanto a jugulação da liberdade de estabelecimento, e jamais a liberdade de movimento esteve em maior desproporção com a riqueza dos meios de locomoção” (1987: 25). A ideia da América aparece como novo mundo em oposição a um mundo passado, do qual se foi, em geral, expulso. Ou do qual se foi arrancado, para pensar a situação ainda mais catastrófica dos povos africanos escravizados e trazidos à força para as Américas.

Mas esta condição temporal também cabe, ironicamente, para os que estavam antes no lugar de chegada. Em *Há mundo por vir?* (2014), Déborah Danowski e Viveiros de Castro comparam a situação dos ameríndios, sobreviventes do fim do seu mundo a partir da chegada dos invasores europeus nas Américas, com a situação presente-futura da humanidade diante da catástrofe ambiental iminente. Do passado destruído dirigido ao futuro distópico da ficção científica passando pelos relatórios climáticos apocalípticos do presente, os índios, especialistas em fins do mundo, teriam o que ensinar sobre o presente global:

Para os povos nativos das Américas, o fim do mundo já aconteceu, cinco séculos atrás. O primeiro sinal do fim foi dado no dia 12 de outubro de 1492, para sermos exatos. (...) A população indígena do continente, maior que a da Europa naquela mesma época, pode ter perdido - pela ação combinada de vírus (a varíola foi espantosamente letal), de ferro, de pólvora e de papel (os tratados, as bulas papais, as encomiendas, e, naturalmente, a Bíblia) - até 95% de seu efetivo ao longo do primeiro século e meio da Conquista, o que corresponderia, segundo alguns demógrafos, a 1/5 da população do planeta. Poderíamos assim chamar de Primeira Grande Extinção Moderna esse evento americano, quando o Novo Mundo foi atingido pelo Velho como se por um planeta gigantesco, que propomos chamar Mercadoria, por analogia com o planeta Melancolia de L. von Trier (2014: 138).

Estes sobreviventes encontram um antepassado imaginado por Kafka na fantasia pré-Colombiana do seu “Desejo de se tornar índio” [*Wunsch, Indianer zu werden*] de *Contemplanção*:

Se realmente se fosse um índio, desde logo alerta e, em cima do cavalo na corrida, enviesado no ar, se estremecesse sempre por um átimo sobre o chão trepidante, até que se largou as esporas, pois não havia esporas, até que se jogou fora as rédeas, pois não havia rédeas, e diante de si mal se viu o campo como pradaria ceifada rente, já sem pescoço de cavalo nem cabeça de cavalo (1999:35).

A “descoberta do novo mundo” e o crescimento descontrolado das novas sociedades não deixam a concepção que o velho mundo tem de si inabalada. Ainda que durante séculos o velho mundo tenha mantido o novo sob cabresto, a potência da descoberta e a alteridade radical do espaço e dos povos que se encontravam no novo alterou algo no tempo e no horizonte de expectativas do mundo europeu. Paulo Arantes desenvolve esse argumento em *O novo tempo do mundo*:

Afirmar que o encontro de um Novo Mundo é presságio do Fim do Mundo, embora estritamente contemporâneo daquele mal-encontro, contraria é claro o senso comum positivador da descoberta da América como sinônimo de abertura, da qual data a explosão do mundo fechado da Idade Média, cujos estilhaços abalaram o etnocentrismo europeu na forma de um sem número de ‘alteridades críticas’ (2014: 41).

Explodido o mundo fechado da Idade Média a partir da descoberta do novo mundo e de suas possibilidades, a interrupção da história de um mundo para sua abertura - forçada ou resistida - para um maior. A história do mundo não é mais a história da Europa. A América tem um código e uma temporalidade diversa daquela da velha Europa. A história do ponto de vista do emigrado se torna metonímia da transformação da filosofia da história da época. “A Descoberta despertou nos centros metropolitanos uma outra revelação, a de um novo horizonte de expectativa” (IDEM: 46).

Como dito anteriormente, em *Contemplanção*, o movimento ainda é possível, a interrupção é desejada e, por vezes, alcançada pelo protagonista. Nos textos posteriores, os caminhos são eternizados e a interrupção já aconteceu. Não há índios em *O desaparecido* ou *Amerika* [*Der Verschollene* ou *Amerika*] (título adotado posteriormente por Max Brod que acabou se popularizando), primeiro romance de Kafka escrito por volta de 1913-14. Nesta América, vista

através dos olhos do jovem imigrante alemão Karl Rossmann, o que existem são trabalhadores (e atores). A viagem de Rossmann não é a negócios ou a prazer, mas é uma fuga, forçada por sua família, para aliviar-lhe a função de pai de uma criança fruto de uma relação sexual indevida com a criada. O romance é uma paródia, mais ou menos consciente, do gênero picaresco ao estilo Mark Twain e do romance de formação ao estilo de Goethe e Flaubert. Há algo também de expressionista na descrição cuidadosa dos gestos e das expressões geralmente desacompanhada de explicações.

Mas a estrutura de confusões e enganos, embora se mantenha com um bom humor posteriormente obscurecido na obra de Kafka (os ajudantes em *O castelo*, por exemplo, são mas também perigosos), acoberta já uma negatividade dinâmica característica dos romances posteriores, *O processo* e *O castelo*. O jovem Rossmann salta de oportunidade em oportunidade não por incompetência sua, mas porque há uma força disruptiva que não permite seu estabelecimento em nenhum lugar. Não lhe é possível compreender com o passar do tempo o funcionamento das instituições estrangeiras - elas são opacas, incompreensíveis em sua própria constituição, devida a uma diferença de racionalidade e funcionamento que vai além da mera dificuldade da língua estrangeira – de maneira similar ao que acontecerá ao também estrangeiro K..

As instituições recebem com portas abertas para expulsarem logo em seguida pela porta dos fundos. O enredo do romance, também não terminado como os outros dois, pode ser resumido com uma repetição do seguinte movimento: admissão gratuita de Rossmann por um benfeitor, seguida de uma injustiça mais ou menos evidente, que leva ao seu rebaixamento arbitrário à posição anterior ou a uma ainda inferior. É assim com o foguista, com o tio rico, com o senhor Pollunder e Klara, com Delamarche e Robinson, com a cozinheira e a secretária do hotel, por fim, com a esperança em forma de instituição: o Teatro de Oklahoma. Este se salva da ciranda da desilusão pela interrupção do livro, mas a perspectiva é ruim, se não pelos resultados que o precedem, ao menos pela alcunha que Rossmann desajeitadamente consegue para si mesmo. Saído aluno colegial da Europa, com aspirações de tornar-se engenheiro, ele terminará como “trabalhador técnico”, dependente apenas de sua força de trabalho (quase uma referência a proletário descrito por Marx). O “desaparecido” do título do romance talvez seja seu próprio nome, já que ele se torna, outro Odisseu invertido, funcionário do Teatro com o nome de “Negro” - *Negro*, em inglês, no original em alemão. Não a abertura representada na dissolução do tornar-se índio, mas o fechamento em sua metamorfose na figura genérica do trabalhador urbano mais precarizado.

A figura do negro, por exótica que possa parecer em um romance alemão sobre uma América imaginada através de revistas e jornais, tem uma compatibilidade terrível com a trajetória temporal do jovem Rossmann. Sendo representante sintomática da temporalidade moderna, a obra de Kafka não fala tanto do tempo da Europa quanto do tempo das Américas e dos seus povos, o tempo do novo mundo, depurado de sua versão original europeia e exportada para o resto do globo.

O apagamento histórico, o presente desmemoriado, não se constituiu neste lado do mundo apenas a partir da destruição de prédios ou da transformação tecnológica dos modos de vida como na Europa, mas em uma interrupção brutal na relação dos povos com sua terra, abandonada quase sempre forçadamente, e com a terra “nova”, a ser violentamente invadida e expropriada. Interrupção e nova vida em um tipo de *tabula rasa* residual. *Tabula rasa* para os colonizadores, que trouxeram fragmentos de sua cultura para recultivá-la em terra nova. *Tabula rasa* para os nativos que perderam a terra e muitas vezes a cultura na “aculturação”. *Tabula rasa* para os negros que chegaram trazidos à força e foram proibidos de cultivar sua cultura na terra nova.

Não há uma teoria da colonialidade em Walter Benjamin, embora em uma resenha de 1929 sobre a biografia de um padre espanhol ele tenha escrito que “a história colonial dos povos europeus começa com o evento da Conquista que transformou todo o mundo recém-conquistado em uma câmara de tortura”³⁷ (GSIII:180). O que ele diz, no entanto, sobre as transformações do mundo europeu pode ajudar a pensar as transformações radicais acontecidas por aqui, já que impulsionadas e orientadas ideologicamente desde lá. No texto com tom de manifesto “Experiência e Pobreza” [*Erfahrung und Armut*] de 1933, ao descrever a relação interrompida do sujeito moderno com a tradição cultural da qual ele está afastado devido às transformações históricas possibilitadas pela técnica e pelas alterações dos modos de transmissão da experiência, Benjamin ousa fazer uma celebração dessa nova condição cultural que chama de “barbárie positiva”:

Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie. Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que ele resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa. Queriam um prancheta: foram construtores (1985:115-116).

Essa descrição, que dá conta da experiência moderna tanto no centro quanto nas periferias, descreve especialmente bem a situação cultural nas colônias e ex-colônias e de suas populações diaspóricas:

³⁷ No original: “Die Kolonialgeschichte der europäischen Völker beginnt mit dem ungeheuerlichen Vorgang der Conquista, der die ganze neueroberte Welt in eine Folterkammer verwandelt”.

Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do "atual". (...) Porém os outros precisam instalar-se, de novo e com poucos meios. São solidários dos homens que fizeram do novo uma coisa essencialmente sua, com lucidez e capacidade de renúncia. Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo (IDEM:119).

Esta relação tão íntima, quase definidora, que a cultura capitalista moderna tem com o esquecimento não se explica apenas pela rebelião das vanguardas europeias contra as instituições decadentes, mas pela violência aniquiladora da colonização que perseguiu culturas ameríndias e africanas em benefício de um resquício, de uma paródia da cultura europeia, misturadas às influências residuais, fruto da resistência, destas outras matrizes. Rossmann inicialmente sabe de onde vem, quem são seus parentes, tem costumes e gostos, mas à medida em que desaparece na América moderna, vai se tornando mais e mais como o negro, que também não escolheu ir para a América, que perdeu de vista sua ancestralidade, sem saber de que terra veio, que língua falava, que religião praticava, mas que também luta para sobreviver, se reinventar e se reterritorializar. Da distância de Praga, mas com um olhar sensível à questão da subjugação racial, como não poderia deixar de ser para um judeu alemão de lá, Kafka escolheu com risco e precisão o fim infeliz e absolutamente comum para o trabalhador precarizado que Rossmann se torna no novo mundo. As expressões racistas “judiar” e “trabalhar como um negro” formam uma triste constelação neste contexto.

Mas a questão racial, salvo em algumas passagens de diário mais angustiadas, em Kafka raramente aparece nomeada diretamente ou essencializada. Quando surge, surge metamorfoseada nos povos fabulosos dos chineses, árabes, chacais, camundongos, etc. Dizem tudo e nada sobre a situação histórica das raças em conflito global desde o começo das Grandes Navegações. Essa fabulação serve tanto de antídoto para os nacionalismos em ascensão durante seu período criativo, quanto serve para desessencializá-las e apontar para seu fundamento dentro da relações de poder. Seus antagonismos de grupo, por assim dizer, de raça, gênero, aparência, nacionalidade, espécie, natureza, etc., aparecem sempre mobilizados pelas estruturas de poder para reproduzir antagonismos político-econômicos, são sempre pretexto para a reinstauração da ordem, diferença a ser normatizada. Negro, índio ou imigrante, Rossmann é sobretudo trabalhador e em sua especificidade também se mistura àqueles precarizados que, fora do mundo dos proprietários de empresas nos primeiros capítulos, mantêm-se ou sempre dentro da rígida disciplina de trabalho - sob ameaça constante de punições físicas ou demissão (o desemprego é um dos temas do livro e

está sempre à mão³⁸) - ou estão em greve. A greve surge desejo de interrupção das más condições de trabalho, ainda que Rossmann no começo (antes de se tornar ele mesmo um trabalhador precarizado) desconfie do movimento:

Grandes páginas de jornal circulavam, falava-se da greve dos operários da construção e o nome Mack foi mencionado várias vezes. Karl informou-se a respeito dele e descobriu que esse era o pai do Mack seu conhecido, e era o maior empresário da construção civil de Nova-York. A greve custava-lhe milhões e ameaçava talvez a situação de seus negócios. Karl não acreditou em nenhuma palavra daquela conversa de gente malévola e mal informada (KAFKA 2003: 100).

Mas se a greve aparece ativa, como força social na América em plena construção da década de 1910 e 1920, ela é narrada do ponto de vista desconfiado, para não dizer reacionário, de Rossmann. A greve não aparece como força interruptiva, mas, como todas outras forças sociais não efetivas em ação no romance, como espetáculo: “Calçadas apinhadas com uma massa que se movia a passos minúsculos e cujo canto era mais uniforme que o de uma única voz humana” (IDEM: 55). O piquete político visto por Rossmann no fim do romance, da sacada do prédio em que ele habitará como agregado (reduzido de trabalhador precarizado, ascensorista, “o mais baixo e dispensável funcionário da gigantesca escala hierárquica dos funcionários do hotel”, a quase *Lumpem*, sem poder nem mesmo mais vender sua força de trabalho), também aparece mais como espetáculo do que como mobilização de consciência. O termo showmício não é exagerado para a descrição de Kafka:

Quando o barulho tornava-se excessivo para os dirigentes embaixo, trombeteiros e tambozeiros eram encarregados de intervir: seu toque fragoroso, interminável, lançado com toda a força, sufocava todas as vozes humanas até o alto dos telhados dos prédios. E sempre, de um modo totalmente repentino — mal dava para acreditar —, suspendiam o toque, e a multidão na rua, ao que parece bem treinada para isso, invadindo o silêncio geral que acabava de ser instaurado por um instante, rugia para o alto o refrão partidário — à luz dos faróis dos carros via-se a boca bem aberta de cada um deles — até que os adversários, que no entretempo tinham-se recuperado, lançavam de todas as sacadas e janelas seus gritos dezenas de vezes mais fortes do que antes, fazendo com que após sua breve vitória o grupo de baixo emudecesse por completo — ao menos era o que parecia para quem assistia a tudo do alto (IDEM: 210).

Esta representação da forma greve ao mesmo tempo celebratória, sonhadora, mas por outro lado, desconfiada, cínica, converge com as observações relatadas por Gustav Janouch no polêmico livro de memórias dos encontros que ele teve quando jovem com Franz Kafka. Janouch, então um aspirante a escritor, passou tardes conversando sobre literatura e sociedade no escritório do funcionário Kafka, que já havia publicado *A metamorfose* e era colega de seu pai. Ele relata que em

³⁸ “Abandonou seu posto sem permissão. Sabe o que isso significa? Significa demissão. Não quero ouvir nenhum pedido de perdão, pode conservar para si as suas desculpas esfarrapadas, para mim é mais do que suficiente o fato de que você não estava lá” (IDEM: 148).

um destes encontros, eles teriam observado da janela um grupo de trabalhadores com bandeiras e faixas passando pela rua. Kafka teria feito a seguinte observação, pessimista, mas condizente com o funcionamento das estruturas de poder em sua obra (e lamentavelmente, com muitas experiências históricas do século vinte):

As pessoas estão tão autoconscientes, seguras de si e de bom humor. Elas dominam a rua e acreditam assim dominar o mundo. Na realidade, no entanto, elas estão erradas. Atrás delas já estão os secretários, oficiais, políticos profissionais, todo os sultões modernos para quem elas preparam o caminho ao poder³⁹.

A conversa, literal ou literariamente, nunca se sabe exatamente neste livro de memórias difícil de verificar, teria terminado com uma pergunta do jovem Janouch sobre a crença de Kafka na expansão da Revolução Russa. Ele teria respondido: “Quanto mais a enchente se espalha, mais rasa vai ficando a água. A revolução evapora e resta apenas a lama de uma nova burocracia. As correntes da humanidade agonizante são feitas de papel de escritório”⁴⁰. Há nesta proposição quase uma visão da revolução como espetáculo, da política como jogo de aparência em torno dos desejos previsíveis e manipuláveis da massa. É para isso que apontam, por um lado, estes comícios lamentavelmente tão reconhecíveis nos desfiles populistas e militares inaugurados no século XX à esquerda e à direita. A democracia reduzida ao show de calouros em que o auditório aplaude e chora de acordo com a liderança. Mas se esta crítica, se este banho de água frio kafkiano já antecipava o culto de personalidade do *Führer* e do camarada Stalin, quase como celebridades no sentido da Indústria Cultural (com toda a cooptação que a estética fascista reconhecidamente fez dos procedimentos artísticos românticos, mas também de vanguarda), se estas passagens são quase uma profilaxia, há, por outro lado, um movimento de fuga, de resistência nos protagonistas que tentam escapar do eterno restabelecimento da ordem: revolução permanente, movimento constante, incapturabilidade, uma eterna reinvenção negativa ao poder normativo positivo, tornar-se, como no fim do romance, ator-trabalhador do Teatro de Oklahoma. A obra de Kafka, ao invés de estabelecer um espetáculo maior que o do adversário, como tentam os líderes das facções sindicais rivais na passagem citada assim, denuncia justamente a espetacularização das relações de classe. Neste sentido, se trata menos de pessimismo burguês, como ele foi tantas vezes acusado, do que de pessimismo crítico revolucionário.

Poucas histórias curtas do século XX concentram esse gesto, os dois momentos do espetáculo, sua falsa interrupção que serve à repetição, como *Na Galeria* [*Auf der Galerie*]. Dois

³⁹ No original: “Die Leute sind so selbstbewußt, selbstsicher und gut aufgelegt. Sie beherrschen die Straße und meinen darum, daß sie die Welt beherrschen. In Wirklichkeit irren sie doch. Hinter ihnen sind schon die Sekretäre, Beamten, Berufspolitiker, alle die modernen Sultane, denen sie den Weg zur Macht bereiten”.

⁴⁰ No original: “Je weiter sich eine Überschwemmung ausbreitet, um so seichter und trüber wird das Wasser. Die Revolution verdampft, und es bleibt nur der Schlamm einer neuen Bürokratie. Die Fesseln der gequälten Menschheit sind aus Kanzleipapier”.

períodos em dois parágrafos curtos relatando uma mesma situação a partir de pontos de vista invertidos, um trágico, outro espetacularizado, e às diferentes práticas do público que assiste a tudo. Kafka não resolve, mas mostra, sem ignorar também as possibilidades de insurreição, apenas esboçadas como possibilidade, talvez “não para nós”. Como possibilidade, aliás, atualizada apenas nos tempos de juventude de *Contemplação*. A obra de Kafka se dedica a descrever com minúcia os mecanismos que rapidamente fazem secar as águas da inundação revolucionária. Sua literatura é daquela lama que vem depois, tanto dos funcionários do partido, quanto dos burocratas dos bancos e sua mistura nos políticos das democracias ocidentais. A obra de Kafka descreve, com sobriedade, mas sem abrir mão de uma postura de resistência interminável, o mundo das revoluções que fracassaram. Sua linguagem imita na forma de denúncia, de caricatura, o modo de funcionamento das instituições sem sua camada ideológica de “civilização”, sem o que resta ainda do feitiço otimista do período de instauração do regime. Daí sua conhecida opção por tratar do direito e da violência de forma absolutamente alienada da justiça.

No caso de *Amerika*, por exemplo, Rossmann é convidado e expulso dos postos de trabalho, não sem antes ser inescrupulosamente julgado e condenado. Isto faz com que longas partes do livro se dediquem à retórica jurídica. O tom burocrático da escrita de Kafka (que a crítica chama de *Kanzleideutsch* ou *Beamtendeutsch*, alemão de chancelaria ou de funcionários) vem de uma utilização irônica da linguagem do tribunal em ocasiões do dia a dia, pequenas aparentemente, mas sintomáticas das sociedades de controle total que se formaram no começo do século XX e de importância determinante para a sobrevivência seus personagens. Rossmann é advogado de defesa dos outros (como do foguista), mas principalmente de si mesmo. Nisto ele reproduz sua condição inicial: expulso da Europa por um acontecimento alheio a sua vontade (ou pelo menos é isto que ele descreve em relação ao sexo com a empregada, como um abuso coercitivo de uma mulher mais velha contra um jovem inocente), perdido nos novos códigos sociais e linguísticos do lugar de chegada que tenta aos poucos dominar, sem nunca ter tempo o suficiente. Defendendo permanentemente seu direito de permanência, já que não há outra alternativa. Sempre já além da inocência (pós-Queda), em vias de adentrar o estado de culpa, por ele, com justiça, sempre colocado em questão.

Sua demissão no hotel por culpa da visita desastrada de Robinson e da injusta perseguição do ofendido chefe dos porteiros, apesar da defesa da cozinheira, por exemplo, mostra como o mundo dos fatos é completamente submisso à capacidade interpretativa das partes. A justiça é reduzida a uma questão de retórica. Se em uma representação comum do tempo, os acontecimentos do passado produzem os presentes lançando-os sempre para frente, neste tempo jurídico de Kafka há um contra movimento em que cada acontecido é imobilizado a partir do poder revisionista do futuro. Nenhum passado está a salvo de julgamento iminente. Cada agora será permanentemente

revisado, seu significado, mesmo dos acontecimentos mais banais, não está garantido, pode sempre retornar como indício de uma culpa insuspeita. (Cada imigrante conhece o peso e o terror deste perigo constante de deslize sob a sombra permanente da “deportação”). O presente, portanto, não como fluxo passageiro, mas como suspensão, como possível nunca mais. Rossmann ainda sofre pela derrota no caso do foguista (sem saber que seu destino em breve se assemelharia ao dele) e sua sorte tem um gosto amargo, para quem perdeu a oportunidade de se defender: “Realmente, era como se não existisse mais foguista” (IDEM: 41).

Outros efeitos de distorção temporal também perpassam *Amerika* e a obra posterior. Kafka se esforça para manter seu narrador disfarçadamente dentro dos padrões de uma narrativa realista. Mesmo os elementos mais estranhos, como as fanfarras dantescas com as multidões de anjos e demônios chamando as massas para entrevistas de emprego no Teatro de Oklahoma, são detalhadamente justificados e embasados. A verossimilhança é esticada. Ainda assim, aqui e ali pontas escapam por debaixo do véu, distâncias e proximidades são embaralhadas no espaço-tempo e um de seus índices mais precisos, ainda que com raridade, é a presença da música na obra de Kafka. Em dois momentos do romance, Rossmann é forçado por Klara e seu noivo a tocar canções num piano. Gênero musical e execução se chocam, Rossmann é um amador desesperado, faz interpretações de vanguarda terríveis que acabam representando o estranhamento temporal que estrutura o romance em sentido mais amplo. A primeira

era uma cançãozinha que, como Karl bem sabia, devia ser tocada bastante devagar, para ser ao menos um pouco compreensível - sobretudo para estrangeiros; mas ele atacou num compasso de marcha dos piores. Quando terminou de tocar, o silêncio da casa, perturbado, encaminhou-se como que num grande tumulto para o seu lugar (2003:54).

A segunda:

Karl atacou sua amada canção soldadesca com uma lentidão que distendia o desejo do ouvinte, repentinamente desperto, até a nota seguinte, que ele retinha e só soltava a duras penas. De fato, quase a cada canção tinha primeiro de procurar as teclas necessárias com os olhos; mas além disso, sentiu crescer dentro de si uma dor que buscava, para além do final da canção, um outro final sem poder encontrá-lo (IDEM).

Um compasso de marcha a uma canção folclórica, uma marcha soldadesca tocada lentamente. As notas são as mesmas, a música talvez seja reconhecível, mas seu efeito é distinto. Estes pequenos prolongamentos e encurtamentos, acelerações e desacelerações, são a atitude modernista diante da tradição. Os temas permanecem, mas são distorcidos, às vezes apenas um pouco, no limite de sua identidade, às vezes para além do reconhecimento. Kafka se mantém na primeira escola, estica os temas e gêneros deixando-os ao mesmo tempo reconhecíveis e estranhos. Ou, para usar uma imagem distante, deixa-os mais reconhecíveis e mais estranhos, ao ressaltar na

distorção seus elementos mais essenciais, como na célebre execução do hino nacional estadunidense por Jimmy Hendrix em Woodstock, quando o agudos triunfantes dos corais deram espaço para sua guitarra distorcida revelar, na mesma melodia, as bombas e metralhadoras que cuspiam fogo sobre o Vietnã em 1969.

Para voltar a Kafka, a própria estrutura espaço-temporal de suas narrativas sofre o mesmo tensionamento que as canções distorcidas. Rossmann passa um longo tempo andando pela labiríntica mansão, buscando pela saída e dirige-se ao criado: “Aliás, que horas são? — Quase quinze para a meia-noite — disse o criado. — Como o tempo passa devagar! — exclamou Karl”. Pouquíssimo tempo depois ouve assustado: “Nesse instante soaram doze badaladas em rápida sucessão, uma engatando no eco da outra”. Há algo também do tempo misterioso dos contos de fadas neste romance, há regulamentos, conhecidos ou não de antemão, que têm que ser cumpridos sob pena de que uma maldição recaia sobre os personagens. Desesperado sobre a possibilidade de permanecer com Delamarche e Robinson, Rossmann diz para si mesmo ao estilo Cinderela: ““Agora já está caindo a noite”, disse Karl consigo mesmo, “se eu ficar mais tempo aqui, vou ser um deles””.

Se o continuum temporal é sempre interrompido pela ameaça de uma culpa iminente, algo semelhante se passa com o continuum espacial. Ainda que sem uma justificação como a interrupção temporal no enredo (além de pura estratégia literária), os caminhos em *Amerika* estão quase sempre interrompidos. Esta interrupção se dá em duas modalidades opostas, mas complementares. Primeiro como bloqueio: interrupção arbitrária do trajeto, como no primeiro capítulo, quando Rossmann busca seu guarda-chuva perdido: “Para seu desapontamento, encontrou na parte de baixo pela primeira vez fechado um corredor que teria abreviado em muito o trajeto”, daí ele é forçado a tomar um caminho desconhecido mais longo que o leva ao foguista e seu dilema; ou quando sai em fuga do hotel e é bloqueado por um paredão móvel de carros: “Karl logo chegou ao ar livre, mas teve ainda de continuar andando pela calçada do hotel, já que não se podia chegar até a rua, pois uma fila ininterrupta de automóveis passava em ritmo lento diante da porta principal, (...) aqueles automóveis tinham praticamente se encaixado uns nos outros, cada qual sendo empurrado para frente pelo seguinte”.

Segundo, como infinitização dos espaços e objetos: tornando sua apreensão e travessia impossíveis, como no primeiro capítulo em que Rossmann é visto pela cidade: “estava Novayork a contemplar Karl com as cem mil janelas de seus arranha-céus”; ou no capítulo em que chega ao Hotel e se impressiona com suas luzes e seus cinco andares, mas posteriormente como ascensorista se gaba do estado de conservação de seu elevador: “As partes em latão de seu elevador eram as mais bem polidas — nenhum dos outros trinta elevadores podia se equiparar ao seu nesse aspecto”. Ou seja, trinta elevadores, cada um com um ascensorista vinte e quatro horas por dia, para um

prédio de cinco andares. Os ascensoristas, aliás, dormem em um quarto com quarenta leitos! Isto para não falar nos outros funcionários, como os da portaria, cada um servido por mais dois, as cozinheiras, etc. Descontados os trabalhadores, faltam ainda todos os hóspedes que entram e saem a todo momento do hotel!

Mais tarde Kafka juntaria estes dois aspectos no seu ciclo de narrativas sobre a construção da Muralha da China: interminada, o que impede sua travessia, e infinita aos olhos do cidadão. Em *Amerika*, a mansão dos Pollunder também reúne arquitetonicamente estas características:

Karl já havia passado por longas extensões de paredes totalmente desprovidas de portas, não se podia imaginar o que havia por trás delas. A seguir reapareciam portas umas depois das outras; ele tentou abrir várias delas, mas estavam trancadas e evidentemente suas peças encontravam-se desabitadas. (...) — Por que é mesmo que há tanta corrente de ar por aqui? — perguntou Karl quando continuaram a caminhar. — Porque ainda falta construir muita coisa — respondeu o criado. (...) Agora fizeram algumas aberturas que ninguém fechou e a corrente de ar atravessa a casa inteira (IDEM:47).

Estes longos corredores frios, cheios de vento, com a impressão de não ter fim, que desorientam quem anda através deles e onde é tão difícil obter uma orientação mínima, mesmo que a de uma vela, serão característicos da maior parte da obra posterior de Kafka. O espaço é ao mesmo tempo infinito e incompleto, desafio duplo para o jovem que caminha pela noite na mansão em que acabou de chegar e da qual será em breve expulso. Esta incompletude infinita ou este infinito aberto, sempre em vias de ser completado, é uma das características mais distintas da obra de Kafka, que permaneceu aberta e inacabada, com seus três romances e a maior parte das narrativas tendo sido publicadas apenas postumamente. Kafka escrevia com fluidez, mas em capítulos simultaneamente e separados para serem encaixados, sem ordem definida. Seus romances são constelações de capítulos. Apesar disso, os manuscritos mostram a maneira corrida com que ele escrevia suas histórias, com relativamente poucas correções (em comparação com escritores como Proust, por exemplo, que editavam e rescreviam repetidas vezes seus trabalhos) e em pouco tempo. Há uma fluidez homogênea na escrita que se contradiz pelo próprio conteúdo do escrito: ao invés de voltar ao que foi imediatamente escrito, consertar o passado, é no futuro, nas frases por vir que Kafka “corrige” o passado: relativizando, deslocando a perspectiva, colocando em questão o que foi dito.

Mas para além do seu método de escrita, há algo na própria constituição do texto kafkiano que luta contra o acabamento ou que usa o inacabamento, as frestas, os abismos a serem precariamente encobertos, até o próximo rasgo, como destino a ser alcançado, como alvo a ser perseguido, como elemento mobilizador e estruturador (mesmo que em negativo) desta tessitura de Penélope. É comum que a história em algum ponto dado pare de fluir, é comum que isso se dê imediatamente depois do início do texto: um erro de interpretação, um pequeno distúrbio, um mal

entendido bastam para que venha à tona um mundo até então escondido e que se inicie o processo, às vezes do protagonista contra este mundo, às vezes do mundo contra este protagonista. Esta dificuldade de terminar se comprova, por exemplo, na novela *Na colônia penal*, para a qual Kafka escreveu pelo menos três finais alternativos. A recorrência da morte dos protagonistas poderia contradizer esta força de incompletude. Em *A metamorfose*, a morte de Gregor soluciona uma situação que, sem se modificar, fechava cada vez mais qualquer perspectiva de mudança. Há quase um alívio sádico no fim da novela. Tampouco em *O processo* se encontra uma morte mais trágica. A morte poderia ser entendida como um tipo de solução negativa para paralisação da vida: se não o momento de significação final de tudo o que aconteceu, ao menos um descanso. Mas a morte marca mesmo um fim no texto kafkiano? Ou as estruturas e forças que paralisavam o enredo continuam agindo?

Analisando o fim de algumas narrativas tem-se a impressão de que os processos, embora arbitrariamente encerrados, continuam a correr nos subterrâneos do sistema. No fim de *A metamorfose*, é a vez da irmã de Gregor servir aos interesses da família através do casamento. Seu “florescer” de criança em moça é também uma metamorfose. Em *O processo*, Josef K., o leitor e o sistema penal alcançam um descanso apenas aparentemente, pois é como se a vergonha fosse sobreviver a eles. Assim como na história do caçador Graco, que deseja o descanso final, mas não consegue morrer, a força paralisadora da incompletude no universo kafkiano impede a vida, mas obriga também a sobrevivência em um mundo intermediário. Suas raízes descem até o próprio rio da morte. Em *O castelo*, a literatura moderna conhece o inacabamento na forma de cicatriz: o romance termina no meio de uma frase, sem indicar qualquer possibilidade de mudança substancial no prosseguimento da história. Os pontos de referência, a origem e o fim, são apagados, o romance é só o meio incompleto. Lukács chamou o romance de “epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (2000: 55). Esta afirmação ajuda a situar a obra de Kafka em um momento específico da história da literatura ocidental - momento em que a vida não é entendida mais como uma totalidade com sentido evidente -, mas se afasta da obra kafkiana ao prescrever a ela a obrigação de dar sentido a esta vida, de reconstruir esta totalidade destruída.

Uma passagem em *Amerika* evidencia o inacabamento com esperanças, geralmente frustradas, de se completar:

Minha educação foi muito pouco prática: durante quatro anos fui aluno mediano de um colégio europeu, e em termos de ganhar dinheiro isso significa muito menos do que nada, pois nossas escolas secundárias possuem programas muito atrasados. Iria rir de mim se lhe contasse o que aprendi. Quando se continua estudando, quando se termina o colegial e entra-se na universidade, é provável que de alguma forma tudo acabe equivalendo, e no fim tenha-se uma formação bem organizada, que sirva para alguma coisa e dote a pessoa da necessária determinação para ganhar dinheiro. Infelizmente fui arrancado desse contexto de estudos. Às vezes acho que não sei nada e afinal, também, tudo o que eu pudesse chegar a saber ainda seria pouco para a América (IDEM:49).

A perda em Kafka é sempre sádica: não se perde algo distante, mas sempre algo próximo, quase a mão, que talvez volte, mas provavelmente não.

3.3 A *metamorfose* e o risco do esquecimento

“É preciso imaginar Sísifo feliz”.
(Albert Camus)

Na novela *A metamorfose*, o estilo de Kafka já aparece em sua versão madura e algumas de suas características mais distintivas aparecem fazendo dela, não por acaso, sua história mais conhecida, uma das suas produções mais representativas da contribuição de sua obra para o século XX. Através do olhar ambivalente de Gregor Samsa, recém transformado em inseto, o leitor é apresentado às imagens descritas com bastante detalhe e, ao mesmo tempo, incompletas; a tragédia familiar aparece num caso excepcional, mas esta excepcionalidade mostra algo de reconhecível sobre o funcionamento da família burguesa e suas diversas relações de dominação; a própria transformação é exemplar da técnica kafkiana onírica de juntar em uma única imagem, sobrecarregada, uma série de elementos de contextos muito diferentes (mundo do trabalho, da religião, da família, do erótico, etc.), por vezes contraditórios, mas simultaneamente, sem que se possa decidir com certeza por uma ou outra interpretação. Do ponto de vista da interrupção, como já dito, nesta novela ela se dá na própria condição humana do personagem, acarretando uma interrupção social e temporal mais ampla em sua vida e no desenvolvimento de suas relações familiares e trabalhistas. Gregor era o trabalhador e o filho exemplar, o que significa que obedecia e sobretudo repetia suas tarefas. Era confiável como um relógio gerando circular, das viagens de trabalho – sem tempo ou recursos para uma estadia prolongada, com visitas turísticas ou aventuras nos bairros desconhecidos – para casa, da casa para o escritório, tudo de acordo com a batuta do relógio. Este trabalhador modelo, como tantos na Modernidade, encarnava a contagem e a história só se inicia de fato quando esta repetição é interrompida, abrindo possibilidade para uma contação – a ser rapidamente contrainterrompida pelo ritmo do escritório, que encontrará outro Gregor, e da família, que concentrará sua atenção na filha.

Neste meio entre interrupção e contrainterrupção, a história que segue mais ou menos sem se desenvolver até um fim repetidamente anunciado (com o qual, Kafka, como de costume, nunca esteve satisfeito): a morte de Gregor. Ele, no entanto, como único interessado, mantém até o fim a esperança de que, de uma forma ou de outra, sua relação com o mundo exterior ao seu quarto voltará ao normal. Esta esperança se coloca, como citado explicitamente em alguns momentos, contra o esquecimento da condição anterior. Willy Haas publicou em 1930 um ensaio fundamental sobre Kafka e já neste momento percebeu a função fundamental do esquecimento na estrutura narrativa. Comentando *O processo*, ele afirma:

tornou-se muito claro para mim que o objeto deste processo, que o verdadeiro herói deste livro inacreditável, é o *esquecimento*, o *conceito* de esquecimento, cuja característica

principal é a de que, tão logo ele aparece, *ele se esquece* de que ele se dissolve a si mesmo, que ele não existe mais. Não se esquece apenas, mas ao esquecer esquece-se também de que se esqueceu: assim também o fenômeno “esquecer” é esquecido e a partir daí não é mais tangível, nomeável, existente (HAAS 1930: 196, nossa tradução)⁴¹.

O esquecimento como força talvez seja uma destas características de Kafka que é anunciada, apresentada, experimentada até tomar sua forma definitiva posteriormente. Parece que em *A metamorfose* o esquecimento não é ainda uma condição estruturante, como será nos romances futuros, mas é uma força contra a qual se insurge conscientemente o protagonista de quem ele é alvo. A mãe e a irmã de Gregor pensam que afastando os móveis das paredes e retirando o excesso dos seus pertences dele ali presentes facilitarão sua nova vida, abrirão caminho para que ele possa rastejar pelo chão e pelas paredes, o ajudarão a se adaptar à sua nova condição, em sua condição posterior à humana inicial, em sua condição pós-interrupção, ainda que com algum receio de que isto seja já uma confirmação de que a novidade veio para ficar. “Não é como se nós mostrássemos, retirando os móveis, que renunciamos a qualquer esperança de melhora e o abandonamos à própria sorte, sem nenhuma consideração?” (1991:50), se pergunta a mãe. Esta bem intencionada modificação no quarto preocupa a Gregor porque significa transformar seu status de temporário para permanente, de estado interrompido, em suspensão (com a esperança de restauração ou adaptação), para um estado instaurado, definitivo, delimitado.

Mas se a transformação para o novo estado assusta, sobre o estado anterior, camuflado pela ideologia cotidiana, ela revela. A metamorfose revelou a Gregor - e ao leitor burguês hipotético - sua exploração desumanizante pela empresa e pela família. (O tema do filho que trabalha para sustentar a família, aliás, já aparece em *O veredicto*, com final trágico semelhante). Nos primeiros parágrafos da narrativa, logo depois de acordar transformado, a preocupação surreal de Gregor não é tanto com a monstruosidade de seu estado físico, mas com o cumprimento regular de suas duras tarefas de trabalho. “Se eu não me contivesse, por causa dos meus pais teria pedido demissão há muito tempo. (...) Assim que juntar o dinheiro para lhe pagar a dívida dos meus pais - deve demorar ainda de cinco a seis anos - vou fazer isso sem falta. Chegará então a vez da grande ruptura” (1991: 9). Esta ruptura chega, ironicamente, na forma da metamorfose. Do caixeiro viajante que quase não dormia: “Acordar cedo assim deixa a pessoa completamente embotada, pensou. - O ser humano precisa ter o seu sono” (IDEM:9), ao inseto que passa os dias e as noites num estado de sonolência ininterrupto no quarto. Mais adiante na transformação, estando como sempre, então, em casa durante a tarde, ele observa a própria família “Que vida tranquila a família levava! disse Gregor a si

⁴¹ No original: “Es ist für mich inzwischen ganz klar geworden, dass der Gegenstand dieses Prozesses, ja der eigentliche Held dieses unglaublichen Buches, *das Vergessen* ist, der *Begriff* des Vergessens, dessen tiefeste Haupteigenschaft ja ist, dass er *sich selbst vergisst*, dass er sich selbst auslöscht, dass er nicht mehr existiert, sobald er da ist - man vergisst ja nicht nur, sonder, indem man vergisst, vergisst man auch, dass man vergessen hat: so ist auch das Phänomen “Vergessen” vergessen und daher nicht mehr fassbar, nicht mehr nennbar, nicht mehr vorhanden”.

mesmo e sentiu, enquanto fitava o escuro diante dele, um grande orgulho por ter podido proporcionar aos seus pais e à sua irmã uma vida assim, num apartamento tão bonito” (IDEM:34-35). Esta sensação de orgulho é relativizada posteriormente numa desconfiança, ainda que amortecida pela tragédia, de que a situação financeira do pai, na verdade, não era tão grave como lhe tinha sido dado a entender, razão do seu trabalho duro nos últimos anos:

Apesar de toda a desgraça, ainda restava dos velhos tempos um pecúlio, de qualquer modo bem pequeno, que os juro não tocados nesse ínterim tinham feito crescer alguma coisa. Mas além disso o dinheiro que Gregor trouxera todos os meses para casa - ele só reservava alguns florins para si mesmo - não tinha sido todo gasto e formara um pequeno capital. Atrás da porta, Gregor meneou vivamente a cabeça, satisfeito com a inesperada providência e senso de economia. Na verdade, poderia ter pago, com essa sobra de dinheiro, mais uma parte da dívida do pai ao chefe, e com isso estaria muito mais próximo o dia em que poderia se livrar do emprego; mas agora era indubitavelmente melhor assim do modo como o pai havia arranjado as coisas (IDEM:43).

Se não fosse a metamorfose, Gregor não descobriria que os frutos do seu trabalho não faltavam, mas prosperavam. Mais adiante, o pai de Gregor, que parecia até então inválido, volta a trabalhar, para grande surpresa do filho. Pois esta descoberta, de que a família não era tão dependente de seu sacrifício, só é possibilitada por uma interrupção súbita e imprevista: a metamorfose. Todas as possibilidades abertas com ela - de que Gregor mudasse de trabalho ou trabalhasse menos, que tivesse uma vida humana para além do mundo do trabalho - se encerram dramaticamente com o esquecimento da condição pré-interrupção e, portanto, das possibilidades abertas por sua suspensão. A nova condição que lhe foi relegada pela família, a de bicho a ser escondido no quarto, o reinscreveria em outra lógica, é certo, mas surpreendentemente menos definida que a anterior. Gregor se assusta com isto: não apenas com deixar de ser humano, mas com voltar a ser algo com local, horário e funções definidas por forças exteriores.

Tinha realmente vontade de mandar que seu quarto - confortavelmente instalado com móveis herdados - se transformasse numa toca em que pudesse então certamente se arrastar imperturbado em todas as direções, ao preço contudo do esquecimento simultâneo, rápido e total do seu passado humano? De fato agora já estava próximo de esquecer, e só a voz da mãe, que há muito tempo não escutava, o havia sacudido. Nada deveria ser afastado; tudo deveria permanecer; não podia se privar dos bons influxos dos móveis sobre o seu estado; e se os móveis o impediam de rastejar em volta sem objetivo, então isso não era um prejuízo, mas sim uma grande vantagem (IDEM: 50).

A diferença que surge com a metamorfose possibilita uma interrupção e esta interrupção, como categoria temporal, sofre a pressão do fluxo temporal normativo⁴², que quer seguir. Mas para

⁴² A transformação de um homem em um inseto é bastante estranha e à primeira vista não parece uma questão social reconhecível. Mas o andamento da narrativa e a descrição detalhada e dolorosa da reação familiar à nova condição do filho é tristemente reconhecível, por exemplo, no caso das filhas e filhos que assumem identidades de gênero ou orientações sexuais não-normativas ou mesmo de pessoas que devido a processos ativos ou passivos como intervenções cirúrgicas ou acidentes têm sua estrutura física alterada e sua mobilidade diminuída. Gregor Samsa, neste sentido, é representante social de grupos diversos marginalizados e em oposição a noções tradicionais da família burguesa.

que este tempo siga, as barreiras precisam ser removidas ou contornadas. Para que a vida da família siga, ela precisa reposicionar Gregor: de filho provedor a filho parasita, literalmente. Ou, simplesmente eliminá-lo, como de fato acontece: de filho a não-filho, de humano a bicho, de vivo a morto. A família age como a força do fluxo temporal: estoura a barragem levando e lavando com sua força o que estava até então amparado nela, abre caminho. A Gregor, no entanto, parece que o que interessa é conter esta energia potencial (quem sabe, em outra história, mobilizá-la para outros caminhos). Há um embate entre interrupção (estado temporário, precário, transicional) e instauração. Em *A metamorfose*, o esquecimento funciona como um dos elementos principais de escavação, de erosão da barragem que interrompe o tempo. Para manter a interrupção é necessária a memória do momento anterior, a memória é a fiadora do contar.

Para voltar à distinção dos dois modos de contar na Modernidade, a vida de Gregor antes da transformação era contagem, ou seja, repetição de dias mais ou menos sempre iguais. Com a metamorfose que abre a narrativa, inicia-se o período de contação, com diferença em diversos aspectos, com o inesperado, o inédito e possibilidades além do horizonte de expectativa de sua vida anterior. Vê-se com o caso dramático de Gregor que, apesar de interromper a repetição alienante, a diferença não é necessariamente positiva, não instaura necessariamente um estado melhor do que o anterior, nem é garantia de que uma nova repetição, pior ou melhor do que a inicial, não será instaurada. A metamorfose é momento de surgimento do inesperado, do risco. O conflito da novela está no risco de que este espaço de contação aberto pela interrupção não é desfrutado como interrupção, mas está sempre em vias de ser instrumentalizado, inserido novamente em uma lógica repetitiva, seja a social, seja a meramente corporal. Externamente, pela ação social dos funcionários da empresa, da família e de outros habitantes da casa; e internamente, pelo risco de esquecimento de sua condição humana anterior, pré-interrupção.

A interrupção que possibilita a contação depende, portanto, da exceção histórica e da memória. Sem a primeira, a transformação no caso desta novela, ela não se abre; sem a segunda, contra o esquecimento de Gregor por si e pelos outros, ela não se mantém. Sem exceção histórica, a interrupção teria de se chamar farsa. Sem memória, esquizofrenia. É justamente para a esquizofrenia que caminha Gregor em seu estado final: incapaz de estabelecer uma narrativa sobre si mesmo e de mantê-la coesa através da memória dos acontecimentos, ele sucumbe transformando-se primeiro em bicho isolado no quarto, depois em nada. Se há uma pedagogia na obra de Kafka, ela é negativa e dolorosa, sobre as oportunidades perdidas. A temporalidade interrompida e continuada desta novela poderia ser compreendida do ponto de vista da temporalidade do kairós. Nunca se trata apenas da ação, menos ainda, como leituras apressadas de Kafka apontam, apenas de passividade diante de um aparelho opressor inescrutável. Trata-se da ação no momento oportuno, ou seja, da ação a partir de uma conjuntura externa sobre a qual não se tem controle. Gregor é

objeto de uma transformação - que ele pode ou não ter provocado através do modo como foi levado a viver sua vida -, mas o conflito da narrativa está em sua reação, em sua ação a partir dessa nova condição: fugir do mundo meramente humano da sociedade para os potenciais abertos pelo seu devir-animal, com os riscos do esquecimento e da mera animalização⁴³.

Vladimir Nabokov, que além de escritor e grande admirador de Kafka, foi um exímio conhecedor e estudioso dos insetos (tendo inclusive sido curador da coleção de borboletas da Universidade de Harvard!), analisou a descrição física de Gregor nos primeiros capítulos da novela do ponto de vista da entomologia e em oposição à opinião popular de que Gregor se transformou numa barata, propõe e fundamenta com passagens do texto a ideia de que o inseto, na verdade, era um besouro. Esta caracterização aponta para um elemento fundamental em sua anatomia sintomaticamente ausente na novela: as asas. Nabokov abre, portanto, uma possibilidade a partir da anatomia de Gregor, uma saída para a qual ele talvez não tivesse se atentado, absorvido que estava ainda nos assuntos da família. Bastaria, talvez, abrir as asas nas costas e sair voando pela janela.

Ele tem uma tremenda barriga convexa dividida em segmentos e duras costas arredondadas que sugerem um compartimento de asas. Nos besouros, estes compartimentos escondem pequenas e frágeis asas que podem ser expandidas e então podem carregar o besouro por milhas e milhas de vôo desajeitado. Curiosamente, o Gregor besouro nunca descobriu que tinha asas atrás da carapaça dura de suas costas. (Esta é uma observação muito boa de minha parte para ser levada para as vidas de vocês. Alguns Gregor, alguns João e algumas Maria não sabem que têm asas)⁴⁴ (1980:282-283).

Nabokov esboça assim uma possibilidade imaginativa para que a interrupção se mantivesse, para que Gregor se mantivesse em metamorfose e não se reestabelecesse como animal de estimação da família, funcionário da empresa ou mero cadáver. As histórias do besouro Gregor que saiu voando pela janela talvezoubessem, é verdade, em um gênero próximo do fantástico: a literatura infantil.

3.4 *Um médico rural e a interrupção da identificação*

“Depois de muito refletir, Macunaíma gastara o arame derradeiro comprando o que mais o entusiasmara na civilização paulista. Estavam ali com ele o revólver Smith-Wesson o relógio Patek e o casal de galinha Legorne. Do revólver e do relógio Macunaíma fizera os brincos das orelhas e trazia na mão uma gaiola com o galo e a galinha. Não possuía mais nem um tostão do que ganhara no bicho porém balangando no beijo furado pendia a muiraquitã”.

⁴³ Não a animalidade procurada como forma de ampliar a consciência pelos xamãs do mundo não-moderno, mas aquela temida, retrocesso aos meros impulsos, como experimentada pelos companheiros de Ulisses na Odisseia, início longínquo da racionalidade moderna, como apontaram Adorno e Horkheimer.

⁴⁴ No original: “He has a tremendous convex belly divided into segments and a hard rounded back suggestive of wing cases. In beetles these cases conceal flimsy little wings that can be expanded and then may carry the beetle for miles and miles in a blundering flight. Curiously enough, Gregor the beetle never found out that he had wings under the hard covering of his back. (This is a very nice observation on my part to be treasured all your lives. Some Gregors, some Joes and Janes, do not know that they have wings)”.

Se em *Contemplação* características ligadas à imagem do cavalo estão associadas a rompantes libertários, à fuga do lar, ao tornar-se índio, à mudança de um estado estático para um movimento de fuga, de deslocamento, etc., *Um médico rural* se inicia com “O Novo Advogado”, história de Bucéfalo, cavalo de Alexandre, o Grande, transformado em advogado nos tempos modernos. A lista de surpresas é longa: Como pode um cavalo ser advogado? Como pode um cavalo que viveu em 344 A.C. ainda estar vivo? Por que ele sobreviveu a Alexandre e ao pai Felipe? Como de costume, o narrador kafkiano está menos interessado nestas perguntas gritantes do que com questões burocráticas ligadas às instituições. Quem narra a história parece ser também um advogado que explica calmamente a recepção dos outros frequentadores dos tribunais ao novo advogado: “Bucéfalo está em uma situação difícil e que, tanto por isso como também por causa do seu significado na história universal, ele de qualquer modo merece boa vontade” (1991: 7). A dificuldade de sua situação vem da ausência de um “Alexandre” que saiba guiar até a Índia. Sem este referencial último, resta ao cavalo de batalha “mergulhar nos códigos (...), ele lê e vira as folhas dos nossos velhos livros” (IDEM: 8).

Ao que tudo indica, Kafka tomou a descrição de Bucéfalo da biografia clássica de Alexandre escrita por Plutarco na série *Vidas Paralelas*. Lá é narrado o episódio em que o jovem Alexandre doma um Bucéfalo irritadíssimo, que não se tinha deixado dominar por ninguém até então, e é em seguida saudado por seu pai Felipe (nome que tem por etimologia “amante de cavalos”, no grego): “Mas o pai em lágrimas, segundo dizem, tamanha era a alegria de que se achava tomado, quando ele desceu do cavalo, lhe disse beijando-lhe a cabeça: “Ó meu filho, é preciso procurar-te um reino que seja digno de ti, pois a Macedônia não to poderia dar” (1953: 19). A frase orgulhosa de Felipe será parafraseada pelo narrador kafkiano em chave irônica, desmembrando passagens da vida de Alexandre isoladas do seu contexto de grandeza: “É verdade que muitos sabem matar; também não falta habilidade para atingir o amigo com a lança sobre a mesa do banquete; e para muitos a Macedônia é estreita demais, a ponto de amaldiçoarem Filipe, o pai” (KAFKA 1991: 7). O elogio do pai ao filho, portanto, é invertido. As características de um Alexandre, o grande, são pulverizadas em uma versão pobre do presente da narrativa: bravura vira violência, perspicácia traição e o elogio do pai vira ingratidão do filho.

O deslocamento destas características acompanha o deslocamento temporal e social de Bucéfalo. De cavalo de batalha a advogado (se também é necessário ler Kafka com bom humor, como satírico, seria instigante tentar estabelecer relações entre as duas funções...), do posto quase mítico de cavalo de Alexandre a burocrata impessoal moderno, de explorador do caminho da

“Índia” a estudioso noturno. A situação de Bucéfalo tem alguma semelhança com a de Karl Rossmann, seu exílio, no entanto, não é espacial, mas temporal. Bucéfalo é como um refugiado da história, outro Quixote solitário em um mundo onde não agem mais as forças que davam sentido a sua função de montaria de guerra. Bucéfalo também é um sobrevivente do fim do seu mundo, como os índios americanos e outros grupos autóctones pelo planeta. Talvez coubesse a pergunta, o que estuda Bucéfalo? O que ele busca nos códigos e nos “nossos velhos livros”?⁴⁵

A chegada à Índia (metáfora orientalista para outro mundo além do Ocidente conhecido) era a interrupção buscada por Alexandre. Algo interrompeu sua busca. Uma outra interrupção lançou Bucéfalo isolado a este presente. Está-se agora para sempre fora da Índia, tão longe dela quanto o camponês de “Diante da lei” [*Vor dem Gesetz*], narrativa do mesmo volume, paralisado até sua morte, na iminência de uma travessia que nunca se realiza. Paralisado como o “você” a quem se dirige o narrador de “Uma mensagem imperial”, a espera de uma carta que, ele garante, nunca irá chegar. Em um estudo anterior, sobre as (im)possibilidades de travessia nas histórias de Kafka, propus a seguinte reflexão:

A relação que os diálogos cotidianos exercem com a porta – utilizando-a pelo seu contrário, como símbolo de impossibilidade de travessia – encontram pleno cabimento nesta narrativa, pois assim como a imagem do cavalo, ela expressa seu inverso. A negatividade da travessia é tamanha que se vê surgir nas portas o absurdo de variações históricas de intransponibilidade: do mais ou menos impossível. As portas da Índia, único elemento de redenção no texto, a única utopia possível, são descritas, já na época de Alexandre, como inalcançáveis. Kafka desenvolve historicamente o tema e afirma que, embora intransponíveis, para qualquer interpretação do significado de Índia, havia no passado uma direção na qual procurá-las. Hoje nem isto, já que elas foram deslocadas para um local “mais longe e mais alto”. Pior ainda, são múltiplas as direções – apontadas sempre com violência, no balançar das espadas - que confundem os que buscam as portas, sem haver nem mesmo a certeza de que alguma delas seja verdadeira (IZABEL 2010: 56).

O movimento temporal que se desenvolve nesta narrativa que abre *Um médico rural* é a própria transformação das possibilidades de interrupção na literatura de Kafka: futura, almejada em *Contemplanção* (Alexandre é como o índio no qual o protagonista gostaria de se transformar, Bucéfalo é o cavalo que se dissolve nos portões da Índia); passada, lamentada (ou almejada e frustrada, repetidamente) no resto da obra. Este tempo da pós-interrupção se marca pelo tipo estranho de criatura que habita esta hora. Aliás, melhor do que habitar, elas aparecem e desaparecem, são como aparições que suspendem a regularidade da vida até então normal dos protagonistas, muitas vezes, eles mesmos os narradores. Os enredos destas histórias talvez pudessem ser resumidos como uma tentativa longa e frustrada de explicar, compreender, categorizar

⁴⁵ A motivação, o gesto são os mesmos da crítica pós-tudo do célebre poema visual de Augusto de Campos: “Quis / mudar tudo / mudei tudo / agorapóstudo / extudo / mudo”. Novamente, a temporalidade pós-interrupção, neste caso, a que olha melancolicamente para trás observando o “extudo”, reduzindo-se ao estudo de tudo o que foi e não é mais - estudando calado, mudo. A menos que este estudo mesmo, seja em Kafka, seja em Campos, gere ele mesmo uma mudança, nunca alcançada, mas frequentemente apontada: mudo não como um eu apenas silencioso, mas transfigurado.

a aparição, com a esperança de que assim, quem sabe, se possa expulsá-la, capturá-la ou pelo menos conviver com ela. O célebre aforismo da série de Zürau sobre os leopardos e os jarros mostra que talvez a única relação possível com estas aparições alienígenas, estrangeiras, estranhas, seja acostumar-se, acolhê-las no mais íntimo, “integrá-las”, mesmo que com muito esforço e tempo, nas práticas mais tradicionais (elas mesmo, como denuncia o aforismo, sempre resultado de processos anteriores de assimilação): “Leopardos invadem o templo e bebem até secar os jarros de sacrifício. Isso se repete sempre. Finalmente, é possível prever e isso acaba por tornar-se parte da cerimônia” (2017:53)⁴⁶.

Estes figuras aparecem de formas distintas em diversas narrativas curtas. “O mestre-escola da aldeia” (*Der Dorfschullehrer*, escrito entre 1914-1915 e publicado postumamente) é uma longa tentativa de um comerciante da cidade de salvar a honra de um mestre-escola da aldeia que dedicou anos de sua vida para provar a existência de uma toupeira gigante de dois metros de altura. A narrativa é mais sobre os processos de verificação e legitimação da aparição do que dela mesma, que aparece apenas referenciada rapidamente. Da mesma forma, as duas bolinhas saltitantes que aparecem no apartamento de “Blumfeld, um solteirão de meia-idade” (*Blumfeld, ein älterer Junggeselle*, escrito em 1915 e publicado postumamente), interrompendo sua rotina noturna, sem darem indício de sua origem, função ou objetivo. Ou o viajante misterioso que interrompe os pensamentos em círculo da “Ponte” (*Die Brücke*, escrito entre 1916 e 1917, publicado postumamente) pulando com os dois pés sobre sua coluna, fazendo-a virar-se pelo contrário para ver seu algoz e assim derrubando-a sobre o abismo. O jovem nobre de “O recrutamento das tropas” (*Die Truppenaushebung*, escrito em 1920 e publicado postumamente) que vem de tempos em tempos levar os homens da aldeia para uma batalha desconhecida nas fronteiras distantes. Como “O abutre” (*Der Geier*, escrito em 1920 e publicado postumamente) misterioso, parente distante da águia que come o fígado de Prometeu, que devora os pés de um homem indefeso terminando por matá-lo. Ou o caçador Graco de história homônima (*Der Jäger Gracchus*, escrito em 1917 e publicado postumamente) que não consegue morrer e perambula com seu barco, de cidade em cidade, suspendendo a vida cotidiana local, como é suspensa, para além do seu controle, a sua entre

⁴⁶ Tobias Döring circula o aforismo de maneira interessante: de um lado, como exemplo de etnografia de povos não-modernos, do outro, como situação dos modernos em relação à tradição ameaçada: “A frase soa como uma entrada de um diário de pesquisa de campo de um etnólogo: observações sobre a descoberta de uma tradição que resultou, através da repetição e do hábito, de uma invasão aleatória por forças indomáveis. Mas o que este aforismo (...) no fim nos conta é nada menos do que uma história inicial dos modernos. (...) Pois onde até os templos estão desprotegidos e os vasos sacrificiais não estão mais seguros, o moderno precisa aprender a viver com ameaças constantes e a tentar domar todo imprevisto, que ele leva em consideração em seus cálculos” (DÖRING 2008). No original: “Derr Satz klingt wie der Eintrag eines Ethnologen in sein Feldforschungstagebuch: Beobachtungen zur Erfindung einer Tradition, die durch Wiederholung und Gewöhnung aus dem zufälligen Einbruch ungezählter Kräfte herrührt. Doch was uns dieser Aphorismus (...) am Ende erzählt, ist nichts weniger als eine Anfangsgeschichte der Moderne. (...) Denn wo selbst Tempel ungeschützt und Opferkrüge nicht mehr sicher sind, muss die Moderne mit der ständigen Gefährdung leben lernen und alles Unvorhergesehene dadurch zu bändigen versuchen, dass sie es in ihr Kalkül mit aufnimmt”.

a pós-vida e a pré-morte: “Meu barco fúnebre errou o caminho, uma volta equivocada do leme, um instante de desatenção do piloto, um desvio através da minha pátria maravilhosa, não sei o que foi, só sei que permaneci na Terra e que meu barco, desde então, navega por águas terrenas” (KAFKA 2002:70).

Os animais kafkianos, ainda que menos sobrenaturais à primeira vista, também são como estas aparições. Gregor Samsa é o exemplo principal, mas a obra de Kafka é permeada de animais humanizados (que ressaltam invertidamente a condição animalizada dos humanos), que falam, pensam, riem, choram, trabalham, etc. Bucéfalo encabeça uma lista que passa por outros animais do mesmo livro como os chacais de “Chacais e Árabes” e Pedro Vermelho, o macaco de “Um Relatório para uma Academia”. Em histórias não publicadas em vida de Kafka, se encontram o híbrido de gato e carneiro de “Um cruzamento” [*Eine Kreuzung*], o gato e o rato de “Pequena fábula” [*Kleine Fabel*], os cães de “Investigações de um cão”, a rata “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos” e a toupeira de “A construção” [*Der Bau*]. Dentre estas figuras deslocadas, do polo animal ou humano, o caso mais extremo é de Odradek, híbrido, ente congelado entre a transição.

Não tão conhecido pelo público geral quanto o homem-artrópode Gregor Samsa, Odradek talvez seja uma das criações favoritas das diversas correntes críticas que se batem em torno da literatura de Kafka. Apresentado no curto texto de cinco parágrafos *A preocupação do pai de família*⁴⁷, escrito por volta de 1917 e publicado pela primeira vez em *Um médico rural* em 1920, Odradek permanece instigante devido talvez ao seu caráter especialmente aberto a interpretações múltiplas e por vezes divergentes. O mais interessante em Odradek é justamente o deslocamento que ele/isso (deslocamento, inclusive, das possibilidades de expressão de gênero nas línguas) impõe a partir de sua constituição literária ao esforço constante do narrador (representante de grupos sociais específicos) em categorizá-lo e, por consequência, do leitor em encerrá-lo numa interpretação fechada⁴⁸. Um ser que não é encaixável nas principais categorias, sejam elas literárias, biológicas ou sociais, que ajudaram a estruturar a ideia de Modernidade, e que parece contaminar cada recipiente em que é colocado, vazando, transbordando, atravessando para as celas adjacentes, misturando os conteúdos de tal forma que os próprios continentes ficam irreconhecíveis no fim do processo.

⁴⁷ Adota-se aqui a tradução de Modesto Carone (1994). Roberto Schwarz traduziu anteriormente a narrativa como “A tribulação de um pai de família”, acompanhada de um estudo em *O pai de família e outros estudos* (2008).

⁴⁸ Gagnebin inicia sua interpretação desta narrativa através de uma detalhada reconstrução do debate entre importantes comentadores de Kafka e as possibilidades “alegóricas” ou “simbólicas” de sua interpretação. Segundo ela: “Todos os intérpretes, mesmo os mais desconfiados, reconhecem que ela [obra de Kafka] introduziu na literatura uma relação diferente das habituais configurações metafóricas, sejam elas lidas pela chave do símbolo ou da alegoria, uma outra relação entre imagem e sentido, se for lícito falar ainda dessa maneira. Depois de expressar suas suspeitas, Günther Anders observa (...) que não se pode ler Kafka nem como escritor alegorista nem como simbólico, numa clara alusão crítica à interpretação simbólica forçada de Max Brod” (2015:7).

Odradek é tanto, como se verá, um híbrido mitológico do passado, quanto um híbrido do Antropoceno, um tipo de novo material-criatura, chamado, entre outros nomes, de “plastiglomerado”: como os corais que se usam o plástico já onipresente nos oceanos da Terra como material de sua construção até agora inédita. Milhões de anos de petróleo refinados quimicamente em plástico que se tornará elemento inédito na natureza, como as partículas radioativas também inéditas na história natural que pairam através das nuvens do planeta desde o início dos testes com armas nucleares. São híbridos que embaralham as definições de natural e artificial, natural e humano. Nas palavras de Kirsty Robertson, em seu belo ensaio sobre o plastiglomerado: “Plastiglomerado é um lembrete, um lembrete, um indicador da violência lenta da poluição em massa. Ela reúne o tempo geológico profundo e o consumismo atual” (2016).

As criaturas híbridas de Kafka são “reuniões” semelhantes que, em seu choque existencial, revelam temporalidades diversas existindo em um mesmo corpo. Odradek é incapturável devido à força crítica de sua constituição aberta que se pode chamar de quimerismo. Este quimerismo kafkiano influi não apenas no debate estético sobre as literaturas modernas, mas no debate histórico e epistemológico sobre a Modernidade e seus desdobramentos. Esta construção que parece se recusar à categorizações fechadas pode ensinar muito, pelo negativo, sobre as possibilidades de compreensão de tudo o que, apesar de existir, não cabe nas celas tradicionais de classificação. Uma literatura que rompe com uma classificação que impõe, entre outras coisas, uma separação entre classes: que elege o que se mantém, clássico - e descarta os desclassificados.

O pensamento totalitário, que odeia os fios soltos do hibridismo (como os de Odradek), que odeia a inclassificabilidade e que acredita que para o que não compreende “talvez a faca do açougueiro seja a redenção” (essa faca reaparecerá adiante), encontra um adversário incapturável nas narrativas de Kafka. Porque o mecanismo principal de suas narrativas é uma força de desidentificação - um afastamento permanente, uma fuga dos pressupostos que encerram as possibilidades do contato. Um dos dispositivos principais desta força, que é o único fim reconhecível da obra de Kafka, é o que se chama aqui de quimerismo: a mistura de elementos de origens distintas que dão origem a uma outra, nem apenas soma das anteriores, nem completamente nova. A sensação é a de *déjà-vu* inédito.

Esse quimerismo se expressa dos mais diversos pontos de vista nas narrativas kafkianas. Do ponto de vista de sua constituição física, Odradek é quimérico. Embora aja como ser vivo, ele é composto do que parecem ser restos de materiais inorgânicos. Sua descrição física, narrada pelo pai que dá título à narrativa, lembra um manual de instruções para montagem de móveis pré-fabricados:

À primeira vista ele [es] tem o aspecto de um carretel de linha achatado e em forma de estrela, e com efeito parece também revestido de fios; de qualquer modo devem ser só pedaços de linha rebentados, velhos, atados uns aos outros, além de emaranhados e de tipo e cor dos mais diversos. Não é contudo apenas um carretel, pois do centro da estrela sai uma vareta e nela se encaixa depois uma outra, em ângulo reto. Com a ajuda desta última vareta de um lado e de um dos raios da estrela do outro, o conjunto é capaz de

permanecer em pé como se estivesse sobre duas pernas (KAFKA 1994: 41-42)⁴⁹.

O que falta para que seja um manual, justamente, é a “instrução” do que fazer com as partes. Pois para montar Odradek seria necessário saber sua função, posicionar cada parte para que o “conjunto” (ou o todo, *das Ganze*) pudesse funcionar harmonicamente. Nisto, no entanto, o texto é inequívoco: Odradek não tem função. Desde sua aparência, ele é “como se estivesse sobre duas pernas” (*wie auf zwei Beinen aufrecht stehen*), suas partes “deveriam ser” (*dürften sein*), ou seja, são vistas no subjuntivo, a partir do pressuposto de uma função ausente, não são descritas como um ser *em si*, mas como um ser *para algo*, que, no entanto, o narrador não sabe o que é. Roberto Schwarz opõe a não funcionalidade de Odradek à redução generalizada da vida social à função de produção para o mercado sob o Capitalismo. Odradek, segundo Schwarz, “não tem finalidade, i.e., finalidade externa, e é completo à sua maneira, i.e., tem a sua finalidade em si mesmo, sem o que não há ser completo. Odradek, portanto, é a construção lógica e estrita da negação da vida burguesa” (2008: 26). Não apenas da vida burguesa em sua estruturação socioeconômica, no sentido geral, mas, como se mostrará adiante, em seus diversos níveis de papéis sociais, da separação entre classes aos seus diversos pressupostos ontológicos.

Este tipo de descrição física, detalhada de partes, mas sem que com isso surja um todo compreensível, apreensível, é típica da escrita de Kafka. São conhecidas as salas, os corredores, os caminhos cheios de neve e os muros da aldeia e do poderoso castelo sem com isto ter uma noção mais ampla de seu funcionamento ou de sua totalidade. Esta totalidade nunca aparece na literatura de Kafka, a menos que de forma profundamente irônica: “Mas, ao se aproximar, o castelo o decepcionou, na verdade era só uma cidadezinha miserável, um aglomerado de casas de vila, que se distinguia, por serem todas talvez de pedra, mas a pintura tinha caído havia muito tempo e a pedra parecia se esboroar” (KAFKA 2000: 19).

Esta aversão a uma imagem que restrinja, que feche em uma unidade o que é composto por partes, foi conhecidamente expressa em uma carta de Kafka ao seu editor Kurt Wolff com um pedido a respeito do trabalho do ilustrador da capa da primeira edição de *A Metamorfose* em 1915: “Ele pode querer de alguma forma desenhar o próprio inseto. Isto não, por favor, isto não! Eu não quero restringir seu círculo de poder, apenas peço, a partir do meu conhecimento naturalmente melhor da história. O inseto mesmo não pode ser desenhado. Ele não pode ser mostrado nem

⁴⁹ No original: “Es sieht zunächst aus wie eine flache sternartige Zwirnschleife, und tatsächlich scheint es auch mit Zwirn bezogen; allerdings dürften es nur abgerissene, alte, aneinandergeknotete, aber auch ineinanderverfilzte Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe sein. Es ist aber nicht nur eine Schleife, sondern aus der Mitte des Sternes kommt ein kleines Querstäbchen hervor und an dieses Stäbchen fügt sich dann im rechten Winkel noch eines. Mit Hilfe dieses letzteren Stäbchens auf der einen Seite, und einer der Ausstrahlungen des Sternes auf der anderen Seite, kann das Ganze wie auf zwei Beinen aufrecht stehen” (KAFKA 1998: 735-736).

mesmo à distância”⁵⁰. Será o “não me poderás ver a face” do Velho Testamento? Irrepresentável, portanto, como unidade estável e categorizável, mas bem descrito em suas partes. Embora não se possa dizer que a ideia de totalidade tenha desaparecido completamente da literatura de Kafka (afinal, suas gigantescas máquinas de opressão desejam justamente ser totais), vê-se em figuras como a de Odradek, dos ajudantes e outras criaturas não humanas uma sabotagem, uma aversão constante a ela, um tipo de design à prova de totalidades (incluídas aqui, as interpretações totalizantes), uma ontologia negativa que se abre na mesma medida em que tenta ser aprisionada. A estratégia construtiva parece ser inventar, resguardar, perceber possibilidades, alteridades, em corpos, situações e histórias nas quais parecia haver uma só.

O quimerismo das criaturas de Kafka age esteticamente menos através da transposição de características comuns - como na metáfora - do que denunciando um certo tipo de ontologia como ideologia. Kafka sabota modelos estabelecidos enxertando neles elementos de origens distintas que abalam os estatutos ontológicos de ambos. Enquanto a metáfora relaciona criaturas distintas através de características alegadamente comuns (por exemplo: “Aquiles é um leão”, ou seja, Aquiles e o leão possuem características em comum, como serem corajosos, violentos, etc.), a quimera kafkiana é uma criatura com características distintas de criaturas distintas⁵¹. Um exemplo mais evidente deste procedimento é a narrativa *Um cruzamento*:

Eu tenho um animal singular, metade gatinho, metade cordeiro. (...) Do gato cabeça e garras; do cordeiro tamanho e aspecto; de ambos os olhos, que só inquietos e selvagens; o pelo que é macio e rente ao corpo e os movimentos que são não só como saltos, mas também como andar sorrateiro. (...) Às vezes as crianças trazem consigo gatos. Uma vez elas até trouxeram dois cordeiros; todavia, contra todas as expectativas das crianças, não houve nenhuma cena de reconhecimento. Os animais se observavam calmamente um ao outro com olhos de animal e aceitavam evidentemente sua existência como realidade divina. (...) Ele tem inquietações de ambos, do gato e do cordeiro, por mais diferentes que eles sejam. Por isso ele se sente tão incomodado na sua pele. (...) Talvez a faca do açougueiro fosse para este animal um alívio que eu, no entanto, tenho de negar-lhe por ser uma herança. Por isso ele tem que esperar até que a respiração lhe falte por si própria, mesmo que ele me olhe às vezes com olhar de humano entendimento que exige uma ação razoável (KAFKA 2002: 100).

⁵⁰ No original “Er könnte etwa das Insekt selbst zeichnen wollen. Das nicht, bitte das nicht! Ich will seinen Machtkreis nicht einschränken, sondern nur aus meiner natürlicherweise bessern Kenntnis der Geschichte heraus bitten. Das Insekt selbst kann nicht gezeichnet werden. Es kann aber nicht einmal von der Ferne aus gezeigt werden” (KAFKA 1915).

⁵¹ Esta leitura da metáfora talvez a faça parecer menos perigosa do que ela de fato é. Quando Aquiles é chamado de leão na Ilíada ou Ulisses na Odisseia eles correm o risco de fato de se tornarem leões. Gagnebin, ao discutir o conceito de cultura a partir da Odisseia, afirma que um dos riscos principais da narrativa é a “dupla sedução do inumano: isto é, ou se tornar animal (como os companheiros de Ulisses transformados em porcos por Circe), ou se tornar divino (como Calipso o oferece reiteradas vezes a Ulisses)” (2006:15). Assim, a metáfora aponta para pontos de semelhança entre coisas ou criaturas de estatutos distintos, mas esta relação não é necessariamente fixa, pois a metáfora também aponta uma tendência. Quanto mais pontos em comum, mais idênticas se tornam as coisas que estão sendo comparadas. Ulisses ao agir demasiadamente como leão, ou seja, compartilhando com o leão cada vez mais características, corre o risco de perder sua identidade de humano para a de animal (para um estudo aprofundado sobre o uso da imagem do leão e sua relação variável com as características dos heróis na Ilíada e na Odisseia ver FRIEDRICH 1981). É isto que acontece no conto “Meu tio o iauaretê” de Guimarães Rosa, exemplar sobre os riscos deste deslocamento ontológico de um polo da comparação ao outro, em que o personagem principal, homem que vai aos poucos assumindo características de onça, suprime o próprio verbo de ligação na formulação: “Eu, onça”.

Na metáfora tradicional, Aquiles permanece homem, ser de cultura, o leão permanece animal, ser da natureza, e ambos se tornam mais bem definidos, assim como suas categorias, através das características compartilhadas pela metáfora. A quimera kafkiana por sua vez, que surge de diferenças de diferentes, chacoalha o estatuto ontológico de ambos, insere uma interrupção na estabilidade identitária: ao ser um pouco o outro, deixa de afirmar apenas o si mesmo, criando um estranhamento. A criatura de “Um cruzamento” faz com que se veja a ovelha mais como gato e o gato mais como ovelha, desestabilizando assim seus estatutos e, principalmente, as categorias nas quais elas estão tradicionalmente inseridas: ruminante e felino, espécie e natureza. A ideia ou imagem comum de ovelha é suspensão, questionada ou diminuída (às suas características mais essenciais), pela alteridade do gato na criatura que elas co-formam. No prefácio de *As palavras e as coisas*, analisando o conto “O idioma analítico de John Wilkins” de Borges, Foucault propõe o conceito de heterotopia para dar conta de uma enumeração absurda de animais sem nenhum critério ou relação evidentes no conto. A descrição do conceito ajuda a entender a crise categórica que uma figura como o “cruzamento” de Kafka provoca:

As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases — aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos “(ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. Eis por que as utopias permitem as fábulas e os discursos: situam-se na linha reta da linguagem, na dimensão fundamental da fábula; as heterotopias (encontradas tão freqüentemente em Borges) dessecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases (2000:7).

Um cruzamento é contada por uma figura filial que recebe o animal como herança paterna. O desejo de assassinato no fim é semelhante àquele implícito no narrador de *A preocupação...*. Esta faca do açougueiro, que o narrador chama de alívio, aparece outras vezes na obra de Kafka: é a faca que mata Josef K. no momento em que ele mais se assemelha a um animal: quando assassinado “como um cão”; é a mesma faca que aparece como tesoura-ritual na história dos Chacais e Árabes; é a saída de muitos personagens kafkianos para o problema da diferença. No caso de *Um cruzamento*, projeta-se o desejo de extermínio da quimera para ela mesma, como se ela o desejasse: “mesmo que ele me olhe às vezes com olhar (...) que exige uma ação razoável” (IDEM). A razão seria uma certa solidão, da qual, no entanto, se pode desconfiar. O conto é definitivo em dizer que não há no mundo outra criatura como esta e que, ao ver os animais originais possuidores das características a partir das quais o animal foi “cruzado”, sua reação é de aceitação indiferente - para surpresa do narrador. Do ponto de vista dos animais, a quimera não é vista como diferente, inferior ou com menos direito de existência do que os animais “puros” (categoria, aliás, dificilmente

encontrável na obra de Kafka), ao contrário do que quer entender o narrador (e quiçá o leitor), que se surpreende com a naturalidade da quimera e a artificialidade da pureza. O narrador confessa que não compreende o que o animal fala: “É como se ele falasse algo para mim (...). Para agradá-lo eu finjo que o entendi” (IDEM). O pouco que ele julga entender, no entanto, e chama significativamente de “olhar de humano entendimento” (IDEM), é o pedido de imolação. Como se ao contrário do que é trocado com os outros animais, uma aceitação (sobre)natural de toda a existência, tudo o que um humano pode entender da comunicação da quimera é o susto. Este susto tem uma reação principal, que muitas vezes inclui também o desejo de aniquilação do outro: a reafirmação de si. Não é por acaso que um dos símbolos mais poderosos do mistério e do terror sobre ser humano seja a antepassada direta da Quimera, a Esfinge, e que sua participação principal na história da literatura ocidental seja determinante para que Édipo pudesse se afirmar como homem, duplamente humano e masculino, conhecidas as consequências.

Além do terror causado no narrador pelo quimerismo, a experiência do leitor também fica abalada. Acostumado a encontrar nas histórias uma solução ou uma pista para o estranho, em Kafka ele é forçado a aceitar o estranho ou aplicar por conta própria, sem apoio do texto, uma interpretação simbólica ou alegórica. O que significa a estrela de Odradek? Seria uma estrela de Davi virada? Mas em nenhum momento o texto diz que a estrela tem seis pontas. Seriam as varetas de apoio uma referência a uma cruz, com seu ângulo reto? Mas faltam partes para ser cruz. O cordeiro seria o símbolo tradicional de inocência? E o gato? Por que a criatura é herdada via paterna? Odradek seria a tradição ou, mais especificamente, o Judaísmo no século XX? Como, se ele não traz ensinamento algum? Odradek é homem ou mulher, macho ou fêmea, menino ou menina? De onde deduzir que ele seja de gênero binário? É adulto ou criança⁵²? Como ele tem idade se não sente a passagem do tempo? Humano ou não apenas humano? Vivo ou morto? Em “Um cruzamento” existe ainda um ponto mínimo de identidade, de possibilidade de comparação (que é uma das linhas de força do texto): estar vivo. Odradek, ao modo do androide ou do ciborgue, desarticula esta última relação, esta última possibilidade de separar entre sujeitos e objetos. Em um momento ele “é extraordinariamente móvel”, em outro ele fica parado como “como a madeira que parece ser”. Ele fala, mas sem pulmões. Ele ri, característica humana por excelência, mas seu som é natureza morta, como o “farfalhar de folhas caídas”. O efeito final sobre o leitor é de ter seus pressupostos de leitura e de contexto colocados sob uma luz de desconfiança. Neste sentido, a

⁵² A salamandra mexicana Axolotl (*Ambystoma mexicanum*), imortalizada em conto homônimo de Cortázar, que insiste em manter-se híbrida no tempo, guardando em sua forma adulta as brânquias da forma larval, infantil, é como a figura sempre híbrida do adolescente que crescido tem ainda voz de criança. Giorgio Agamben também vê no Axolotl um gesto de recusa contra o tempo (e sua determinação da lei genética) que ele projeta no potencial político da espécie humana: “o axolotl como um caso de regressão evolutiva, uma espécie de derrota na luta pela vida, que obriga um batráquio a renunciar a parte terrestre da sua existência e a prolongar indefinidamente a sua vida larvar. Mas desde há algum tempo esse infantilismo obstinado (pedomorfose ou neoténia) forneceu as chaves para entender de modo novo a evolução humana” (1992: 91).

literatura de Kafka parece contar a história das coisas do ponto de vista do que elas não são mais (deixando por conta do leitor otimista a possibilidade de entrever o que elas ainda poderão ser). Conta a história do caixeiro-viajante Gregor Samsa a partir de sua vida de inseto. Da inocência de Josef K. a partir de sua acusação. Da viagem de K. a partir de sua permanência na aldeia. Na Colônia Penal, das possibilidades de inocência a partir da universalidade da culpa. Do pai de família - pai, adulto, homem, humano, vivo - a partir de Odradek - não-familiar, não-adulto, não-homem, não-humano, não-vivo.

Mas este processo, vale lembrar, não se dá como no realismo irônico do século XIX, como nas desventuras de Frédéric Moreau, em *A Educação Sentimental* de Gustav Flaubert (que Kafka admirava muito), personagem encarnação das melancólicas contradições sociais e artísticas de sua época. Odradek, em sua narração um pouco desesperada e um pouco cômica feita pelo pai, tem um humor e uma leveza. Este humor não é o do riso paterno, condescendente e desesperado, nem a leveza é a de um cinismo boêmio que abre mão do mundo desejado e inalcançável. Tratam-se de humor e leveza em suas formas de artifício: o reconhecimento de que uma condição insuperável exige uma postura ainda mais radical. Theodor Adorno termina suas *Mínima Moralia* com a seguinte afirmação sobre as condições de pensamento a partir da ideia de redenção: “Mas, em face da exigência, que assim se impõe, a pergunta pela realidade ou irreabilidade da própria redenção é quase indiferente” (1993:242). É com esta convicção absurda que o Ulisses kafkiano engana as sereias. Kafka escreve em um dos aforismos de Zürau: “Uma crença como uma guilhotina, tão pesada, tão leve” (2017:187). Erica Weitzman, em um belo artigo chamado “A risada de Odradek”, discute a partir do humor a relação entre Odradek e o pai. A preocupação do último não é apenas a insegurança em relação à presença de um ser que escapa a todas as definições em seu espaço de vida, mas a denúncia da arbitrariedade das formas e da vida em oposição a todo o investimento psicológico, comum e necessário em todas as pessoas, de si sobre seu ser:

Nós mesmos estamos sempre na posição do *Hausvater*, sempre preocupados, por assim dizer, como condição do nosso ser. Mas não faz mal considerar que esta condição, se por um lado é necessária, por outro ângulo (sobre duas varetas de madeira, talvez) também é completamente arbitrária, até divertida, e que o que o *Hausvater* tem medo de perder para o “sobreviver a ele” de Odradek não é algo que ele realmente possui, mas algo que ele projetou e subsequentemente considerou como sendo sua subjetividade, cobrindo assim os vestígios de seu excesso [*too-muchness*] imanente que é cômico, não em sua distância de algum ideal, mas em sua suspensão das categorias que compõem de uma só vez a preocupação e a interpretabilidade da existência. Odradek é o nome para o obstáculo estranho e imprevisível que é este excesso imanente, aquele que nos lembra que para além da soberania, o que resta, livre de cuidado, pode ser a risada (WEITZMAN 2012: 35)⁵³.

⁵³ No original: “We ourselves are always rather in the position of the *Hausvater*, always thrown, so to speak, into care as a condition of our being. But it does no harm to consider that this condition is, if in one way necessary, from another angle (upright on two wooden rods, perhaps) also wholly arbitrary, even amusing, and that what the *Hausvater* so fears to lose to Odradek’s out-living of him is not something he truly possesses but something he has projected and subsequently assumed as his subjecthood, thereby covering up the trace of his immanent too-muchness that is comical, not in its distance from some ideal, but in its suspension of the categories that make up at once the worry and the

Mas o pai não sabe compreender esta risada e nem Kafka coloca o leitor no ponto de vista de Odradek. Sua posição na narrativa é de acordo com o olhar do pai narrador. Odradek funciona como algo que talvez se possa chamar de espelho escuro: o ponto de vista da narração o coloca, a princípio, como um diferente a ser comparado com o idêntico, a voz do narrador e seus semelhantes, leitores inclusos. O procedimento é mostrar qualidades e defeitos deste diferente em relação ao idêntico. A vantagem, evidentemente, é do idêntico, já que é ele quem narra e estabelece a linguagem comum, os termos do debate e os critérios da comparação. O idêntico parte de si e transforma o outro em um espelho distorcido. Conhecendo bem sua própria imagem (por preciosa que sua ficção seja para o sujeito), ele pode apontar com clareza os pontos em que o diferente difere, ou seja, distorce o original, partindo sempre de uma versão integral, íntegra: a sua própria. No caso de Odradek, no entanto, a reflexão é sabotada por uma estranha qualidade do espelho: ao invés de distorcer e refletir a luz da imagem em sua frente, ele engole a expectativa emitida. O pouco que sobra do processo não é o bastante nem para chamar de deformação. Não uma imagem em negativo, como no retrato final de Dorian Gray, mas uma imagem do que escapou ao ser. Trata-se de uma forma, certamente, mas de outra coisa. E de outra coisa tão inesperada pelo narrador, algo de certa forma tão sem precedentes, que torna difícil sua compreensão. Deste processo de não reconhecimento, fica um efeito ainda mais forte: o da negação. Ao se comparar com um ser-algo como Odradek, o narrador e seus semelhantes recebem de volta algo de estranho que coloca em questão e interrompe o próprio procedimento de comparação. O “objeto” que se recusa a ser versão menor do sujeito denuncia o procedimento objetificador do sujeito que acaba, como em um feitiço reverso, percebendo seu próprio caráter narcísico: ainda que por amor, objeto de si mesmo. A narrativa que vem logo em seguida em *Um médico rural*, se chama *Onze filhos* [*Elf Söhne*] e pode ser resumida como a voz de um pai que critica minuciosamente seus onze filhos homens⁵⁴. A prole também serve como espelho distorcido para o grande Narciso que é o típico pai kafkiano:

Seu olho esquerdo é um pouco menor (...). Ninguém, diante do acabamento inimitável do seu ser, notaria com censura esse olho menor que fica piscando. Eu, o pai, o faço. (...) Seja como for é justamente isso que, por seu turno, o faz meu verdadeiro filho, pois esse seu defeito é ao mesmo tempo o defeito de toda a nossa família e neste filho apenas nítido demais (KAFKA 1994: 43-44).

O pai de *A preocupação...* tenta fazer o mesmo, mas não consegue porque a identificação de

interpretability of existence. Odradek is the name for the uncanny, unpredictable obstacle that is this immanent too-muchness, the one who reminds us that beyond sovereignty, what remains, free from care, may be laughter”.

⁵⁴ Kafka teria dito a seu amigo e testamenteiro Max Brod que “Onze filhos” é simplesmente (“*ganz einfach*”) sua reflexão acerca de onze histórias (a maior parte delas inclusas em *Um médico rural*) que ele escrevia na época, cada filho representando características estilísticas de uma história. Como nada é simples em Kafka, e como a história se sustenta por si só, não há problemas em analisá-la para além desta possibilidade. (Até porque as tentativas críticas de encontrar os textos nos filhos parecem um pouco forçadas...). Sem dúvida, o autor também é, de alguma forma, o pai de suas narrativas - e é também contra sua autoridade que elas se insurgem (cf. JAGOW; CORNGOLD 2008: 153).

base, como a familiar no exemplo anterior, necessária para a comparação, foi interrompida. A recusa constitutiva de Odradek leva a um espanto que tem como solução possível a eliminação do monstro⁵⁵, disto que não cabe no procedimento, ou - caso mais raro - o estabelecimento de outro tipo de relação que não seja meramente entre um idêntico e um diferente, um sujeito e um objeto. Qualquer tentativa de salvar a relação fazendo com que o objeto fale corre o risco de cair em um paternalismo - de querer dar voz a quem, se supõe, não pode ou não sabe falar. Talvez por isso Odradek não fale, ou dê apenas respostas vagas. Sua gargalhada com som de folhas secas fala e aterroriza ontologicamente mais o pai de família do que qualquer discurso poderia. Ela, aliás, interrompe o diálogo (ou monólogo): ““Como você se chama?”, pergunta-se a ele. “Odradek”, ele responde. “E onde você mora?” “Domicílio incerto” diz e ri. (...) Em geral com isso a conversa termina” (IDEM: 42). Odradek, assim como a maior parte da obra de Kafka, não diz, não argumenta: mostra, sendo. Foi Adorno quem disse que a membrana entre os dedos de Leni é mais digna de reflexão do que as parábolas sobre as leis. O estranhamento da construção quimérica do personagem Odradek reflete também de forma mais ampla a maneira com que o texto foi construído.

Como classificar *A preocupação...* em termos de gênero literário? O parágrafo inicial dá o tom de um relatório, de um discurso científico que busca definir um ser em termos filológicos, fisiológicos, psicológicos e sociais (Kafka praticou a paródia deste gênero na última história do livro, *Um relatório para uma academia*). A aparição, no entanto, de algumas imprecisões na origem das informações (“alguns dizem”, “outros entendem”) e um narrador em primeira pessoa no último parágrafo (o mesmo que é referido na terceira pessoa no título da narrativa) descaracterizam este gênero, especialmente por seus questionamentos e preocupações e pela sua confissão na última frase. (Há quase uma crítica velada ao discurso científico por trás do qual sempre haveria uma figura paterna de autoridade?) Paródia de relatório científico? Confissão burguesa moderna? Taxonomia fantástica? O gênero literário, e seu contexto, é tão quimérico quanto Odradek.

Os gêneros dos personagens, por sua vez, também são quiméricos. O gênero do pronome pessoal pelo qual Odradek é referido muda no meio da narrativa. Isto significa que seu gênero muda? Ou trata-se de um gênero fluido? No primeiro parágrafo, Odradek ainda não é tratado como um ser, é apenas um significante, descolado de referencial, e é tratado, portanto, como “a palavra Odradek” (*das Wort Odradek*), *es*, gênero neutro no original alemão. No segundo parágrafo, quando o significante ganha um significado, o ser (*das Wesen*) que se chama Odradek, ele é chamado de “*es*”, seguindo, talvez, o gênero neutro da palavra. No terceiro parágrafo, Odradek é referido como

⁵⁵ Aristóteles, em uma de suas definições de monstruosidade em *Da geração dos animais* (teras, em grego antigo, palavra que descreve certos monstros na *Ilíada* como a Górgona e o Tifão e que também significa sinal, maravilha), afirma que “alguém que não tem semelhanças com os seus pais é na realidade um monstro uma vez que, nestes casos, a Natureza se desviou do seu tipo genérico” (ARISTÓTELES 1990: 401).

“a construção” (*das Gebilde*) e se mantém no gênero neutro. No quarto e penúltimo parágrafo o leitor é surpreendido com a revelação de que Odradek (agora) é “ele” (*er*), masculino, e assim permanece até o fim da narrativa. A impressão é de que enquanto ele era descrito como palavra sem referencial ou ser ainda inanimado ele era isto, *es*, mas ao ser descrito em suas ações e falas ele passa a ser não apenas mais humano, quanto masculino. A mudança de gênero de Odradek acompanha uma mudança semelhante no narrador. Durante quatro parágrafos o discurso pseudo-objetivo de um narrador na terceira pessoa toma o cuidado de se manter genérico e neutro - “alguém poderia”, “alguns dizem”, “pergunta-se a ele” (*fragt man ihn*) - para no último parágrafo aparecer como uma primeira pessoa específica, uma primeira pessoa que, sabemos pelo título, é masculina - o pai de família. A suspensão e posterior revelação do gênero tanto do narrador quanto de Odradek têm efeitos contrários. No primeiro caso, a indeterminação do gênero fortalece o discurso, então pseudocientífico, com uma aparência de objetividade. O leitor é levado a aceitar a descrição como desinteressada. Quando se revela que o narrador não apenas é um homem, mas o próprio pai de família da casa onde Odradek vive, toma-se a narração com mais cuidado, talvez até mesmo com alguma desconfiança. No segundo caso, no entanto, acontece o oposto. A indeterminação do gênero de Odradek leva o leitor a suspender seus preconceitos em relação ao ser. Fica-se mais atento, prestando mais atenção, ao invés de imputar características e expectativas de antemão caso o ser tivesse sido chamado desde o início de “a Odradek”. Ao saber que se trata de um ele, quase um menino, como quer fazer crer o pai, pode-se relaxar no cuidado e aplicar nele as expectativas e preconceitos da normatividade.

Mas será que Odradek é masculino? A Teoria de Gênero produziu um conceito que tenta dar conta justamente desta incapturabilidade, desta interrupção momentânea nos preconceitos e manutenção da atenção às especificidades. Em uma aula de 2011 sobre *A preocupação...*, Judith Butler faz a seguinte observação sobre Odradek: “Ao não se conformar com a forma instrumental humana, esta criação que não se mantém junta da maneira usual é uma criação queer. Isto é queer (...), super queer, super queer ciborgue”⁵⁶ (BUTLER 2016). David Halperin tem uma descrição instigante deste conceito que, assim como a construção Odradek, é refratária à normatividade:

Como a própria palavra indica, “queer” não nomeia algum tipo natural ou se refere a um algum objeto determinado; ele tira seu significado de sua relação oposta à norma. Queer é por definição qualquer coisa que está em desacordo com o normal, o legítimo, o dominante. Não há nada em particular ao qual ele se refira. Ele é uma identidade sem uma essência. “Queer”, então, demarca não uma positividade, mas uma posicionalidade vis-à-vis o normativo – uma posicionalidade que não se restringe a lésbicas e homens gays, mas está de fato disponível para qualquer um que é ou que se sente marginalizado por causa de suas práticas sexuais (...). “Queer” não designa, em caso algum, uma classe de patologias ou perversões já objetificadas; ao invés disso, ele descreve o horizonte de possibilidades cuja

⁵⁶ O fabuloso “Manifesto Ciborgue” (2000) de Donna Haraway teoriza no futuro dos movimentos sociais aparições, como Odradek, que já viviam há tempos no passado literário.

extensão precisa e escopo heterogêneo não pode ser delimitado previamente (HALPERIN 1995: 62)⁵⁷.

A verticalidade do poder paterno não aceita uma horizontalidade com Odradek, em sua rebeldia ontológica, não aceita uma relação de coexistência, de igualdade com este diferente que habita seu domínio. Nem mesmo uma igualdade entre humanos, que a régua material da genética permitiria. Oswald de Andrade, em uma passagem instigante de “A crise da filosofia messiânica”, comenta um caso hilário, não fosse trágico, da reação patriarcal soviética em sua recusa às descobertas de Mandel, chamadas por Trofim Lissencko, presidente da Academia Lenin das Ciências Econômicas, em 1948 de “genética reacionária”:

Quem se compromete é Lissencko, quando afirma espantado que ‘os morganistas-mendelistas, seguindo Weismann, partem da idéia de que geneticamente os pais não são pais de seus filhos. Acreditar em sua doutrina é afirmar que pais e filhos são irmãos e irmãos’. Está definida aí toda a essência do Patriarcado. A posição de Lissencko é rigorosa. Pai tem que comparecer mesmo. Quando o mendelismo vem formular a identidade existencial e biológica do parentesco humano, Lissencko, brigadeiro da genética patriarcalista, cora e reage (1978: 121).

No binarismo de gênero, que o queer rejeita, encontra-se um dos diversos níveis de dicotomias e papéis sociais que aparecem como naturais, mas que posteriormente se revelam como construções ideológicas, histórica e socialmente específicas, não universais e totalizantes como se pretendiam. A intervenção cômica de Aristófanes no *Banquete* de Platão mostra que nem para os gregos antigos a “condição” binária era a-histórica. Ele conta a história dos primeiros humanos que, antes de serem divididos, tinham três gêneros e andavam, assim como Odradek, rolando por aí, até serem separados pelos deuses temerosos de sua força:

“Depois, inteiriça era a forma de cada homem, com o dorso redondo, os flancos em círculo; quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto das mãos, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só, e quatro orelhas, dois sexos, e tudo o mais como desses exemplos se poderia supor. E quanto ao seu andar, era também ereto como agora, em qualquer das duas direções que quisesse; mas quando se lançavam a uma rápida corrida, como os que cambalhotando e virando as pernas para cima fazem uma roda, do mesmo modo, apoiando-se nos seus oito membros de então, rapidamente eles se locomoviam em círculo” (PLATÃO 1991: 56-57).

Uma forma original, pré-divisão, portanto, que guarda semelhanças com Odradek, uma

⁵⁷ No original: “As the very word implies, “queer” does not name some natural kind or refer to some determinate object; it acquires its meaning from its oppositional relation to the norm. Queer is by definition whatever is at odds with the normal, the legitimate, the dominant. There is nothing in particular to which it necessarily refers. It is an identity without an essence. “Queer”, then, demarcates not a positivity but a positionality vis-à-vis the normative - a positionality that is not restricted to lesbians and gay men but is in fact available to anyone who is or who feels marginalized because of her or his sexual practices (...). “Queer”, in any case, does not designate a class of already objectified pathologies or perversions; rather, it describes a horizon of possibility whose precise extent and heterogeneous scope cannot in principle be delimited in advance”.

forma, talvez, residual, pós-divisão, ou, pós-interrupção. A possibilidade de existência (ainda que literária) de Odradek opera esta abertura, este derretimento nas categorias duras, possibilitando uma fluidez, uma abertura da narração para possibilidades de histórias até então silenciadas ou não vocalizadas. Isto, não apenas em relação aos pressupostos binários de gênero, mas em uma série de outras esferas da vida humana e não apenas humana. A questão de gênero é fundamental nesta história não apenas pela ambiguidade, mas por sua relação estruturante das relações familiares, questão fundamental da narrativa. A posição queer de Odradek ajuda a lançá-lo para fora da representação tradicional de família, das relações filiais sob as quais tantos protagonistas de Kafka foram esmagados. Na mesma aula citada, Judith Butler afirma: “Esta progenitura não o está replicando [o pai], alguma coisa diferente aconteceu aqui. O sistema não está replicando a si mesmo da forma que deveria. O pai, a criança, o cidadão útil. Há um atraso” (BUTLER 2016). Vale lembrar que uma das principais características biológicas dos híbridos é a dificuldade em se reproduzir devido a sua alta taxa de esterilidade.

Sintomaticamente, *A preocupação...* é uma das poucas histórias de Kafka em que o narrador não é uma figura filial, mas o próprio pai. Ao invés de acompanhar os sofrimentos de um protagonista sob controle de uma instituição de poder, nesta história é apresentado o ponto de vista de um dos representantes destas instituições. O interessante, portanto, é notar discursivamente como este poder se narra. Odradek não confronta diretamente o pai, mas em sua estranha composição o preocupa, pois ocupa um espaço no lugar de poder do *pater familias*, a casa, sem parecer estar completamente sob seu controle. Joseph Vogl descreve da seguinte forma o incômodo do pai:

O pai de família já é na época de Kafka uma posição antiga e significa, com origem nos gregos, o responsável pela casa, o responsável por um *oikos*. Pelo que ele é responsável? O pai de família é responsável para que as coisas em uma casa, em um local de vivência fechado, tenham cada uma seu lugar correto. Ele tem a responsabilidade de que todas as coisas e seres encontrem sua função, para que esta casa, esta menor das unidades políticas, se reproduza de forma ordenada (VOGL 2016)⁵⁸.

Odradek coloca em risco a ordenação desta unidade política mínima. Não apenas por repelir passivamente, através da forma com que é construído, todas as tentativas de cooptação do pai (ao contrário de outros personagens kafkianos que muitas vezes vão aos poucos se misturando às instituições), mas por permitir talvez um processo subterrâneo oposto. O pai se sente ameaçado por Odradek porque ele, de alguma forma, abre possibilidades outras de ser e agir. Um misto de recusa violenta e desejo reprimido longe de ser desconhecido da psique masculina heterossexual. O pai

⁵⁸ No original: “Der Hausvater ist bereits zur Zeit Kafkas eine altertümliche Standesbezeichnung und meint, herkommend aus dem Griechischen, den Hausvorstand, den Vorstand eines oikos. Wofür ist ein solcher zuständig? Der Hausvater ist zuständig dafür, dass die Dinge in einem Haus, in einem abgeschlossenen Lebensraum alle ihren rechten Ort haben. Er ist dafür zuständig, dass alle Dinge und Wesen ihren Zweck finden, dafür, dass sich dieses Haus, diese kleinste politische Einheit, ordentlich reproduziert”.

talvez se sinta seduzido por esta alteridade de forma semelhante à família do *Teorema* (1968) de Pier Paolo Pasolini, seduzida pela forma radicalmente outra de estar no mundo da figura, não por acaso, angelical, quimérica.

Odradek é interrompido, está antes ou depois de algo que não se sabe o que é, e sendo assim interrompe as diversas configurações estabelecidas ao redor da figura do pai. Seu ser em si, desinteressado, não aplicado, não para produzir, lucrar e consumir, espanta o patriarca que entende a passagem do tempo na vida da seguinte forma: “Tudo o que morre teve antes uma espécie de meta, um tipo de atividade e nela se desgastou; não é assim com Odradek”. Em carta para Benjamin, Adorno viu no caráter objetal sem função de Odradek uma possibilidade de superação da forma mercadoria, um tipo de resiliência residual:

Compreender a mercadoria como imagem dialética significa compreendê-la justamente também como tema de sua queda e sua “superação”, ao invés de mera regressão ao antigo. A mercadoria é, por um lado, o alienado, no qual morre o valor de uso, e, por outro lado, o sobrevivente que tendo se alienado sobrevive à imediaticidade. É para as mercadorias e não para as pessoas a promessa da imortalidade (...). Me parece estar neste lugar o caráter epistemológico decisivo de Kafka, especialmente em Odradek como mercadoria sobrevivente inútil. Neste conto de fadas, o Surrealismo pode ter o seu final, assim como o Barroco com Hamlet (BENJAMIN 1978: 675)⁵⁹.

Do ponto de vista da criação artística, a quimera é uma estratégia elegante, ao mesmo tempo econômica e produtiva: o monstro mais terrível tira sua força da soma de vários outros; a criatura mais fantástica, da exuberância das outras; o agora mais estranho, de elementos de outros tempos. Mantendo como que geneticamente suas origens, estes pedaços dão origem a um mesclado, um curto-circuito de diferentes que se juntam em uma forma aberta faiscante. Este procedimento literário, semelhante à montagem nas artes plásticas, vai das criaturas até as coisas e os próprios cenários em que as narrativas acontecem. Em Kafka, a própria trama espaço-temporal é entrecruzada, quimérica:

A temporalidade em Kafka é quimérica porque mistura tempos diversos em um único: o tempo presente é por vezes sabotado, tendo aniquilado de si a possibilidade de futuro pela presença corrompida de um passado esquecido ou ausente. Este esquecimento é fundamental no ensaio de Benjamin sobre Kafka, é mesmo a própria condição de surgimento do “mundo intermediário” e suas “monstruosidades”, chamadas no original de *Ausgeburten*. Esta palavra de difícil tradução, relacionada sempre a criaturas monstruosas invocadas ou paridas de algum outro mundo maligno (Goethe escreve “O du Ausgeburt der Hölle!” em seu “O aprendiz de feiticeiro”), ou seja, esta

⁵⁹ No original: „Die Ware als dialektisches Bild verstehen, heißt eben auch sie als Motiv ihres Unterganges und ihrer „Aufhebung“ anstatt der bloßen Regression aufs Ältere zu verstehen. Ware ist einerseits das Entfremdete, an dem der Gebrauchswert abstirbt, andererseits aber das Überlebende, das fremd geworden die Unmittelbarkeit übersteht. An den Waren und nicht für die Menschen haben wir das Versprechen der Unsterblichkeit (...). An dieser Stelle scheint mir der entscheidende Erkenntnischarakter Kafkas, insbesondere des Odradeks als der nutzlos überlebenden Ware zu liegen: in diesem Märchen mag der Surrealismus sein Ende haben wie das Trauerspiel im Hamlet“.

monstruosidades no sentido aristotélico que não replica os pais, faz sentido ao falar destas criaturas kafkianas que parecem sempre estar deslocadas no tempo e no espaço. Benjamin afirma: “Cada esquecido se mistura com o esquecido do pré-mundo [*Vorwelt*] e estabelece com ele inúmeras conexões incertas e mutantes que levam sempre a novas monstruosidades [*Ausgeburten*]. O esquecimento é o recipiente de onde vem à luz o inesgotável mundo intermediário das histórias de Kafka” (BENJAMIN 1985: 30-31).

A figura exemplar deste procedimento seria justamente Odradek: esta é “a forma que as coisas assumem no esquecimento. Elas são deformadas”. A copresença do passado paralisa o presente e impede o futuro. “O efêmero, ao ser perpetuado, é atingido por uma maldição” (ADORNO 1998: 248). Não se sabem os motivos que levaram à transformação de Gregor Samsa ou à punição de Josef K. Não se sabem os motivos da maldição, a impossibilidade de morrer do Caçador Graco. Algo aconteceu, uma Queda, uma mudança qualitativa na temporalidade que prende a maior parte dos personagens kafkianos em um presente no qual não haverá mais mudança qualitativa, futuro, apenas variações na velocidade dos ponteiros, aceleração ou diminuição do tempo quantitativo. Tempo como valor de troca - reprodutível, sempre igual -, não como valor de uso - único, sempre diferente. Não se sabe o passado de Odradek, tampouco seu futuro: há um mal funcionamento temporal na sua existência, absolutamente diversa do tempo do pai de família e de sua prole. O tempo que para eles corre, para Odradek talvez ainda nem tenha começado, talvez já tenha terminado - de qualquer forma, ele não se desgasta. O pai se pergunta antes de declarar sua preocupação: “Será que pode morrer? (...) Evidentemente ele não prejudica ninguém, mas a ideia de que ainda por cima ele deva me sobreviver me é quase dolorosa”. O estranho em Kafka nunca vem acompanhado de explicação (Marthe Robert comparou algumas histórias com um romance policial sem solução): não se descobre no fim da história de onde vem Odradek ou porquê. Kafka inclusive desarma esta possibilidade, Odradek não é uma forma decaída de algum original, vítima de alguma injustiça que precisa ser vingada. A flutuação temporal é característica definidora de Kafka, ainda segundo Benjamin:

Nenhuma de suas criaturas tem um lugar fixo, um contorno fixo próprio, não há nenhuma que não esteja ou subindo ou descendo, nenhuma que não seja intercambiável com um vizinho ou um inimigo, nenhuma que não tenha consumido o tempo à sua disposição, permanecendo imatura, nenhuma que não esteja profundamente esgotada, e ao mesmo tempo no início de uma longa jornada (1989: 143).

A espacialidade em Kafka é quimérica, pois mistura descrições realistas, uma extensão calculável e reconhecível (A que leva até B), com saltos surrealistas, quânticos (espaço infinito entre A e B, A que leva até C), como as passagens que levam ao quarto do pintor Titorelli de *O Processo*, os túneis do animal de “A Construção” ou as viagens infinitas do mensageiro imperial e

do trenó invernal do Médico Rural. Uma trama espaço-temporal diabólica que mistura a temporalidade do inferno de Sísifo com a espacialidade do paradoxo de Zeno. Por espaço infinito entende-se não um espaço com pontos infinitos e diferentes entre si, como A, B, C, D, etc., mas um espaço inatravessável, como nas descrições de Zeno, em que há uma infinidade de posições quase idênticas a inicial entre um ponto e outro, como A, A', A'', A''', etc.⁶⁰. Mas o pressuposto para que o espaço funcione desta forma enroscada é a paralisação do tempo no presente. A suspensão típica do enredo kafkiano, sua paralisação no presente do narrador, em uma repetição do impasse inicial com alterações mínimas, infinitiza o espaço como no segundo modelo apresentado. Daí a relação costumeira da obra de Kafka com o tempo repetitivo do mito e inescapável da maldição: onde não há continuidade temporal, não há deslocamento espacial. O trenó do Médico Rural nunca chegará, assim como a mensagem imperial ou o cavaleiro que viaja até a próxima aldeia, K. nunca alcançará o Castelo, Sísifo nunca se libertará, Poseidon nunca sairá para seu passeio pelos mares. No caso de “A preocupação...”, as funções arquitetônicas são invertidas: Odradek habita apenas locais de passagem, limbos⁶¹ entre casas-instituições, sob cuja jurisdição ele nunca está completamente. O ser é extremamente móvel ao mesmo tempo em que tem uma forma exótica, com base não em rodas, mas em estrelas. Como ele se movimenta, girando sobre seus pontos de apoio precários, não é explicado.

O cenário instalado na trama espaço-temporal kafkiana também é quimérico: apresenta elementos tradicionais como palácios chineses ou aldeias medievais funcionando na lógica de instituições contemporâneas de Kafka, como o dinamismo das grandes fábricas e empresas estadunidenses ou a moderna burocracia estatal de Praga. A verossimilhança da descrição destes cenários, ambivalente entre o realismo e o fantástico, também é quimérica: o quarto cinza do caixeiro-viajante dá lugar a uma fábula de metamorfose; a descrição técnica da construção da muralha da China dá lugar a uma parábola sobre a eternidade do poder; o Velho Testamento e o drama do sacrifício de Isaac dão lugar a um Abraão que não tem tempo de sair de casa. A casa do pai de família, dono de um discurso quase acadêmico, cheio de preocupações acerca da casa e de quem vive lá, se choca com a imagem fugidia de Odradek.

Os personagens que agem nos cenários de Kafka também são quimeras. Gregor Samsa é uma mistura de homem animalizado (em seu trabalho sob ordens incessantes) e animal humanizado (em seu carinho e decepção com a irmã), junção de homem e inseto que, ao expressar características

⁶⁰ Esta talvez seja a diferença entre a representação espaço-temporal em Borges e Kafka: o primeiro joga com um infinito pela multiplicação qualitativa dos pontos (a memória de Funes, os pontos de visão do Aleph, os livros da Biblioteca de Babel), o segundo com um infinito pela repetição quantitativa.

⁶¹ Joseph Vogl (2016) faz uma interessante comparação entre estes locais de passagem frequentados pelas criaturas híbridas kafkianas e o limbo católico medieval. Ser híbrido, não ter local definido, suspende a ordem e os critérios de justiça. As frestas entre os lugares de poder são um dos poucos lugares em que não se impõe a sempre presente culpa no universo kafkiano (e de forma mais ampla, na matriz judaico-cristã ocidental).

dos dois, amplia e desnaturaliza a percepção de ambos. Assim também são todos os animais ‘humanizados’ e os humanos “animalizados” de Kafka como os policiais de *O Processo*, todos os homens torturados e sacrificados *Na Colônia Penal*, os alto funcionários de *O Castelo*; os pais, mistos de figuras de sacerdotes, patrões, deuses; os próprios protagonistas: quimeras híbridas de herói e vilão, de personagem ficcional e ficcionalização do autor, de clássico e moderno. Por fim a criatura, ou melhor, o ser Odradek (*Wesen*, no original, e não *Geschöpf* ou *Kreatur* que incluiriam a pergunta, criado por quem?), que não se deixa distinguir entre masculino ou feminino, animal ou humano, vivo ou inanimado, sujeito ou objeto.

Também a narrativa “Investigações de um cão” (*Forschungen eines Hundes*, escrito em 1922 e publicado postumamente) repete este movimento de interrupção identificatória que talvez possa ser chamado um pouco ironicamente como um caso de epistemologia especulativa. Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa de um velho cão que narra do ponto de vista de sua velhice as diversas investigações que empreendeu sobre o mundo dos cães durante sua vida. Ele não é cientista, deixa isto claro desde o começo, embora reconheça tanto a importância quanto o limite dos trabalhos dos cientistas. Como seria um discurso investigativo feito por um cão? Quais seriam suas preocupações metafísicas e sua relação com a vida prática? Como eles entendem politicamente as diferenças entre si e suas raças? Quais procedimentos de verificação factual estariam à disposição de uma comunidade investigativa de cães? Quais sentimentos inomináveis são apreendidos por eles em experiências místicas e esteticamente superiores?

Esta narrativa absurda de tantos pontos de vista possíveis (talvez menos objeto de estudo da crítica literária do que de uma Antropologia dos animais!), desperta, ainda assim, dúvidas opostas, paralelas, no leitor até então estabelecido numa perspectiva relativamente segura. A alteridade não é apenas do outro, pois ao ser reconhecido também aquele que conhece é afastado, ainda que minimamente, do seu ponto inicial de observação. A alteridade em si talvez seja impossível⁶², mas o movimento ao qual ela convida, lançar-se para fora em direção a algo que se supõe ser o outro, é

⁶² Thomas Nagel pergunta em um ensaio filosófico: como é ser um morcego? “Não ajudará tentar imaginar que se tem membranas sob os braços que permitem voar ao redor no crepúsculo e na alvorada capturando insetos com a boca; que se tem uma visão muito ruim e que se percebe o mundo ao redor através de um sistema que reflete sinais de som de alta-frequência; e que se passa o dia pendurado pelos pés de cabeça para baixo no sótão. Por mais longe que eu consiga ir nisso com minha imaginação (que não é muito longe), ela apenas me diz o que seria para mim se comportar como um morcego se comporta. Mas esta não é a questão. Eu quero saber o que é ser um morcego para um morcego. E se eu tentar imaginar isto, eu estou restrito aos recursos da minha própria mente, e estes recursos são inadequados para a tarefa. Eu não consigo desempenhá-la nem imaginando adições à minha experiência presente, nem imaginando segmentos sendo gradualmente subtraídos dela, nem imaginando algum tipo de combinação entre adições, subtrações e modificações” (1974). No original: “It will not help to try to imagine that one has webbing on one's arms, which enables one to fly around at dusk and dawn catching insects in one's mouth; that one has very poor vision, and perceives the surrounding world by a system of reflected high-frequency sound signals; and that one spends the day hanging upside down by one's feet in an attic. In so far as I can imagine this (which is not very far), it tells me only what it would be like for me to behave as a bat behaves. But that is not the question. I want to know what it is like for a bat to be a bat. Yet if I try to imagine this, I am restricted to the resources of my own mind, and those resources are inadequate to the task. I cannot perform it either by imagining additions to my present experience, or by imagining segments gradually subtracted from it, or by imagining some combination of additions, subtractions, and modifications”.

uma oportunidade preciosa de deslocamento de perspectiva, de interrupção de uma assimilação naturalizada, automatizada. Porque ao deslocar o ponto de vista referencial, o centro daquele que conhece, mesmo que os instrumentos cognitivos permaneçam mais ou menos os mesmos (a partir de um corpo humano mortal, limitado a certos sentidos, inserido num tempo sócio-histórico e num fluxo espaço-temporal específicos), a alteração no que será então apreendido apontará justamente para as limitações locais da capacidade de compreensão. Chega-se à valiosa lição de que o conhecimento, muitas vezes tratado como objetivo, universal, verdadeiro, é relativo, específico e parcial, e que, portanto, apenas a partir de abordagens diversas, levando em consideração outros pontos de vista e epistemologias, se pode montar uma imagem mais ampla, mais próxima do que se supunha ser aquela primeira verdade. Em outras palavras, ao botar para falar um cão como se ele fosse um filósofo, um esteta, um escritor ou um cientista, se aprende radical e dolorosamente sobre o que é ser filósofo, esteta, escritor ou cientista na própria posição limitada. (Talvez se aprenda ainda, no limite da literatura, o que é ser um cão...). A “condição” não impossibilita de conhecer, mas limita. O reconhecimento da limitação que a especulação canina de Kafka exemplarmente permite, amplia a possibilidade e reduz, ou revela, a limitação. Comentando um influente ensaio de Thomas Nagel sobre a impossibilidade de conhecer a partir do ponto de vista de um animal (um morcego, no caso hipotético do ensaio), Claire Colebrook afirma:

Nós podemos saber tudo o que queremos sobre os humanos, mas assim como não sabemos como é ser um morcego, nós também não sabemos como é ser cego ou surdo, e certamente não sabemos o que é ser humano. Uma pessoa não sabe o que é ser a si mesmo até que se leia como se fosse um animal estrangeiro [*alien*] (2016: 9)⁶³.

Esta parece ser uma descrição precisa do princípio de investigação especulativa que move algumas narrativas de Kafka. Não se trata tanto de encontrar algo que está sendo investigado, em um modo positivo de conhecimento, mas de encontrar algo em si a partir do gesto de investigação deste outro um pouco diferente de si, um modo negativo de conhecimento, portanto. Aprender sobre ser um animal estranho com Gregor Samsa e a grande lista de animais, objetos e híbridos de Kafka: permitir-se ser interrompido e interromper-se a partir da revelação de que “o mundo dos homens já está longe” (BENJAMIN 1985: 147), esta talvez seja a lição negativa de Kafka para seu leitor. Donna Haraway, em seu manifesto sobre animais de companhia, em especial sobre cães, faz pensar sobre o cão pensador de Kafka. Também faz pensar sobre a relação, a forma de conhecimento, que o leitor estabelece, no meio, com este companheiro narrador alien:

⁶³ No original: “We may know all we can about humans, but just as we do not know what it is like to be a bat, we do not know what it is like to be blind or deaf, and we certainly do not know what it is like to be human. One does not know what it is like to be one’s self until one reads one’s self as if one were an alien animal”.

É necessário manter em alerta os humanos para o fato de que alguém está em casa nos animais com quem eles trabalham. Justamente quem está em casa deve estar permanentemente em questão. O reconhecimento de que não se pode conhecer o outro ou a si mesmo, mas que se deve perguntar todo o tempo sobre quem ou o que está surgindo no relacionamento, é a chave. Teólogos descrevem o poder da “forma negativa de conhecer” a Deus. Porque o Que/Quem é infinito, um ser finito, sem idolatria, só pode especificar o que não é; ou seja, o que não é projeção de si mesmo (2003: 50)⁶⁴.

⁶⁴ No original: "is necessary to keep the humans alert to the fact that somebody is at home in the animals they work with. Just who is at home must permanently be in question. The recognition that one cannot know the other or the self, but must ask in respect for all the time who and what are emerging in relationship, is the key. (...) Theologians describe the power of the "negative way of knowing" God. Because Who/What Is is infinite, a finite being, without idolatry, can only specify what is not; i.e., not the projection of one's own self. (2003: 50).

3.5 O processo e a tentativa de sua interrupção

“O tempo do STF é místico. A corte pode tomar uma decisão em 20 horas ou em 20 anos. A duração de um caso não guarda nenhuma relação com sua complexidade jurídica, sua importância política ou o excesso de trabalho do tribunal —alegações usuais de ministros. (...) O STF, no entanto, não só tirou a credibilidade da noção de jurisprudência como também nos sonega a possibilidade de saber quando uma decisão será tomada. Em certos casos, não estamos seguros sequer de que haverá decisão, qualquer que ela seja”.

(Conrado Hübner Mendes)

A interrupção na literatura é tanto mais efetiva quanto mais bem descrito estiver o estado anterior a ela. Como em *O processo* a interrupção passa pelo âmbito jurídico - alguém é condenado sem ter, supostamente, cometido crime nenhum, como indica a primeira sentença do livro - então é importante estabelecer de antemão, para contrastar, que “as instituições estão em pleno funcionamento”⁶⁵. O tempo do direito é o tempo imediatamente posterior ao da interrupção. Toda a questão do direito, na verdade, é decidir se houve ou não uma interrupção, se a lei foi ou não transgredida. Em casos mais graves, se há risco de que outra lei seja instaurada. Josef K., logo após ser interpelado pelos homens que vêm informá-lo de sua prisão, se questiona: “Ainda vivia num Estado de Direito [*Rechtsstaat*], reinava paz em toda parte, todas as leis estavam em vigor, quem ousava cair de assalto sobre ele em sua casa?” (KAFKA 1997: 13).

De fato, extraoficialmente, seria possível tratar todo o conflito do Processo com um tipo de abuso jurídico. Em uma das passagens riscadas por Kafka no fim do romance, quando os algozes estão levando K. para a execução, eles cruzam com um policial que é visto com esperança pelo protagonista. Este trecho riscado decide a questão nebulosa (e talvez justamente por isto tenha sido suprimido) sobre o estatuto oficial deste Tribunal. Em diversas passagens, insinua-se que há um direito em funcionamento, mas que este processo seria de outro tipo, instaurado por outro Tribunal e consequentemente embasado por outra lei. Ao avistar o policial na rua, Josef. K. diz: “- O Estado me oferece sua ajuda - cochichou K. no ouvido de um dos senhores. - O que aconteceria se eu deslocasse o processo para o âmbito das leis do Estado?” (IDEM: 314). Ora, que tipo de outra lei existe, que não a do Estado? O romance não responde e a pluralidade de agentes envolvidos com o Tribunal passa a impressão de que se trata de um tipo de entidade híbrida: presente na vida mais íntima, passando pelas instituições legais e financeiras, até a própria igreja.

Esta lei que opera em paralelo à lei estatal e que, mesmo não sendo oficial, tem força de lei⁶⁶, é como o contraditório da lei no estado de exceção. Analisando esta misteriosa configuração,

⁶⁵ Como se diz em regimes em que a normalidade democrática já desapareceu.

⁶⁶ Agamben formula um importante termo para compreender a relação com a lei no estado de exceção, trata-se da “força-de-lei”: “De um lado, a norma está em vigor, mas não se aplica (não tem “força”), de outro lado, atos que não têm valor de lei adquirem sua “força”. (...) O estado de exceção é um espaço anômico onde o que está em jogo é uma força-de-lei sem lei (que deveria, portanto, ser escrita: “força-de-lei”)” (2004: 61). Se fosse possível aplicar esta distinção ao cenário kafkiano, talvez se pudesse dizer que as leis (a polícia, os juizes, as empresas e as igrejas) estão

Giorgio Agamben descreve o problema da seguinte maneira, a partir de Carl Schmitt:

O aporte específico da teoria schmittiana é exatamente o de tornar possível tal articulação entre o estado de exceção e a ordem jurídica. Trata-se de uma articulação paradoxal, pois o que deve ser inscrito no direito é algo essencialmente exterior a ele, isto é, nada menos que a suspensão da própria ordem jurídica (donde a formulação aporética: ‘Em sentido jurídico [...], ainda existe uma ordem, mesmo não sendo uma ordem jurídica’) (AGAMBEN 2004: 54).

Algo é efetivo no espaço jurídico localizando-se, no entanto, fora ele. Se para o poder que aplica esta lei, este curto-circuito entre dentro e fora não é prejudicial, pelo contrário, amplia ainda mais a extensão de sua ação, para quem precisa se defender deste poder-lei, esta indistinção o prejudica irremediavelmente. Pois como se defender em um código suspenso? Uma das superioridades principais do Processo em relação a Josef K. é a aplicação da lei desconhecida ou anômica, como a chama Agamben. Na sala de inquéritos, K. comenta com a lavadeira sobre os livros de leis, proibidos a sua visão: “Com certeza os livros são códigos e é típico dessa espécie de tribunal que se condene não só quem é inocente, mas também quem não sabe de nada” (IDEM: 66).

A situação dos acusados do livro em seu absurdo, no entanto, é historicamente reconhecível nas figuras subtraídas de qualquer representação jurídica como os judeus nos campos de concentração sob o Nazismo, segundo Agamben (IDEM: 14), e os talibãs prisioneiros em Guantánamo depois do “Patriot Act” de George W. Bush, segundo Judith Butler (2007). Estes últimos, por exemplo, não sendo reconhecidos como soldados de um estado-nação, nem estão submetidos ao Código de Genebra como prisioneiros de guerra, e, tampouco sendo cidadãos estadunidenses, tornam-se então uma categoria jurídica vazia chamada “detentos em campo de batalha”. O limbo da lei em que estas figuras históricas foram lançadas guarda uma inquietante semelhança com a situação dos acusados em *O processo*, como mostra a seguinte descrição do estatuto político-jurídico “em aberto” dos “detentos em campo de batalha”:

Designa um lugar que ainda não está sob a lei ou que, com efeito, está à margem da lei de modo relativamente permanente. Nem sequer está claro se esses prisioneiros chegarão a ser julgados; no final de fevereiro, Rumsfeld declarou (e recentemente reafirmou) que eles podem ser mantidos “indefinidamente” sem julgamento (BUTLER 2007: 224).

Josef K., como os outros acusados, também não tem acesso à lei. Sua relação com a lei e o poder formais, anteriores à aparição desta outra lei ou “força-de-lei”, faz com que ele reaja de forma diferentes dos outros acusados pelo Processo. Não ter acesso ao código desarma aqueles intérpretes que, como Josef K., parecem ter resposta para tudo⁶⁷. Os que dominam os códigos (sociais,

presentes sem serem efetivas, enquanto que o que age com “força-de-lei” (o Processo movido contra Josef K.) não é presente, mas é efetivo.

⁶⁷ Uma das notas finais da *Dialética do esclarecimento* de Adorno e Horkheimer diz respeito justamente a estes que têm resposta para tudo e que, por isto, permitem que a barbárie inesperada recaia livremente sobre todos. Vale a pena a citação integral: “Uma das lições que a era hitlerista nos ensinou é a de como é estúpido ser inteligente. Quantos não foram os argumentos bem fundamentados com que os judeus negaram as chances de Hitler chegar ao poder, quando sua

linguísticos e econômicos) imaginam poder se defender em qualquer situação, mas a verdadeira interrupção subverte justamente os códigos estabelecidos. O sujeito é lançado assim numa passividade absoluta, sem saber como e a quem recorrer, restando-lhe apenas torcer (inclusive até o limite da superstição, como os réus que acreditam poder prever o desfecho de um processo pelo formato do nariz de um acusado...).

A história do homem do campo diante da lei, incrustada no coração do romance, sintetiza este tipo de reação, mas no enredo mais amplo, Kafka consegue apresentar com mais complexidade e sutileza as diferentes possibilidades de relação com esta lei desconhecida. Porque para solucionar o problema do homem do campo que desconhece a lei, bastaria, por exemplo, um bom advogado ou uma melhor instrução nas escolas do interior. Ao mobilizar, no entanto, um protagonista como K., homem de boa formação, profissional especializado e de alto escalão de um banco, Kafka mostra que o problema social das leis é mais profundo, já que elas podem ser reescritas - em outra língua, por outros poderes - a qualquer momento. Josef K. é um mestre da retórica, sua fala em sua primeira defesa no tribunal é cuidadosamente dirigida aos partidos que quer influenciar e ele se coloca, inclusive, como defensor popular: “O que aconteceu comigo é somente um caso isolado, e como tal não muito importante, já que eu não o levo muito a sério, mas é um indício de como se move um processo contra tantas pessoas. É só por elas que eu falo, não por mim” (IDEM: 57). Quando já está atolado no meio processo ele pensa em fazer a própria defesa, não confiando na velocidade do advogado. Um cliente do banco com quem K. teve negócio por anos e que conhece o Tribunal lhe diz: “Costumo sempre dizer: o procurador K. é quase um advogado IDEM: 165).

Na narrativa curta “A batida no portão da propriedade” (*Der Schlag ans Hoftor*, de 1917 e publicada postumamente) esta falsa relação de superioridade entre a cidade e a lei do campo também aparece. O protagonista, que narra a história sobre como sua irmã foi acusada de bater no portão de uma propriedade e que se prepara para se defender na pequena corte montada para julgá-los, diz para si mesmo: “Eu ainda praticamente acreditava que bastava uma palavra para, habitante da cidade, me livrar, até com homenagens, daqueles camponeses. Mas, quando havia ultrapassado a soleira da porta, o juiz, que saltara à frente e me esperava, disse: - Este homem me dá pena” (KAFKA 2002: 93). Um dos homens que prende K. pela manhã diz jocosamente diante de suas tentativas retórico-jurídicas de se defender: “Veja, Willem, ele admite que não conhece a lei e ao

ascensão já estava clara como o dia! Tenho na lembrança uma conversa com um economista em que ele provava, com base nos interesses dos cervejeiros bávaros, a impossibilidade da uniformização da Alemanha. Depois, os inteligentes disseram que o fascismo era impossível no Ocidente. Os inteligentes sempre facilitaram as coisas para os bárbaros, porque são tão estúpidos. São os juízos bem informados e perspicazes, os prognósticos baseados na estatística e na experiência, as declarações começando com as palavras: ‘Afim de contas, disso eu entendo’, são os *statements* conclusivos e sólidos que são falsos. Hitler era contra o espírito e anti-humano. Mas há um espírito que é também anti-humano: sua marca é a superioridade bem informada’ (1985:99). Trata-se aqui de um ataque à arrogância, sem dúvida, mas também aos riscos de um pensamento que se pensa total. É da periferia sombria e ignorada desta totalidade luminosa que frequentemente surge o material necessário para a interrupção.

mesmo tempo afirma que é inocente” (KAFKA 1997: 16). K., que neste momento ainda não leva à sério o Processo, confia em sua própria capacidade de compreensão e intervenção nos códigos: “A segurança deles [dos capangas] só é possível por causa da sua estupidez. As poucas palavras que eu trocar com alguma pessoa do meu nível tornarão tudo incomparavelmente mais claro do que as conversas mais longas com estes homens” (IDEM: 16). Há de se reconhecer uma igualdade implacável na aplicação do Processo que vai de frente aos privilégios de classe com os quais está acostumado Josef K. O desenrolar do romance deixa claro que seu destino é idêntico, ou até pior, ao de todas as outras pessoas, sendo elas “do seu nível” ou não.

Do ponto de vista da forma, *O processo* reproduz a ambiguidade da interrupção que experienciam os acusados. O romance possui longos e tediosos parágrafos que reproduzem um modo híbrido de atenção. Por um lado, descritivos, fundamentais para a compreensão por parte de Josef K. e do leitor da instituição opaca que lhe processa. Por outro, são as descrições mais supérfluas porque, no estilo característico de Kafka, cada informação surge apenas para ser relativizada na sentença posterior, em um ciclo de incerteza e frustração que, no fim, deixa a instituição mais opaca do que no próprio início da descrição. As informações se sobrepõem, se acumulam esclarecendo apenas na mesma medida em que obscurecem a imagem geral da situação. Ou seja, a experiência que vem do passado não consegue se relacionar com o presente, produzindo uma narrativa com sentido, abrindo assim um horizonte de possibilidades no futuro, mas apenas se mescla num presente amontoado composto de informação excessiva e contraditória. Para recorrer a uma imagem arquitetônica, as instituições de Kafka misturam a clareza de uma fachada modernista, com um rebuscamento infinito e intrincado de detalhes, curvas e ornamentos de alguma forma infernal de Barroco.

Neste sentido, a forma do romance está em sintonia perfeita com seu conteúdo: o fim da vida individual a partir da repetição burocrática infinita. Ler alguns destes longos parágrafos de descrição do funcionamento do sistema penal, a partir de personagens que supostamente conhecem bem e de dentro seu funcionamento, é estar um pouco na própria posição de Josef K.: sentir-se cansado, desorientado, patinando em uma história que não se desenvolve. Modesto Carone afirma quase melancolicamente, após expor os elementos biográficos que levaram à escrita e a interrupção do romance, que “um dos maiores romances deste século ficou sendo um fragmento” (CARONE 1997: 318). Mas como já dito, há uma força de incompletude inerente à poética kafkiana. Descontadas as dificuldades pessoais do escritor Franz Kafka, o gesto de autointerrupção constante, avesso a esforços interpretativos de identificação total, é um dos motores do seu imaginário. Nunca se sai da interrupção inicial, da suspensão sobre a culpa ou inocência de K. Como bem explica Carone:

O sentido da ação [punição de K.] que se segue não é nem confirmado, nem revogado: é simplesmente posto em dúvida. Dito de outro modo, o que de início está formulado de maneira válida, como consequência de uma tese (detenção por presumível calúnia), acaba se tornando algo totalmente incerto (KAFKA 1997: 326).

A história não termina porque terminar seria interromper uma situação à prova de interrupção, seria o simulacro de uma interrupção. No contexto kafkiano, parece que o final do romance com a interrupção no meio de uma frase, como no caso de *O castelo*, faz mais jus formal ao modo narrativo do romance do que um *happy ending* ou um reconhecimento trágico que solucionaria os processos iniciados. A inescapabilidade dos cenários pós-interrupção de Kafka não perde sua força no fim de história. Vale lembrar, Josef K. morre, é verdade, mas “era como se a vergonha devesse sobreviver a ele” (IDEM: 278).

O fato desta forma produtora de tédio como experiência estética surgir em diversos momentos do livro - ainda que a vida do protagonista esteja em jogo! - é um índice interessante para pensar a interrupção: se o livro começa, como começam tantas histórias de Kafka, com a declaração bombástica de uma interrupção incompreensível, muito rapidamente ele se conforma num ciclo de repetição. As interrupções nas histórias de Kafka são destravamentos temporários das repetições instauradas, são aberturas potenciais, rotas de fuga para outras narrativas e modos de vida. O Poseidon kafkiano, que nunca surfou pelos seus mares, preso que é ao trabalho burocrático de administração no fundo do oceano, sonha com o fim do mundo, única possibilidade de interrupção de seu trabalho: “Aí então se produziria com certeza um segundo de tranquilidade, no qual ele, bem próximo ao fim, depois de revisar o último cálculo, poderia ainda dar, rapidamente, um pequeno giro por tudo” (KAFKA 2002: 111). A tarefa nunca declarada, mas sempre presente nestes estados pós-interrupção, seria a paradoxal e ao mesmo tempo única possível: a manutenção, para parafrasear Walter Benjamin, como se verá adiante, de um estado verdadeiro de interrupção. Em *O processo*, no entanto, Josef K. muito rapidamente opta por reinstaurar a repetição e abandona rapidamente seu tom rebelde do começo do processo. Pois para os advogados

é totalmente remota a ideia de querer introduzir ou impor junto ao tribunal, qualquer melhora, ao passo que quase todo acusado - e isso é muito significativo -, mesmo sendo muito simples, começa logo à entrada do processo a pensar em propostas de melhoria e assim esbanja muitas vezes tempo e energia que, de outro modo, poderiam ser muito mais bem empregados. A única coisa acertada é se conformar com as condições existentes. (IDEM, 148).

Ele mesmo, um funcionário burocrata de alto nível no banco, ao ser colocado na posição de seus clientes ou subalternos, acredita que saberá manejar a máquina jurídica a seu favor. Seu fim talvez seja uma vingança irônica de todos aqueles nas portas dos bancos, desesperados por um empréstimos, tratados com o mesmo desprezo dos colegas de K. acusados pelo tribunal. Diante de um cliente que busca um pouco desesperado a ajuda do banco e apresenta detalhadamente um plano

comercial,

K. realmente acreditou, a princípio, que isso acontecia para lhe dar oportunidade de confessar que não estava em condições de escutá-lo. Com pesar, porém, notou no olhar tenso do industrial, manifestamente preparado para todas as réplicas, que a conversa sobre negócios tinha de ser prosseguida. Inclinou, pois, a cabeça, como se fosse diante de uma ordem, começou a correr lentamente o lápis de lá para cá sobre os papéis, parando aqui e ali para fixar o olhar num número (158).

É este mesmo tratamento, desinteressado em qualquer tipo de ação, que K. receberá do tribunal.

Mas como já dito, Kafka conta pelo negativo, suas histórias falam sobre as possibilidades sobretudo do ponto de vista daqueles que as perderam. Assim, talvez não caiba questionar como ou o que um Josef K. menos burocrata poderia ter feito em sua defesa. Esta aventura picaresca foi, de alguma forma, contada em *Amerika*. A resposta que alguns comentadores dão em relação ao mesmo dilema do homem do campo talvez coubesse a ele: simplesmente ignorar o veredicto ou a acusação, e seguir com a própria vida. *O processo* talvez pudesse ser resumido como a história de alguém que perde a chance de viver outra vida. Sobre como muito rapidamente uma via revolucionária⁶⁸ se converte em uma variação, por vezes mais perversa, do estado repetitivo anterior. Da Monarquia à Burguesa, da Burguesia aos altos funcionários do Partido, da Burguesia aos especuladores de Wall Street.

Alguém ainda mais astucioso, não com mais meios, mas com “meios insuficientes - infantis mesmo” (KAFKA 2002: 104), soube enfrentar de outro modo um risco duplo semelhante ao de Josef K. contra o Tribunal paralelo: o Ulisses kafkiano que enfrentou o canto e o silêncio das sereias. Este Ulisses solitário não se armou ou mobilizou a força de trabalho dos seus marujos surdos para desfrutar ileso do canto-concerto, mas “confiou plenamente no punhado de cera e no molho de correntes e, com alegria inocente, foi ao encontro das sereias levando seus pequenos recursos” (IDEM: 104). Sem se deter para ouvir, sem se engajar em combate ou sedução com as sereias, Ulisses atravessa o perigo: “Logo, porém, tudo deslizou pelo seu olhar dirigido para a distância, as sereias literalmente desapareceram diante da sua determinação, e, quando ele estava no ponto mais próximo delas, já não as levava em conta” (IDEM: 105).

Mas Josef K. não entende a malandragem deste Ulisses, ele acredita que pode vencer a banca em um jogo de cartas marcadas. A maior esperança dos acusados não é a absolvição, o fim

⁶⁸ O filme *Revolutionary Road* (2008), de Sam Mendes, mostra esse movimento na dinâmica de um jovem casal estadunidense suburbano durante a década de 1960 que tem a oportunidade arriscada de realizar o sonho de “fugir para Paris”, mas acaba, a partir de uma oferta de emprego, permanecendo na infeliz vida de casal, repetindo o destino de seus pais. O nome irônico do filme aponta para o desejo frustrado de percorrer um caminho revolucionário. O aborto mal realizado que leva à morte da mulher é a encarnação da oportunidade perdida de revolução, de interrupção do ciclo familiar e reinvenção em outro lugar, de maneira semelhante ao que buscam os protagonistas de *Contemplação*.

disruptivo do Processo, tomado por todos como algo mítico, impossível, mas sua postergação e arrastamento, sua repetição pela sobrevivência contra sua tendência fatal. O pintor Titorelli é claro sobre isto em sua explicação a Josef K. e como alternativa oferece duas formas de postergação: a “absolvição aparente” em que o Processo é falsamente terminado, apenas para ser em seguida reiniciado; e “processo arrastado” (IDEM: 186), em que simplesmente se age de todas as formas para impedir a continuidade do processo postergando assim indefinidamente a sentença. Advogados e acusados não trabalham, portanto, para a interrupção do Processo, mas por sua manutenção e eterna repetição. Block, cliente do mesmo advogado de Josef K., diz com o maior orgulho que arrasta seu processo há mais de cinco anos. O próprio juiz do seu processo reconhece isto: “Block é apenas astuto. Acumulou muita experiência e sabe arrastar o processo” (IDEM: 240). Interessa mais aos acusados a manutenção do status quo, portanto, do que uma interrupção, já que qualquer mudança significa punição. Em um dos aforismos de Zürau, Kafka oferece um análogo teológico para o sistema jurídico deste Tribunal: “Apenas nossa concepção de tempo nos permite chamar o Julgamento Final assim, na verdade trata-se de julgamento sumário” (2017:97). Evidentemente que há custos para a manutenção do estado de culpa sem punição expressa: a dignidade, tornar-se cão do advogado ou do Processo.

Talvez seja possível distinguir entre dois tipos de acusados: aqueles como Brock e como o homem do campo, que postergam sua situação em suspenso, e o Josef K. inicial, que não tolera a suspensão e parte para a ação, para a aceleração dos acontecimentos em busca de um fechamento. Dada a impossibilidade de retorno ao estágio pré-interrupção, talvez se possa distinguir então um desejo de manutenção, com a expectativa de postergar a punição; e um desejo de interrupção, ou seja, de sair da repetição através de um rompimento permanente com o estado anterior, seja como inocente (impossível), seja como culpado, como é o caso de K. Difícil dizer qual a melhor alternativa: viver como um cão e se dirigir às pulgas do guarda da porta da lei; ou morrer como um cão.

A indecisão sobre participar ou não do Processo perturba Josef K. desde o começo do romance. A ideia de que o ignorando, talvez ele desapareça, é reiteradamente frustrada. Levá-lo a sério e trabalhar em seu favor também dá poucos frutos. Esta indecisão é descrita claramente na cena da Catedral em que o padre chama Josef K.:

K. estacou e olhou para o chão diante dele. No momento ainda estava livre, ainda podia continuar andando e escapular por uma das três pequenas portas escuras de madeira à sua frente, não muito distantes. Isso significaria que não havia entendido, ou que na verdade havia entendido, mas não queria levá-lo em consideração. Caso, porém, se voltasse, estava preso, pois então teria confessado que entendera muito bem que era de fato a pessoa chamada e que também iria obedecer (IDEM: 256).

Assim, apesar da nebulosidade constante, há alguns elementos explícitos no livro,

pressupostos que orientam a narrativa, como o fato de que o Processo movido pelo Tribunal não trata de Justiça, mas de punição, que os acusados não são julgados, mas caçados. “A figura parecia avançar de uma maneira especial nessa claridade, quase não lembrava mais a deusa da Justiça, nem tampouco a da Vitória, agora se assemelhava por completo à deusa da Caça” (IDEM: 178). Mais adiante K. conclui: “Um único carrasco poderia substitui o tribunal inteiro” (IDEM: 187). Esta constatação coloca K., ainda que interessado apenas no próprio Processo, como um tipo de justiceiro no sentido social mais amplo. Ele diz ao torturador sobre suas vítimas, também funcionários do Tribunal:

De fato não os considero culpados, culpada é a organização, culpados são os altos funcionários. (...) Se você tivesse aqui debaixo da sua vara um alto magistrado - disse K. empurrando para baixo, enquanto falava, a vara que já queria se levantar de novo -, eu na verdade não o impediria de bater; pelo contrário, ainda daria dinheiro para que você se fortalecesse no desempenho dessa boa causa. (IDEM: 108-109).

Se no romance não há inocentes, talvez haja então uma hierarquia da culpa e uma crítica mais estrutural. O irônico é que K., que é réu e, portanto, acusado de um culpa, é quem seja o intérprete da culpa de todo o processo jurídico. Pois, então, se não ele, que experiencia a máquina, quem? Há quase uma posição privilegiada de perspectiva sobre a justiça nos acusados pelos sistemas jurídicos que, pretendendo-se totais, podem só ser criticados a partir de dentro.

Porque um dos aspectos mais asfixiantes do Processo é sua presença total. Assim como a lei, que quer regular cada aspecto da vida individual, nos lugares mais insuspeitos estão funcionários à serviço do Tribunal. De cada canto escuro de quarto pode surgir um promotor interrompendo a conversa. Em cada porta de serviço pode estar acontecendo uma sessão de tortura. Por detrás da própria cama pode haver uma portinha através da qual passa um juiz que quer ser pintado, interrompendo seu sono profundo. Ao visitar a senhorita Bürstner de noite, Josef K. é surpreendido com a notícia de que na parede ao lado, onde estava a sala até então desocupada, se hospeda um capitão, sobrinho da proprietária, que esmurra contra a parede e ouve tudo o que dizem os dois. Brecht expressa admiração pelo trágico caráter antecipatório do trabalho de Kafka neste sentido:

Nele, com incríveis disfarces, há muito de antecipação, coisas que na época do surgimento dos livros eram muito pouco acessíveis. A ditadura fascista infectava a democracia burguesa, por assim dizer, até os ossos, e Kafka retratou com imaginação grandiosa os campos de concentração vindouros, a insegurança jurídica vindoura, a absolutização do aparelho estatal vindoura, a vida obscura, conduzida por forças inacessíveis, de muitos indivíduos. Tudo aparecia como em um pesadelo, com a confusão e a incoerência do pesadelo. E ao mesmo tempo, onde o intelecto se confundia (...), a língua se iluminava. (...) Frequentemente os escritores nos servem com obras obscuras, sombrias e de difícil acesso, que é preciso ler com muita arte e conhecimento de causa, como se eles fossem escritos

ilegais, obscuros por medo da polícia⁶⁹ (1990: 447-448).

Esta infecção generalizada se alastra não apenas para os espaços interiores, mas também para os corpos dos sujeitos. No filme *Matrix* (1999), dirigido pelas irmãs Wachowski, o mundo é representado com um software implantado na cabeça dos humanos e controlado pelas máquinas. Às vezes, humanos cientes da ilusão hackeiam o sistema e entram autonomamente neste mundo, onde são perseguidos pelos “agentes”, softwares policiais que têm a capacidade de encarnar no “corpo virtual” de qualquer humano conectado ao sistema no mundo dito real. Trata-se de uma profanação tecnológica da profecia da Antiguidade que podia, ao gosto dos deuses, ser enunciada a qualquer momento por qualquer um. O sistema tem mesma a capacidade divina da intervenção, mas substituindo o próprio corpo das pessoas, interrompendo a aparência cotidiana da vida e se reinstaurando, lembrando sua presença e potência. A leitura de *O Processo*, escrito quase um século antes, já anuncia a onipotência dos sistemas de controle, seja em sua versão dos estados policiais do século XX, em que cada pessoa podia ser um informante disfarçado (como na experiência da Alemanha Oriental em que a Stasi tinha um informante para cada 60 cidadãos), seja nos estados de vigilância generalizada do século XXI, em que câmeras, celulares e computadores são utilizados livremente por governos para monitorar cidadãos que representem ameaça. A livre encarnação dos agentes de *Matrix* em qualquer pessoa causa a mesma surpresa e ao mesmo tempo reconhecimento que a descoberta de que cada subalterno pode se tornar um funcionário do Tribunal em potencial, dos funcionários do banco, aos pintores, às crianças, aos miseráveis que moram na periferia onde se hospedam os tribunais, ao padre e, como não poderia deixar de ser num contexto patriarcal, às mulheres.

A crítica se dedicou longamente à questão complicada das mulheres na vida e na obra de Kafka. Vivian Liska resume a posição de comentadores diversos como Erich Heller, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Marthe Robert, Heinz Politzer e Reiner Stach:

A mulher é representada em geral como obstáculo ou ferramenta que Kafka, o autor, coloca no caminho do respectivo herói kafkiano ou o acompanha em seus caminhos ou descaminhos como promessas sedutoras e como irritação. Ela serve como espelho da autoconsciência masculina, como *copula* entre homens ou como agente de mediação entre o protagonista masculino e o mundo exterior, ou melhor, a instância cheia de segredos que o oprime (LISKA 2008: 62)⁷⁰.

⁶⁹ No original: “Bei ihm findet sich in merkwürdigen Verkleidungen vieles Vorgeahnte, was zur Zeit des Erscheinens der Bücher nur wenigen zugänglich war. Die faschistische Diktatur steckte den bürgerlichen Demokratien sozusagen in den Knochen, und Kafka schilderte mit großartiger Phantasie die kommenden Konzentrationslager, die kommende Rechtsunsicherheit, die kommende Verabsolutierung des Staatsapparats, das dumpfe, von unzugänglichen Kräften gelenkte Leben der vielen einzelnen. Alles erschien wie in einem Alpdruck und mit der Wirrheit und Unzulänglichkeit des Alpdrucks. Und zu gleicher Zeit, wo der Intellekt sich verwirrte (...), klärte sich die Sprache. (...) Oft dienen die Schriftsteller uns auch mit dumpfen, dunklen und schwer zugänglichen Werken, die man mit großer Kunst und Sachkenntnis lesen muß, als wären sie illegale Zuschriften, dunkel aus Furcht vor der Polizei”.

⁷⁰ No original: “(...) wird die Frau zumeist als Hindernis oder Hilfsmittel dargestellt, das sich Kafka, dem Autor, respektive dem kafkaschen Helden in den Weg stellt oder ihn auf seinen Wegen oder Umwegen als verführerisches Versprechen und als Irritation begleitet. Sie dient als Spiegel des männlichen Selbstverständnisses, als *copula* zwischen

No geral, a descrição de Liska é precisa. Mas, recusando-se às interpretações totais, o elemento feminino e erótico na obra também extravasa o geral para variar nos casos específicos. Na primeira parte do romance, na relação de K. com Brüstner, a problemática da relação sexual fora do casamento aparece em contexto realista. A perseguição da lavadeira pelo estudante de direito também, ainda que já envolta na névoa primitiva de poder do Tribunal. Os livros que os juízes utilizam são imagens pornográficas, inclusive de tom perverso, como na subversão do conto de fadas infantil “Hänsel und Gretel” (João e Maria) que se torna “Os tormentos que Grete teve de sofrer com seu marido Hans” (*Die Plagen, welche Grete von ihrem Manne Hans zu erleiden hatte*). A cena do espancamento aponta para todos os abusos contra prisioneiros em regimes totalitários, é verdade, mas sua cena quase num porão, à luz de velas, com um espancador “bronzado como um marujo”, com um rosto “selvagem e descansado”, “numa espécie de roupa escura de couro, que deixava o pescoço nu até o peito e os braços inteiramente à mostra”, que pede a todo momento para que suas vítimas fiquem nuas e que as tortura com uma vara, traz elementos eróticos evidentemente sadomasoquistas.

Por que depois da prisão pela manhã, K. precisa se relacionar com tanta urgência eroticamente com uma mulher? O pedido de desculpas à senhorita Brüstner é claramente uma tentativa de penetrar em seu quarto durante a noite. Antes, caso ela não chegasse, K. já pensava em sair de casa para encontrar sua amante. Qual a relação entre a humilhação sofrida pela prisão e a necessidade de se encontrar com uma mulher? Muitas passagens do capítulo apontam um pouco fora de contexto - sem relação direta com os interesses de K. e do Processo - para opressões típicas às mulheres sob o patriarcado: logo que volta para casa ele percebe que a bagunça causada pelos capangas foi limpada com perfeição pela proprietária Senhora Grubach. Ele pensa, com aspas também no original: “Mãos femininas realizam muita coisa em silêncio” (KAFKA 1997: 30) (“*Frauenhände bringen doch im stillen viel fertig*”). Esta referência ao trabalho doméstico feminino não remunerado (com um tom quase de surpresa carregado no *doch* do original) dá espaço poucas páginas depois à condenação brutal pela Senhora Grubach dos horários em que chega em casa e das companhias masculinas da Senhorita Brüstner a tal ponto que K., interessado nela, tem de defendê-la. Como relacionar esta caracterização realista do funcionamento do patriarcado com o Processo?

Vai se tornando cada vez mais claro com o desenrolar do romance que o corpo feminino é, assim como a corte e o banco, um campo de batalha entre K. e o Processo. Ambos os lados se utilizam deste corpo não apenas para seus prazeres, mas como instrumento na luta contra seus adversários. A busca desesperada de K. por mulheres logo após ser indiciado aponta para isto. Ao

Männer oder als Vermittlungsagent zwischen dem männlichen Protagonisten und der Außenwelt, respektive der geheimnisvollen Instanz, die ihn bedrängt”.

se relacionar depois com a lavadeira no Tribunal ele primeiro desconfiou, mas depois “repeliu sem esforço a fugidia objeção de que a mulher o estava enredando em nome do tribunal” (IDEM: 73). Esta ideia, de mobilizar a mulher como instrumento contra o inimigo, não apenas não incomoda K., como ele mesmo, pouco depois, pensa em fazer o mesmo: “E quem sabe não houvesse vingança melhor contra o juiz de instrução e seu séquito do que arrebatá-los essa mulher e tomá-la para si” (IDEM: 74). Aqui já se está muito longe da forma romântica do amor - a relação também se torna instrumento em um jogo de poder mais amplo em que alguns jogam e outras são jogadas. O corpo feminino surge literalmente como objeto e campo de disputa na cena seguinte da disputa entre K. e o estudante pela lavadeira:

- Conversa inútil - disse K. e estendeu a mão para a mulher. - Venha.

- Ah, isso não - disse o estudante. - Com ela você não fica, não.

E com uma força que ninguém poderia lhe atribuir, ele a ergueu num braço e, as costas curvadas, correu até a porta, olhando-a ternamente de cima para baixo. Não era possível desconhecer nesse ato um certo medo diante de K.; apesar disso, ele ousava irritar K. ainda mais, alisando e apertando, com a mão livre, o braço da mulher. K. andou alguns passos ao lado dele, disposto a agarrá-lo e, se preciso, enforcá-lo, quando a mulher disse:

- Não adianta nada, o juiz de instrução me mandou buscar, não posso ir com o senhor, este monstrinho - aqui ela passou a mão no rosto do estudante - este monstrinho não me deixa (IDEM: 75-76).

K. perde esta batalha que termina com o estudante correndo alegremente “com a sua carga” (IDEM: 76). Esta “carga”, no entanto, não funciona apenas como mero objeto, mas como um objeto com poderes de sujeito, como um objeto que trabalha reforçando os poderes do sujeito que o possui - como fetiche. De alguma forma, a posse das mulheres serve de garantia, de legitimação do poder, daí a necessidade do tribunal de mantê-las sob controle e a busca desesperada de K. por elas. O episódio termina com: “K. os seguiu devagar, reconhecendo que esta era a primeira derrota indubitável que sofria diante dessas pessoas” (IDEM), a derrota sendo claramente a perda da posse daquele corpo feminino.

Emanuela Bianchi, em um ensaio intitulado “O interruptivo feminino: tempo aleatório e política feminista”, questiona se modos de gênero e sexualidade possuiriam uma temporalidade própria. Se, sob o tempo oficial, haveria modos de vida que permitiriam, ainda que silenciados, experiências alternativas, não-normativas, do tempo. Ela chama atenção para o apontamento de Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo*, segundo o qual o tempo feminino, devido a características físicas, como os ciclos menstruais, e sociais, como o trabalho doméstico, é cíclico e estático, preso no plano da imanência, isolado de projetos históricos lineares mais amplos (2012:35). O tempo repetitivo no qual estão presos os funcionários, os senhores e os desesperados protagonistas de Kafka é semelhante a este tempo natural-social das mulheres, tempo que orbita em torno de uma tarefa repetitiva sem conclusão possível. Buscando escapar, no entanto, desta

representação, e sem querer recair apenas em uma reinserção do feminino no tempo histórico-social masculino e linear, Bianchi propõe o que seria uma temporalidade do feminino e do queer submersa no patriarcado e na metafísica ocidentais como um tempo interruptivo. Trata-se de um tempo ambivalente que interrompe, mas também é interrompido, entre a agência e a passividade.

Bianchi busca na metafísica grega as bases desta temporalidade. Para Aristóteles, na reprodução humana o masculino é o responsável pela semente da vida, pelo *logos*, enquanto que o feminino ofereceria apenas o material bruto e desorganizado que receberia forma através deste masculino. Diante da questão, então, sobre o que acontece quando nascem mulheres ou outras formas “menores”, Aristóteles responde que elas seriam fruto de uma interrupção no processo, por falta de calor, velhice, um vento do sul, etc. Isto é interessante porque coloca o elemento feminino como ao mesmo tempo responsável e vítima por/de uma aleatoriedade, por um agente exterior não calculado, que age contra o sistema natural estabelecido. Ainda segundo Bianchi: “Nesta cena antiga, então, a oposição entre tempo masculino e feminino é menos uma oposição entre tempo linear e cíclico (como nós modernos faríamos) do que entre um tempo contínuo cíclico e teleológico que é masculino e um tempo aleatório e interruptivo marcado como feminino”⁷¹ (2012: 38).

Haverá algo neste poder de interrupção feminino e queer⁷² (Bianchi lembra as figuras da deusa da sorte Fortuna e do poder interruptivo de Dionísio) reconhecido por Josef K. e por seus rivais funcionários do Tribunal? Quando o capelão censura Josef K. por buscar a ajuda das mulheres, K. responde justamente reconhecendo seu poder não reconhecido: “As mulheres têm um grande poder. Se fosse capaz de mover algumas mulheres que conheço a trabalharem em conjunto para mim, eu necessariamente iria me impor. Sobretudo neste tribunal, que é composto quase que exclusivamente de mulherengos” (IDEM: 259). A disputa pelos corpos femininos seria também uma maneira de bloquear interrupções, tão desejadas pelos acusados, presos no eterno retorno inexorável do processo, tão temidos pelo Tribunal, com sua pretensão de totalidade temporal? Os advogados se arrogam da capacidade de intervenção, mas as infundáveis e inúteis visitas de Josef K. ao seu advogado em busca, finalmente, de sua petição inicial mostram o contrário: “a única interrupção benéfica dessas visitas era Leni, que sempre dava um jeito de levar o chá ao advogado

⁷¹ No original: “In this ancient scene, then, the opposition between masculine and feminine time is less an opposition between linear and cyclical time (as we moderns would have it) than one between a continuous cyclical and teleological time that is masculine, and an aleatory and interruptive time marked as feminine”.

⁷² Nem Bianchi toma em seu ensaio, nem se toma aqui o feminino como uma essência social, histórica ou biológica. Trata-se mais de entender “um certo complexo metafísico que elas formam, incrustado no tecido procustiano de nossa herança filosófica e cultural, no qual a passividade é a característica mais ressoante. As mulheres podem ser mais ou menos femininas, ou, inclusive, mais ou menos fêmeas, e, ainda assim, elas, nós, estão/estamos inelutavelmente capturadas e presas em uma negociação com um complexo de sexo/gênero formado por uma metafísica patriarcal que coloca um dualismo entre atividade e passividade” (2012:39). No original: “in a certain metaphysical complex they form, embedded in the procrustean fabric of our philosophical and cultural inheritance, of which passivity is the most resounding characteristic. Women may be more or less feminine, and indeed more or less female, and yet they, we, are ineluctably caught up in and bound to negotiate a sex/gender complex framed by a patriarchal metaphysics that posits a dualism between activity and passivity”.

na presença de K. Ficava então atrás dele, aparentemente observando o advogado curvar-se, como uma espécie de avidez, fundo até a xícara, servir e beber o chá, enquanto ela deixava K. segurar sua mão às escondidas” (IDEM: 152).

Este poder de interrupção tem custo altíssimo para estas mulheres: elas estão sempre vigiadas e exaustas devido a trabalhos incessantes aos quais são coagidas (devido, também, às fugas esporádicas, com ou sem amantes, às quais elas se dão o direito). Vivian Liska diz que “surgidas de um abismo primevo mítico, elas incorporam uma forma de ser perigosa, de criatura, que para o sujeito masculino representa um perigo mortal” (2008: 63-64)⁷³. Seria possível representar este risco, este transbordamento interruptivo, à psicanálise a partir de uma leitura de gênero. Ruth Gross aponta em uma aprofundada análise do conto "Josefina, a cantora ou O povo dos ratos", a única narrativa de Kafka com uma protagonista feminina, como o próprio nome Josefina nada mais é do que o nome de outro protagonista, Josef (nome também, vale lembrar, do imperador do Império Austro-Húngaro, Franz Josef, encarnação patronímica do escritor e do protagonista) com uma "cauda", uma complementação que o torna feminino. Haveria, então, desde sua nomeação, passando pela forma sempre contraditória com que ela é descrita pelo narrador masculino e por sua relação com a música, tratada tradicionalmente como “feminina” ou fora da língua e do código oficial⁷⁴, uma especificidade que talvez também se pudesse ampliar para as personagens femininas de *O processo*. Gross propõe, em uma alegoria psicanalítica, o lugar de id, de pré-discurso, antes da censura, para o feminino de Josefina:

Nós encontramos um id, Josefina, o próprio espírito da música, representando o autocontraditório, ilógico, primário, subtextual, discurso todo constituinte que cria significado nos processos secundários do pensamento e enunciação humanos apenas depois que um processo seletivo de censura tenha sido exercido. O que isto tudo significa? Significa que na medida em que Josefina é o id e a representante do processo primário, ela é precisamente aquilo que não pode ser compreendido e representado pelo ego e pelo processo secundário no discurso⁷⁵.

Esta negatividade, esta resistência à captura pelo discurso no nível psicanalítico, talvez posso ser pensada em termos de normas sociais estabelecidas em relação às quais o feminino e o queer parecem sempre estar no limiar, não completamente dentro, nem completamente fora,

⁷³ No original: “Einem mythischen Urgrund entspringend, verkörpern sie eine bedrohliche, kreatürliche Seinsform, dir für das männliche Subjekt eine tödliche Gefahr darstellt”.

⁷⁴ Se as coisas na obra de Kafka tendem a aparecer como já não são, em sua forma já fragmentada, quase desaparecida, é natural que a música apareça quase sempre como silêncio. As sereias de Kafka silenciam, o canto de Josefina é fraco, quase um assobio, quase inexistente, os cães dançarinos “não falavam, não cantavam, silenciavam em geral com uma certa obstinação, mas do espaço vazio conseguiam conjurar a música como mágica. Tudo era mágica” (KAFKA 2002: 150).

⁷⁵ No original: “We find an id, Josefina, indeed the spirit of music itself, representing the self-contradictory, illogical, primary, subtextual, al-constituting discourse which creates meaning in the secondary processes of human thought and enunciation only after a selective censoring process has been exerted. What does all this mean? It means that insofar as Josefina is the id and the representative of primary process, she is precisely what may not be grasped and represented by the ego and secondary process in discourse” (GROSS 1985: 64).

interrompendo processos de identificação, travando as próprias categorizações. Bianchi, por exemplo, relaciona esta interrupção feminina a modos de vida queer contemporâneos, vidas que passam em horários e ritmos completamente distintos aos da ordem patriarcal sob o trabalho no capitalismo. Quando o funcionário Josef K. se dirige à proprietária da pensão onde vive perguntando pela Senhorita Bürstner recebe a informação de que ela “quando vai ao teatro, em geral volta tarde” (KAFKA 1997: 32) e que “este mês eu já a vi duas vezes em ruas distantes e sempre com um homem diferente” (IDEM: 33). Estes modos de vida contemporâneos, com a dilatação temporal que a rave de três dias ou as drogas permitem, têm um custo já insinuado nestas personagens de Kafka: “Viver esta interruptividade também é viver com uma certa vulnerabilidade: pode-se ser facilmente brutalizado através do abuso de hospitalidade, ser sujeito a agressão por aqueles ameaçados por este modo corajoso de ser, ser instrumentalizado por forças estatais, biopolíticas, e etc.”⁷⁶ (BIANCHI 2012: 42-43).

O abuso de hospitalidade é justamente o que faz Josef K. a se insinuar para dentro do quarto de Brustner com a desculpa de sua prisão na manhã. A instrumentalização das mulheres pelo tribunal é justamente do que se fala aqui. É verdade que K. no papel de acusado não conformado busca algo desta força de interrupção feminina e deste modo “corajoso” de vida. Ele ousa, para choque do comerciante Block, também um acusado que dedica sua vida a visitar o Tribunal e a contratar cada vez mais advogados e rábulas para sua defesa, demitir seu advogado, ou seja, interferir autonomamente na ordem de acusação-defesa do Processo. A humilhação de Block perante o advogado, na mesma cena, fortalece sua decisão: “O cliente, afinal, esquecia o mundo inteiro e só por esse descaminho esperava arrastar-se até o fim do processo. Não era mais um cliente, era o cão do advogado” (IDEM: 238). Esta interrupção na ordem interna do Processo não lhe sai barata: recai sobre ele a violência até então suspensa. Agindo como interruptor em sua vida interrompida pela acusação do Tribunal, e recusando-se a se manter sob controle permanente como as mulheres do romance, K. precisa ser eliminado. Vitória da contagem que se é concatenada e contínua conhece a morte recorrente dos anônimos como a contagem binária passa do 1 ao 0: repetidamente e sem tempo para o luto.

⁷⁶ No original: “Living this interruptivity is also to live with a certain vulnerability: one may be easily brutalized through abused of hospitality, be subjected to aggresion by those threatened by this most courageuous mode of being, be instrumentalized by state and biopolitical forces, and so no”.

3.6 *O castelo*: objetivo, subjetivo, subjuntivo

"O ar dessa aldeia é impuro, com a mescla putrefata das coisas que não chegaram a existir e das coisas que amadureceram demais".

(Walter Benjamin)

Uma das características da escrita de Kafka que se depura em *O castelo* é a temporalidade subjuntiva. Se nas obras anteriores, o impasse se dava na explicação dos acontecimentos insólitos, ou seja, nas razões da transformação de Gregor Samsa, do processo contra Josef K., em *O castelo* a questão da nomeação coloca o impasse antes do acontecimento. Se nos livros anteriores a história travava imediatamente depois do acontecimento inicial - repetindo a lógica mítica do pecado original⁷⁷ -, *O castelo* parece travar, paradoxalmente, ainda antes do seu início. De um ponto de vista temporal estritamente causal, se antes se perguntava pela causa do acontecimento, neste romance inacabado se pergunta pela veracidade do acontecido. A maneira com que o narrador flutua de discurso indireto para discurso indireto em sua retórica administrativa produz cuidadosamente uma instabilidade na apreciação dos fatos, tanto no momento imediato de seu acontecimento - isso, de fato, aconteceu? -, quanto em sua apreciação futura - se, de fato, aconteceu, aconteceu mesmo assim? Não terá sido de outra maneira?

Mas este processo, que poderia cansar rapidamente o leitor e indispor-lo prematuramente contra o narrador, vai se dando lentamente. À princípio, ele é convidado a acompanhar as ações de K. e imagina com ele que as coisas vão se resolver “com uma ida ao castelo”. Aos poucos, no entanto, as dificuldades aumentam e os detalhes se multiplicam em tamanho e dificuldade. Já na visita de K. ao prefeito, o fato de que o castelo havia aceitado a nomeação de K. é relativizado com uma história de décadas atrás que não explica nada, apenas suspende e aumenta as dúvidas sobre a nomeação. Nas conversas de K. com a dona do albergue e, posteriormente, com Olga, longos parágrafos são dedicados a esta cadeia causal hipotética em que K. oferece a visão do “fato”, para em seguida vê-lo ser problematizado até o limite do absurdo. Neste sentido, Kafka é um mestre equilibrista na corda bamba da verossimilhança. Prestes a cair para um lado, como no caso da aparência física incerta e “protéica” de Klammer, ele lança um contrapeso para o outro lado com frases do tipo: “Naturalmente todas essas diferenças não se devem a nenhuma magia, mas são muito compreensíveis, surgem do estado de ânimo do momento, do grau de excitação, das gradações inumeráveis de esperança ou desespero em que se encontra o espectador” (2000:266). A partir de algum momento, a argumentação dos personagens, por brilhantes que sejam retoricamente, quase poderia ser substituídas por um monótono e aterrorizante (para quem recebe a explicação!) de um etc., etc., etc.... Modesto Carone chama este narrador onisciente que, no entanto, sabe tão pouco quanto o protagonista de insciente:

⁷⁷ Adorno sintetiza a metafísica de Kafka: “A eternidade não é para ele outra coisa que a eternidade do sacrifício infinitamente repetido, que culmina na imagem do sacrifício final” (1998:253).

É plausível, hoje em dia, surpreender no narrador *inventado* por Kafka uma formalização literária do estado de coisas contemporâneo, uma vez que ele não só deixou de ser *insciente*. Em outras palavras, diante do impasse moderno da perda de noção de totalidade, aquele que narra, em Kafka, não sabe de nada, ou quase nada, sobre o que de fato acontece - do mesmo modo, portanto, que o personagem. Trata-se, quando muito, de visões parceladas, e é essa circunstância - se se quiser, alienação - que obscurece o horizonte da narrativa, pois o narrador não tem chance de ser um agente esclarecedor ou iluminista (KAFKA 2000: 478).

Assim como o confuso leitor de notícias na contemporaneidade, o leitor kafkiano tem sua convicção interrompida o tempo todo por afirmações divergentes e às vezes contraditórias sobre os fatos que, depois de algum tempo, já nem merecem esse nome. Seu movimento é moderno, mas também sintomático da temporalidade moderna, vai além, fundo até suas contradições. É cumulativo, mas não linear, é excessivo. Não há cadeia de sentido, nem mesmo em sentido dialético. Esses pontos de vista contraditórios não levam à uma negação que depura a percepção rumo a uma síntese mais próxima da verdade, mas a informação inicial (a nomeação) se soma com uma outra que, ao invés de restringi-la, a amplia, rumo a um aglomerado final de hipóteses contraditórias e coexistentes. A tese nunca se estabelece. Ao invés de avançar rumo a novos acontecimentos, a história vai aos poucos retrocedendo e multiplicando versões de um passado cada vez mais antigo, em busca de uma interpretação sobre as possíveis causas do presente. O questionamento sobre uma nomeação burocrática se torna matéria da metafísica. Frieda abandona K. da mesma maneira com que abandonou Klammm. Subitamente tomada, em segredo, pelas costas do amante principal, ativamente e passivamente, ela parte com o novo, a quem dedica todas as suas forças e toda sua confiança no futuro. Os acontecimentos em *O castelo* são muito poucos, na verdade. A impressão de multiplicidade é um jogo de espelhos distorcidos, de ecos causados pelo estrondo, cada vez mais longínquo, do estampido original, da interrupção absurda. Barnabás é como K., que se arrogou um cargo por conta própria e depois tenta arrancar do castelo seu reconhecimento. O mesmo se dá com Pepi que também quer ser reconhecida em um cargo que não é originalmente seu.

Não se trata de um salto benjaminiano para o passado que reconhece uma afinidade com o presente, mas de uma paralisação no presente, de sua eternificação a partir do peso do passado infinitizado. O que é, o que foi e o que será, modos tradicionais da épica, da narração sobre fatos do passado presentes em conflito rumo a uma possível resolução futura, modos de narrar um fluxo de acontecimentos ligados, por mais atravessados de interrupções que sejam, são substituídos pela temporalidade subjuntiva deste romance, pelo que seja, pelo que teria sido, pelo que seria. Pelas possibilidades de que K. seja o agrimensor que teria sido chamado pelo Castelo e que seria aceito na aldeia. Nesta temporalidade do possível, no melhor dos casos, e, no fim das contas, do impossível, os detalhes burocráticos sobre as nomeações suspeitas de K. e de Barnabás, por exemplo, impedem

tanto o movimento quanto a neve que bloqueia o caminho até o castelo.

Uma análise linguística estatística do romance, como a realizada por Verônica Cúrcio (2007), revela que Kafka, em comparação com jornais e outros romancistas da época, como Robert Musil, Hermann Hesse, Thomas Mann e Rainer Maria Rilke, se utiliza com maior frequência do tempo verbal no modo subjuntivo (*Konjunktiv II*), aquele que marca a incerteza e a virtualidade das ações, em oposição ao indicativo. Se a pluralidade de possibilidades acaba impedindo o movimento, Cúrcio também verifica o que a crítica chama de "paralisação do tempo" através da presença acentuada de verbos auxiliares no conjuntivo como *hätte* e *wäre* e uma presença proporcionalmente maior de *wenn* (a conjunção subordinativa “se” em português), com destaque para seu uso justamente em *O castelo*. A suspensão da convicção e a incerteza causadas pelo enredo e por estas escolher estilísticas também foi verificada na alta presença de termos como *vielleicht* e *wahrscheinlich* (“talvez” e “possivelmente”, em português) que em Kafka, em comparação com outros autores, chegam a ser utilizados quatro vezes acima da média. Anatol Rosenfeld caracterizou esse estilo como “sintaxe da frustração”⁷⁸:

É conhecida esta sintaxe da frustração. As orações se iniciam com afirmações esperançosas que, em seguida, são postas em dúvida, desdobradas nas suas possibilidades, cada qual ramificando-se em novas possibilidades. Pouco a pouco a afirmação inicial é limitada por uma inundação de subjuntivos e condicionais; surgem os “embora”, “de resto”, “talvez”, “é verdade que”, “de um lado” e “de outro lado”, até ao fim não sobrar nada e tudo ser anulado (1976:236).

Mas esta fluidez, essa miríade de possibilidades não é arbitrária, aleatória. K. e o leitor percebem rapidamente que, se não é possível entender com clareza os modos de funcionamento das coisas, elas tendem “misteriosamente” sempre ao benefício da instituição⁷⁹. K. atravessa uma ponte para chegar à aldeia. Espacial e temporalmente ela é como uma ilha, isolada do resto do mundo e sob controle de uma única entidade - o castelo. No primeiro dia, após a primeira caminhada de K. pela aldeia, anoitece mais rápido, cedo demais. Adorno nota como no romance “o contínuo tempo-espço do ‘realismo empírico’ é continuamente prejudicado por pequenos atos de sabotagem, como a perspectiva na pintura contemporânea” (1998). Assim como em *Amerika*, o tempo se dilata para

⁷⁸ Embora este trabalho foque nos elementos temporais estruturais do texto, como a organização dos eventos e suas marcas de repetição e paralisação, seria possível um estudo da interrupção em Kafka e outros autores a partir de figuras de linguagem disruptivas, tal como aponta um dicionário de estilística: “‘Anacoluto’: uma interrupção gramatical ou falta de sequência implícita dentro de uma frase. ‘Apresioênese’: interromper-se repentinamente no meio da fala, geralmente para representar ser sobrecarregado pela emoção. ‘Appositio’: Adição de um elemento adjacente, coordenado, explicativo ou descritivo. ‘Correctio’: A alteração de um termo ou frase que acabou de ser utilizada; ou, uma especificação adicional de significado, especialmente indicando o que algo não é. Essa figura geralmente ocorre como uma interrupção. ‘Histerologia’: Uma forma de hipérbato ou parênteses em que se interpõe uma frase entre uma preposição e seu objeto. ‘Parêmbolo’: Uma figura de interrupção intimamente relacionada aos parênteses. ‘Parênteses’: Inserção de uma unidade verbal que interrompe o fluxo sintático normal. ‘Tmesis’: Inserção de uma palavra ou frase entre partes de uma palavra composta ou entre sílabas de uma palavra” (BURTON 2016).

⁷⁹ O tempo flui no romance com a plasticidade escandalosa do tempo como calculado pelas instituições bancárias em que, uma mesma quantidade de dinheiro emprestada por uma mesma quantidade de tempo, renderá juros uma ou dez vezes, dependendo se na conta poupança do cliente ou se no juros do empréstimo pedido ao banco...

além de uma representação realista, mas não de forma livre e desinteressada, ele parece se ajustar sempre de forma a prejudicar os protagonistas, como se as instituições controlassem não apenas o espaço - os caminhos de neve infinitizados que K. e o Médico Rural não conseguem nunca percorrer completamente - mas também o próprio fluxo do tempo. No fim de suas energias, K. pergunta a Pepi se demora muito até a chegar a Primavera e ela responde:

Até chegar a primavera? - repetiu Pepi. - O inverno entre nós é longo, um inverno muito longo e monótono. (...) Bem, a primavera uma hora chega, o verão também, e ambos sem dúvida têm o seu tempo; mas neste momento, na memória, primavera e verão parecem tão curtos como se não fossem muito mais do que dois dias e mesmo assim, até durante o mais belo dos dias, ainda neva ocasionalmente (2001: 458).

As poucas referências ao passado de K. poderiam inserir o romance em um gênero do qual ele aparentemente está longe: o de literatura de pós-guerra (ou, no caso trágico de Kafka, de entre guerras). Ao avistar os jovens ajudantes, “lembrando de seus tempos de militar, daqueles tempos felizes, ele riu”. O primeiro quarto que K. ocupa temporariamente, antigo quarto das camareiras, tem “na parede algumas imagens de santos e fotografias de soldados”. Esta presença da memória da guerra no romance, apesar de sutil, não deve ser desprezada. K., no fim das contas, parece ser um tipo de refugiado. Sua falta de expectativas em relação ao futuro, apesar da obstinação e seu romance precário com Frieda, fazem lembrar o soldado Hans Schnitzler, do romance *Der Engel schwieg*, de Heinrich Böll, que volta da guerra à cidade destruída de Colônia, onde encontra uma sobrevivente desconhecida com quem inicia um “romance”. O processo de destruição do passado que a Modernidade impõe sobre o globo se dá também através da guerra, em suas variadas formas. A guerra que destrói materialmente o que o sistema econômico destruirá depois espiritualmente. Em “O contador de histórias”, Benjamin comenta sobre as dificuldades de narrar dos soldados que retornavam do período da Primeira Guerra Mundial. O trauma da guerra modifica a maneira de contar e o texto kafkiano não sai ileso deste processo, nem em suas formas, nem em seus conteúdos. O cenário sem memória e história da aldeia e do castelo não é, de certa maneira, o rosto novo que receberam algumas cidades europeias seculares, reduzidas em poucas semanas a escombros e reconstruídas apressadamente, ou sem identidade ou reproduzindo ao modo kitsch as antigas ruas e prédios?

Do ponto de vista dos personagens, a presença da guerra e sua produção monumental de refugiados, órfãos, expatriados, prisioneiros, mutilados, traumatizados, também se mostra. Com sua declaração inicial, “em que aldeia eu me perdi?” (2001:11), K. indica que não foi realmente chamado pelo castelo. Isso, no entanto, como lembram o drama dos refugiados de hoje e de sempre, não torna menos legítimo seu desejo de trabalhar e se estabelecer na aldeia. *O castelo* poderia ser lido a partir do conhecido ultimato de Elie Wiesel, sobrevivente da Shoá e vencedor do Prêmio

Nobel da Paz em 1986 por sua luta pelos direitos dos imigrantes e contra a xenofobia e o racismo: “Vocês que são chamados de imigrantes ilegais precisam saber que nenhum ser humano é ilegal. Isso é uma contradição de termos. Seres humanos podem ser bonitos ou muito bonitos, podem ser gordos ou magros, podem estar certos ou errados, mas ilegais? Como um ser humano pode ser ilegal?”⁸⁰

O que os estados fazem ao chamar um ser humano de ilegal é reduzir sua humanidade a um estatuto jurídico temporário, o de criminoso. Kafka parece estar atento a essa desontologização dos sujeitos pelas instituições burocráticas: como no processo que tenta reduzir Josef K. a um criminoso, e o castelo que tenta reduzir K. a um imigrante ilegal. Mas como Wiesel pergunta acertadamente, como é possível reduzir o infinito de suas possibilidades a um estatuto jurídico limitado emitido por um estado nacional ou por uma instituição burocrática qualquer? Como se não bastasse a monstruosidade que é reduzir o sujeito ao cidadão, do ponto de vista do estado, ou seja, tentar encapsulá-lo juridicamente baseado em sua filiação e no lugar arbitrário em que ele nasceu, a alcunha de “cidadão ilegal” vai um passo além e ao invés de reduzir o sujeito ao cidadão, o anula em comparação a esta redução. O imigrante ilegal é um sujeito reduzido à condição de não ser um cidadão, posição análoga ao estatuto de K. na aldeia. Dele se ignora a história anterior ou a futura, tudo depende, e ele sabe bem disso, de sua nomeação. Sem isso ele não existe na aldeia - com o risco mortal que não existir para um sistema burocrático traz, como sabe qualquer *sans papier*. A gravidade da questão relativiza a evidente obscuridade dos seus meios de ação.

Assim, ainda que seu comportamento possa gerar certa antipatia pela postura impertinente e pela falta de escrúpulos, por outro lado, sua luta também é pelo mínimo: moradia e trabalho digno, para si e para sua futura esposa Frieda. Ele está em oposição à instituição que tem controle total da sociedade, por isso usa os poucos recursos, nem sempre nobres, que tem à mão. Como estrangeiro, os códigos locais lhes são desconhecidos. Ele não sabe distinguir as oportunidades e não sabe se elas são dadas gratuitamente ou tomadas a partir do próprio esforço. O desespero de Frieda pelo despejo súbito relembra também ao leitor o drama que é a falta de teto em um inverno como o da aldeia. Em uma passagem, na primeira noite do casal após serem expulsos do Albergue da Ponte, na escola, sem mobília e sem aquecimento, Frieda diz para K. que acabara de chegar da tentativa frustrada de se encontrar com Klammm: “Nosso único ornamento de quarto são os aparelhos de ginástica - disse ela rindo com dificuldade entre lágrimas” (2001:189).

Mas nada disso serve como salvo conduto ético. K., assim como Josef K., está longe de ser um herói. Não há altruísmo em suas ações, a crítica das injustiças do sistema são menos uma busca

⁸⁰ No original: “You who are so-called illegal aliens must know that no human being is ‘illegal’. That is a contradiction in terms. Human beings can be beautiful or more beautiful, they can be fat or skinny, they can be right or wrong, but illegal? How can a human being be illegal?”.

por transformação social do que uma ação estratégica em busca do apoio dos outros injustiçados. Se eles não mentem deliberadamente (K. talvez minta desde o princípio), são tão bons quanto os funcionários em fazer os fatos se esfatarem após sua hiperinterpretação.

Os senhores do Castelo têm sobrenomes que soam como de diferentes nacionalidades, como italiano, francês e espanhol. O abismo entre eles e os aldeões e a falta de qualquer referência às suas origens leva a conjecturar. Se às vezes os aldeões são elevados a servidores dos senhores, nada no romance faz supor que alguém da própria aldeia possa um dia se tornar senhor. Se é assim, e se os senhores não se reproduzem entre si (não há uma única figura feminina que não seja criada citada entre as autoridades do castelo), é possível pensar que além de tudo, tratam-se também, como K., de estrangeiros. Isso não estaria em desacordo com as nobrezas europeias nacionais⁸¹, compostas sobretudo da mistura de famílias de nacionalidades diversas, nem com o contexto da Boêmia na qual Kafka viveu em que a distinção das nacionalidades estruturava de certo modo as diferenças entre classes.

Os conflitos étnicos, que Kafka experienciou traumaticamente já como criança na escola, se davam também pelo fato de uma minoria alemã dispor das melhores posições de trabalho em uma Praga com maioria tcheca - judeus e outras minorias espremidos entre estes dois grupos mais influentes. Seria possível, então, pensar também no aspecto colonial que as autoridades estrangeiras (sejam elas de uma nobreza internacional no contexto feudal, sejam elas de uma burguesia imperialista no contexto moderno, sejam elas do capital especulativo global) exercem sobre a aldeia e nas diferentes formas de chegar como estrangeiro. Há os estrangeiros que se adaptam ao lugar instaurando uma ordem e subordinando os locais e há os estrangeiros como K., um tipo de refugiado, que buscam se instalar na ordem estabelecida. A assimilação pacífica e o internacionalismo aparecem em seu lado mais pessimista na obra de Kafka que não só reagia aos conflitos nacionais e étnicos de sua época como previa com terrível precisão os dramas internacionais futuros e nossos mais contemporâneos. Ainda assim, é importante ressaltar, seus personagens não param de se movimentar e de buscar o estrangeiro, como na narrativa curta “A partida” [*Der Aufbruch*]:

- Para onde o senhor cavalga?
- Eu não sei – eu disse – apenas embora daqui, apenas embora daqui. Sempre adiante, embora daqui, só assim eu posso alcançar meu objetivo.
- Você conhece então seu objetivo? – ele perguntou.

⁸¹ A repetição dos primeiros nomes nas dinastias de reis e imperadores, como Franz Kafka muito sagazmente notou, ele, que assim como Josef K. teve também um prenome imperial, aponta para um desejo mítico de repetição destas dinastias, como se cada uma fosse perpétua. Aqueles que vivem sob estas dinastias têm delas uma visão como a do tempo paralisado: um tempo homogêneo, anti-revolucionário, que gira apenas quantitativamente, sem a possibilidade de transformação qualitativa. Já na história, estes sonhos dinásticos costumam às vezes ser despertados pelo estampido brusco de uma guilhotina caindo ou de uma bala como a que assassinou o arquiduque Franz Ferdinand.

- Sim – eu respondi – eu já disse: “Emboradaqui”, este é meu objetivo (2012)⁸².

Weg-von-hier, Emboradaqui, é rumo a este lugar negativo⁸³, a este deslocamento que os personagens kafkianos correm desde o “Desejo de ser índio” de *Contemplação*. As histórias de Kafka contam sobre os estrangeiros, seja os que vão até o limite do real e do humano (suas histórias de animais, o Caçador Graco), seja os que vão longe no tempo e no espaço (“Na construção da muralha da China”, “Na Colônia Penal”), seja os que são estrangeiros nos grandes centros imperiais (*Amerika*). Suas histórias são contadas sobretudo do ponto de vista destes estrangeiros e de suas dificuldades. Isso, dado o contexto histórico de ascensão do Fascismo e da xenofobia, tanto no seu começo de século XX, quanto no começo do XXI, já é heroico. Obrigado ou não a viajar, se Kafka não amacia os conflitos da travessia ou da chegada, tampouco cedeu aos chamados ultranacionalistas tão presentes em sua época: seja o do sionismo político, seja dos nacionalismos tcheco e alemão. Sua obra mostra as dificuldades da viagem, mas também a falsidade de um retorno a uma harmonia comunitária original. Se não fosse assim, a aldeia, com sua homogeneidade populacional e desconfiança de tudo o que vem de fora, seria um paraíso na terra, como certos projetos literários nacionalistas da época tentavam representar.

Kafka se mantém em uma linha, às vezes ténue, entre a descrença no comunitário e o absoluto desespero por sua busca. Usa o idêntico contra o diferente, o indivíduo estrangeiro contra a comunidade local, revelando assim suas contradições e diferenças, tudo isso no entanto sem abrir mão de um desejo irrevogável de pertencimento. K. quer permanecer à aldeia, isso está claro desde o primeiro capítulo e as propostas de Frieda de emigrar para outro lugar são rechaçadas energeticamente por ele. O romance desnaturaliza a comunidade ao mesmo tempo em que tenta restabelecê-la a partir de um elemento estranho e conflituoso. Não se trata de uma fuga individualista e burguesa, uma diferença que se julga auto suficiente em um contexto de troca global. Tampouco de uma imposição imperialista de um único modelo econômico-cultural. Há o conflito, que pode inclusive custar a vida de K., mas também há um contato entre os diferentes. Contato que, se no pessimismo realista de Kafka não produz resultados harmônicos imediatos é, no entanto, reconhecido e valorizado.

K., criticável em tantos aspectos como é, é incansável no desejo de permanecer, de forma que, aos poucos, através da perspectiva do estrangeiro, passa a estabelecer ligações pessoais, não institucionais, como muitas vezes as próprias autoridades o lembram, como as últimas páginas do livro mostram. A família de Barnabás trabalha e conspira a favor de K., a dona do Albergue dos Senhores promete lhe consultar futuramente buscando seu conhecimento de estrangeiro sobre moda,

⁸² No original: ““Wohin reitet der Herr?” “Ich weiß es nicht”, sagte ich, “nur weg von hier, nur weg von hier. Immerfort weg von hier, nur so kann ich mein Ziel erreichen.” “Du kennst also dein Ziel”, fragte er. “Ja”, antwortete ich, “ich sagte es doch: ›Weg-von-hier‹ – das ist mein Ziel””.

⁸³ Sobre esta “poética da não-chegada”, conferir “A quem pertence Kafka?” de Judith Butler (2013).

Gerstäcker lhe oferece casa e abrigo, assim como Pepi. Se no fim do romance K. parece estar ainda mais longe de obter o reconhecimento oficial que tanto deseja, em algum sentido, ele já é parte da vida comunitária da aldeia. Isso está de acordo com o relato de Max Brod segundo qual seria o fim do romance de acordo com uma conversa que teve com Kafka como terminaria o romance, teria recebido a seguinte resposta:

O suposto agrimensor obtém ao menos uma satisfação relativa. Ele não cede em sua luta, mas morre de exaustão. A comunidade se junta ao redor do seu leito de morte e do castelo desce a decisão de que, embora K. não tenha o direito legal de morar na aldeia, considerando-se certas circunstâncias, lhe é permitido viver e trabalhar ali (HELLER; BEUG 1969: 101-102)⁸⁴.

A postura crítica do texto kafkiano em relação às origens românticas das comunidades, as comunidades imaginadas como bem descreveu Benedict Anderson, é denunciada quase sempre do ponto de vista estratégico de quem está fora dela. Ela aparece sintetizada, quase como um experimento sociológico, na narrativa curta “Comunidade” (*Gemeinschaft*):

Somos cinco amigos, certa vez saímos um atrás do outro de uma casa, logo de início saiu o primeiro e se pôs ao lado do portão da rua, depois saiu o segundo, ou melhor: deslizou leve como uma bolinha de mercúrio, pela porta, e se colocou não muito distante do primeiro, depois o terceiro, em seguida o quarto, depois o quinto. No fim estávamos todos formando uma fila, em pé. As pessoas voltaram a atenção para nós, apontaram-nos e disseram “os cinco acabaram de sair daquela casa”. Desde então vivemos juntos; seria uma vida pacífica se um sexto não se imiscuisse sempre. Ele não faz nada, mas nos aborrece, e isto basta: por que é que ele se intromete à força onde não querem saber dele? Não o conhecemos e não queremos acolhê-lo. Nós cinco também não nos conhecíamos antes e, se quiserem, ainda agora não nos conhecemos um ao outro; mas o que entre nós cinco é possível e tolerado não o é com o sexto. Além do mais somos cinco e não queremos ser seis. E se é que esse estar junto constante tem algum sentido, para nós cinco não tem, mas agora já estamos reunidos e vamos ficar assim; não queremos, porém, uma nova união justamente com base nas nossas experiências. Mas como é possível tornar isso claro ao sexto? Longas explicações significariam, em nosso círculo, quase uma acolhida, por isso preferimos não explicar nada e não o acolhemos. Por mais que ele torça os lábios, nós o repelimos com o cotovelo; no entanto, por mais que o afastemos, ele volta sempre (2002:112-113)⁸⁵.

⁸⁴ No original: “Der angebliche Landvermesser erhält wenigstens teilweise Genugtuung. Er läßt in seinem Kampfe nicht nach, stirbt aber von Entkräftung. Um sein Sterbebett versammelt sich die Gemeinde, und vom Schloß langt eben die Entscheidung herab, daß zwar ein Rechtsanspruch K.s., im Dorfe zu wohnen, nicht bestand, - daß man ihm aber doch mit Rücksicht auf gewisse Nebenumstände gestatte, hier zu leben und zu arbeiten”.

⁸⁵ Esta narrativa foi escrita provavelmente em Setembro de 1920 e nomeada posteriormente por Max Brod. No original: “Wir sind fünf Freunde, wir sind einmal hintereinander aus einem Haus gekommen, zuerst kam der eine und stellte sich neben das Tor, dann kam oder vielmehr glitt so leicht, wie ein Quecksilberkügelchen gleitet, der zweite aus dem Tor und stellte sich unweit vom ersten auf, dann der dritte, dann der vierte, dann der fünfte. Schließlich standen wir alle in einer Reihe. Die Leute wurden auf uns aufmerksam, zeigten auf uns und sagten: “Die fünf sind jetzt aus diesem Haus gekommen.” Seitdem leben wir zusammen, es wäre ein friedliches Leben, wenn sich nicht immerfort ein sechster einmischen würde. Er tut uns nichts, aber er ist uns lästig, das ist genug getan; warum drängt er sich ein, wo man ihn nicht haben will. Wir kennen ihn nicht und wollen ihn nicht bei uns aufnehmen. Wir fünf haben zwar früher einander auch nicht gekannt, und wenn man will, kennen wir einander auch jetzt nicht, aber was bei uns fünf möglich ist und geduldet wird, ist bei jenem sechsten nicht möglich und wird nicht geduldet. Außerdem sind wir fünf und wir wollen nicht sechs sein. Und was soll überhaupt dieses fortwährende Beisammensein für einen Sinn haben, auch bei uns fünf hat es keinen Sinn, aber nun sind wir schon beisammen und bleiben es, aber eine neue Vereinigung wollen wir nicht, eben auf Grund unserer Erfahrungen. Wie soll man aber das alles dem sechsten beibringen, lange Erklärungen würden

O procedimento é esquemático. Primeiro, o surgimento de uma comunidade através de um acontecimento arbitrário – todos terem saído juntos, um depois do outro, de dentro da casa. Em seguida, a chegada de um elemento externo que demanda participação no grupo. Finalmente, a paralisação do enredo neste conflito da instituição original com o elemento exógeno, separados por uma lacuna temporal. A arbitrariedade da formação original é importante porque, novamente, ajuda a distinguir Kafka de qualquer ideólogo nacionalista. O narrador expressa sem rodeios que o desagrado do grupo é infundado. Não há, do seu ponto de vista, quaisquer elementos que justifiquem a formação específica daquele grupo de cinco. A consistência não parte de alguma característica imanente aos integrantes do grupo, mas surge a partir de fora através da massa desconhecida, o “*die Leute*“, que os reconhece como “os cinco”. O grupo é, portanto, arbitrário e fruto de uma contingência, não de um evento anterior que daria sentido à sua fundação. O narrador mesmo não vê problema nenhum em declará-lo: “E se é que esse estar junto constante tem algum sentido, para nós cinco não tem”. De um lado, portanto, existe a arbitrariedade da fundação. Por outro, esta arbitrariedade é reconhecida sem que haja, por isto, ou uma ameaça à consistência e coesão do grupo ou a facilitação da entrada de um sexto membro. A crítica pode avançar um pouco rapidamente e dizer que o texto expõe “a identidade de grupo como uma ficção e que desmascara a irracionalidade da discriminação” (GRAY, 2005, p. 105, nossa tradução). Embora esta análise não esteja distante do texto, ela ignora seu elemento mais terrível: a discriminação não é irracional porque a identidade de grupo é sabida como uma ficção. Se fosse assim, no fim da narrativa o sexto membro seria aceito porque o narrador percebe a arbitrariedade do pertencimento. A discriminação se sustenta por uma vontade muito mais simples – e profunda – “somos cinco e não queremos ser seis” (nosso grifo). Há uma vontade infundada de segregação. Este é o elemento mais duro da narrativa. (Ao mesmo tempo, esta obstinação infundada permite supor um avesso: não havendo sustentação para esta posição, nada impede que em um salto inesperado, igualmente sem motivo, com num milagre, surja a aceitação então negada).

Kafka provavelmente tinha conhecimento do clássico *Comunidade e Sociedade* [*Gemeinschaft und Gesellschaft*] de Ferdinand Tönnies. Sua história é uma inversão da distinção conceitual proposta pelo sociólogo. Se há uma visão dos elementos positivos da comunidade em Tönnies, na comunidade kafkiana eles já não agem, sua comunidade tradicional já se tornou pura sociedade moderna. A tendência de desaparecimento dos elementos comunitários, incluindo suas variadas representações e formas de contar o tempo, vão desaparecendo em benefício da contagem da sociedade moderna. A comunidade descrita por Tönnies, uma que “compreendesse toda a

schon fast eine Aufnahme in unsern Kreis bedeuten, wir erklären lieber nichts und nehmen ihn nicht auf. Mag er noch so sehr die Lippen aufwerfen, wir stoßen ihn mit dem Ellbogen weg, aber mögen wir ihn noch so sehr wegstoßen, er kommt wieder“.

humanidade”, que é “como um organismo vivo”, onde “há uma ligação desde o nascimento, uma ligação entre os membros tanto no bem-estar quanto no infortúnio” dá espaço, mesmo em um agrupamento tão pequeno quanto o de “Comunidade”, mesmo em um ambiente naturalmente comunitário como a aldeia de um castelo, às características que ele define como da sociedade onde “entra-se como quem chega a uma terra estranha”, que é “somente passageira e aparente”, por fim que é “um agregado mecânico e artificial” (MIRANDA 1995:231-232). A tragédia que Kafka parece anunciar é chamar seu conto irônica e realisticamente não de Sociedade [*Gesellschaft*], seguindo a conceituação de Tönnis, mas de Comunidade [*Gemeinschaft*]. É mostrar o funcionamento “mecânico e artificial” não nos corredores do alto e moderno Castelo, onde seu protagonista nem consegue chegar, mas ali no resto do mundo todo, na aldeia que já sucumbiu ao controle social moderna, como a Europa que se industrializava na década de 20 apontava como tendência ao resto do mundo.

Ainda assim, da mesma maneira que o sexto elemento que continua voltando após ser rechaçado, K. não desiste e para isso age de maneira que não pode ser considerado um herói no sentido ético do termo. Seu desejo de permanência se mistura constantemente com um desejo de ascensão. Não fosse assim, o cargo de auxiliar do professor lhe bastaria. Às vezes a própria tarefa hipotética da agrimensura é tratada com desprezo por ele. Em certo momento ele diz explicitamente que seu objetivo não é Klamm, mas o castelo. Klamm, assim como todos os outros na aldeia (Frieda, talvez, excetuada), é meio para fim, em flagrante delito ao imperativo kantiano segundo o qual deve-se agir de tal maneira que a humanidade, tanto em relação a si mesmo quanto aos outros, seja usada sempre como fim e nunca simplesmente como meio. Trata-se, em certo sentido, de uma figura popular nas grandes colônias americanas, o imigrante bem-sucedido, o *self-made man*, aquele que como o tio de Karl Rossman chega a uma terra cheia de oportunidades, trabalha duro e se estabelece em uma posição de liderança. Na cena da escola, o menino Hans pensa sobre K. que ele “era, naquele momento, ainda baixo e repulsivo, mas, num futuro quase inconcebível de tão remoto, ele iria sem dúvida superar a todos” (2001:227). Trata-se, talvez, de uma representação irônica do ideal meritocrático segundo o qual o esforço sempre recompensa. Em uma sociedade estruturada com privilégios de raça, gênero e classe, como era a Boêmia de Kafka e como continuam sendo as sociedades modernas, confirma-se a experiência da aldeia: valem muito mais a origem e a classe social do que o esforço e a capacidade individual.

Mas K. é tampouco um pobre coitado, “baixo e repulsivo”, e sua posição representa, de alguma maneira, a própria posição política da obra de Kafka. Se não vale a pena retornar à querela estéril dos críticos literários soviéticos sobre o valor revolucionário ou o aspecto burguês-decadentista da obra de Kafka, ainda assim talvez se possa dizer algo sobre sua recepção inicialmente pequena e hoje monumental - e as razões por trás disso. Os personagens de Kafka

reconhecem a opressão do sistema, às vezes são meros observadores (como o viajante da *Colônia Penal*), às vezes dividem a posição de oprimido e opressor (como no severo tratamento que K. dá aos ajudantes, seus subordinados), às vezes são as próprias vítimas que buscam solidariedade das outras, em geral, em posição ainda inferior. Também são oprimidos, mas são sempre trabalhadores especializados, são funcionários médios de formação como o bancário Josef K. ou o agrimensor K., nunca os trabalhadores mais precarizados (com exceção, talvez de Gregor Samsa que, ainda que não tenha formação especializada, em sua posição de caixeiro-viajante recebia o bastante para sustentar uma família de quatro adultos). Há um grupo social que se assemelha a estes protagonistas, o intelectual liberal, grupo ao qual Kafka e muitos dos seus primeiros leitores e intérpretes pertenciam. O reconhecimento desta posição de enunciação explica um pouco também a facilidade para o leitor de hoje, de perfil não tão diverso daquele primeiro, em se identificar com seus livros: ele não fala tanto da maior parte dos oprimidos, já que a classe mais baixa aparece sempre animalizada, vitimizada, brutalizada como trabalho, indistinta como massa. Ela fala mais destes trabalhadores do meio, desta classe média que, em comparação com o precariado, ganha ares heroicos tão questionáveis quanto os dos protagonistas de Kafka. Trata-se daquele heroísmo burguês, ou seja, individualista, um heroísmo que luta contra a própria opressão e crê que, nisso, lutar pela emancipação geral.

Mas a posição privilegiada de K. em relação aos trabalhadores braçais, como as responsáveis pela limpeza dos quartos dos senhores na Pousada, não lhe garante moradia. O trabalho pode ser especializado, mas continua, salvo raras, sendo precarizado (posição também não distante dos leitores e críticos dessa obra...). O romance se passa através de sua resistência à expulsão. Mesmo quando lhe dizem que ele incomoda, que impede o fluxo normal dos acontecimentos, que bloqueia o trabalho dos funcionários, mesmo quando ele é ameaçado duramente com penas futuras, ele permanece - corajosamente, é preciso dizer - onde está, ou melhor, recusa-se a permanecer, mantém-se em movimento rumo a um objetivo que lhe é proibido. É assim quando ele aguarda Klammer junto ao cocheiro, apesar dos protestos do dono da Hospedaria, é assim quando ele permanece na escola depois de se recusar a ser demitido pelo professor, é assim, na verdade, desde a primeira cena quando, recusando-se a ser expulso do colchão improvisado em que dormia na primeira noite no Albergue da Ponte, traz à tona toda a história que reivindicará pelo resto do romance.

Seu gesto, sem dúvida, é semelhante ao de tantos imigrantes ilegais na história do mundo que, ameaçados de prisão, extradição e todo tipo de perseguição exigem e insistem em permanecer onde estão. As ocupações que se proliferam no centro de metrópoles como São Paulo, fruto da especulação imobiliária como política pública, também reconhecem algo deste gesto de K. Se o planeta foi aos poucos sendo sincronizado pelo relógio único da contagem moderna, o mesmo se

deu do ponto de vista do espaço. Até os rincões mais intocados do planeta foi se estendendo constantemente a malha ideológica da ideia da terra como propriedade, tudo foi sendo aos poucos mapeado, medido, vendido e trocado, seja em sua versão nacional como a propriedade estatal (no caso dramático de grupos que, não sendo reconhecidos ou não reconhecendo um estado, como, por exemplo, os índios brasileiros nos últimos cinco séculos ou os palestinos nas últimas décadas, que tiveram suas terras tradicionais roubadas por um estado alienígena), seja em sua versão burguesa mais pura com a propriedade privada, cerc(e)amento e roubo da terra até então comunal. Assim como na aldeia do castelo, não há terra que não seja da posse de algo e de alguém.

Neste sentido, é de uma ironia arrasadora que a profissão a que K. se arroga seja justamente a de agrimensor (*Landvermesser*), ou seja, justamente aquele que viaja de terra em terra, sem nunca parar, como a profissão exige, medindo terrenos para decidir até onde o que pertence a quem. Justo ele, que se intromete em terreno alheio e exige o direito de permanecer. Exige, vale dizer, a partir de fora deste direito, reconhecendo que é externo a ele, mas, ainda assim, exigindo algo para si, o que é também uma maneira de dar reconhecimento a este direito⁸⁶. De qualquer maneira, parece que ter onde dormir e o que comer, com toda razão, relativiza muito o espanto da contradição. Porque como o prefeito rapidamente o informa, não há trabalho algum para agrimensor naquela região: tudo já foi apropriadamente medido e regulamentado. Ou seja, tudo que pertence ao Conde de Westwest, toda sua propriedade, incluindo as pessoas que nela habitam, é rigorosamente vistoriada, como não poderia deixar de ser. Vir de fora e exigir um lugar para viver em um terreno alheio poderia revelar talvez um sentido mais crítico do novo agrimensor. Se já está tudo medido, se a propriedade já está legitimada, este novo agrimensor só pode - perigosamente - querer remedir tudo, movimentando as fronteiras estabelecidas, expropriando alguns e reapropriando outros “sem terra”. É o impacto que K. de alguma maneira parece ter no imaginário de personagens como Gerstäcker.

Como Erich Heller observou, o termo *Landvermesser* contém uma série de significados soterrados sob a profissão de agrimensor, significados que condizem com a personalidade e o papel que K. desempenha na aldeia: “Mas *Vermesser* também alude a *Vermessenheit*, *hubris*; ao adjetivo *vermessen*, audácia; ao verbo *sich vermessen*, cometer um ato de orgulho espiritual e também aplicar uma medida falsa, cometer um erro numa medição” (1975:169)⁸⁷. As peripécias do arrogante K. certamente já estão contidas, portanto, metonimicamente na profissão que ele atribuiu a si. Mas este sentido crítico de que se falou há pouco, de uma revisão possível dos territórios

⁸⁶ Eis um dos dilemas principais do reformismo e da luta de movimentos sociais revolucionários por melhores direitos, exige-lo de um estado e de uma estrutura social que não se quer reconhecer como legítima.

⁸⁷ Na versão em inglês: “But *Vermesser* also alludes to *Vermessenheit*, *hubris*; to the adjective *vermessen*, audacious; to the verb *sich vermessen*, commit an act of spiritual pride, and also, apply the wrong measure, make a mistake in measurement”.

estabelecidos, também. Um excesso, um atentado contra a ordem teológica a partir da própria ação, este gesto de *hubris*, como chamou Heller, que condenou tantos heróis da tragédia grega e que, ao que parece, também condenará K., em sua disputa com os deuses modernos que ocupam a burocracia do castelo. Não compreender as medidas⁸⁸, medir errado, *ver-messen*, é o crime do qual K. é de alguma forma sempre acusado, estar em um lugar que não é seu de direito. K. audacioso, ocupa o que não é seu de direito, mas com isso acaba propondo uma suspensão da própria ordem jurídica a partir de uma outra ordem de legitimidade baseada na justiça - Antígona disruptiva.

Em sua arrogância, neste duplo sentido, muitas vezes K. diz coisas que soam infantis ou absurdas para os aldeões e funcionários, e todos caem na risada geral. Por que riem? Certamente pela diferença de posições entre o modo de funcionamento das coisas e a representação que K. faz delas. Mas a sagacidade criativa de Kafka está em ligar o ponto de vista que o leitor recebe do narrador ao do personagem K. Ou seja, talvez ele também gostasse de rir do estrangeiro arrogante que acha que sabe como as coisas funcionam, mas ele mesmo, leitor, também está em sua posição e tampouco compreende o motivo das risadas. Esse riso alheio mistura, portanto, elementos do cômico e do trágico porque, se em geral o riso funciona como forma não violenta e amigável de comunicação, para quem está fora do código estabelecido, ele pode servir como forma violenta de contato, como instrumento de segregação. O riso como sinal de pertencimento, mas também de distinção daqueles que não fazem parte do grupo como K., o estrangeiro, e o leitor kafkiano.

Esta copresença do trágico e do cômico, *O castelo* também compartilha com os outros romances. Certas cenas pitorescas de *Amerika* aparecem nas artes juvenis dos ajudantes que perseguem K. em um misto de maldade (para a mente conspiratória de K.) e ingenuidade (para a mente provinciana de Frieda). Algumas cenas dantescas de *O processo* aparecem na violência crua com que K. os suplicia em certos momentos. Não se trata de tragicômico, um sabor agri-doce na mistura do enredo, mas de uma suspensão de juízo a que o leitor é relegado pelo tom contraditório com que são narrados os acontecimentos. Alguns hilários, outros penosos, eles estão intercalados de tal maneira que a história é suspensão em um clima diante do qual o leitor não sabe se ri ou se chora, se simpatiza com o drama de K. ou se censura sua violência e falta de escrúpulos. O seguinte trecho mostra o cuidado que Kafka emprega em cada cena, escapando sempre de uma descrição objetiva dos acontecimentos:

Provavelmente em consequência da irritabilidade que o despertar repentino acarretava, esse foi o maior susto que até então havia levado na aldeia. Com um grito, levantou-se pela metade e *sem noção do que fazia* deu um soco tão forte no ajudante que este começou a chorar (2001:193, nosso grifo).

O narrador narra em terceira pessoa e de maneira onisciente sem transparecer uma posição.

⁸⁸ O mesmo processo de homogeneização e disciplinamento que o tempo sofreu na Modernidade através de suas unidades de medida - anos, dias, segundos - também sofreu o espaço, que deixou de ser infinito, no sentido em que uma paisagem é infinita (cf. INGOLD 1993), para ser recortável e divisível em metros, léguas, etc.

Ele age como um tipo de balança. Como que para equilibrar o gesto violento de K., relativiza antes calmamente o estado de exceção em que ele se encontrava, porque tinha acabado de acordar, porque havia se assustado, etc. O efeito final do equilíbrio é a suspensão do juízo, uma interrupção na recepção identificatória a qual tenderia normalmente o leitor em um romance deste tipo. Afinal, quem é que acordando em uma sala fria, irritado e ainda assustado não poderia perder a cabeça? K. tem razão ou não? Difícil dizer com certeza - assim como em quase toda as questões éticas do romance. Este mesmo tom que é usado para justificar a violência nos momentos trágicos do livro, também serve para seus momentos cômicos:

Teria encontrado o caminho para casa sozinho e com mais facilidade só do que em semelhante companhia. Além disso um deles [ajudantes] tinha enrolado um cachecol no pescoço, cujas pontas esvoaçavam ao vento e às vezes batiam no rosto de K.; *embora o outro afastasse a cada vez, depressa*, o cachecol do rosto de K. com seus dedos compridos, pontiagudos e sempre em movimento, a coisa ainda assim não melhorava. Os dois até *pareciam se divertir* com o vaivém e em geral o vento e a inquietude da noite os entusiasmava (2001:181, nosso grifo).

Ora, está ventando, o cachecol voa, o outro ainda se esforça para proteger K. e no final eles, com a ingenuidade de crianças, até parecem se divertir. Como culpá-los? Esta cena, que parece saída de um filme de Groucho Marx, também é sutilmente narrada de forma que não se possa, com segurança, nem rir com ingenuidade da falta de jeito dos ajudantes, nem identificar malícia em suas repetidas ações deste tipo que visivelmente irritam e desestabilizam K.

Há uma teatralidade nesta intercalação de tragédia e comédia. Todos na aldeia sabem quem é K. e em que pé anda sua vida na aldeia, quase como se tivessem um meio secreto e permanente de comunicação entre si, como se todos secretamente o observassem. Um fenômeno parecido talvez com as pequenas cidades do interior em que, quando o estrangeiro chega, todos imediatamente todos sabem que ele não é de lá. Benjamin apontou com precisão que a maior parte das histórias de Kafka parece se passar em um palco. *O castelo* não é diferente com a densidade temporal de suas ações (centenas de páginas que se passam em poucos dias), os longos monólogos e diálogos e a descrição detalhada de poses, objetos e cenários. Essa tendência ao teatro fica evidente, por exemplo, em algumas adaptações cinematográficas como a de Rudolf Noelte (1968), ele mesmo um renomado diretor de teatro cujo único filme foi esta adaptação de Kafka, e a mais recente para a televisão de Michael Haneke (1997) em que, seguindo com bastante proximidade o texto do romance, o filme parece mais a filmagem de uma peça.

Se se tratar então de algum tipo de teatro, ele seria do tipo brechtiano porque por vezes seus atores quase saem do papel para lembrar que se trata de uma interpretação e para levar o leitor a refletir sobre o que lê. O faz-de-conta que K. propõe ao Castelo (ser o agrimensor chamado) e que o Castelo aceita como desafio - “No castelo se sabia tudo o que era preciso a seu respeito, as relações

de força tinham sido pesadas e aceitavam a luta sorrindo” (2001:14) - é como uma peça dentro da peça e a negociação, por exemplo, sobre a chegada dos novos ajudantes no lugar dos velhos é no limite da verossimilhança - K. os lembra, quando eles conversam com familiaridade excessiva com os aldeões: “Vocês não podem falar com ninguém sem a minha permissão. (...) Se vocês são os meus antigos ajudantes, então são estranhos também” (2001:35) - como para lembrar a todos que se trata de teatro e de literatura. Neste sentido, a onisciência de cada personagem da aldeia sobre a vida de K. é como no filme “O show de Truman” (*The Truman Show* de 1998, dirigido por Peter Weir) em que todos os personagens, com exceção do protagonista, são atores em um megaprojeto de reality show. Todos, dentro e fora do programa, nas televisões das casas ao redor do globo, o observam vinte e quatro horas por dia. *O castelo* traz algo desse estranhamento. É como se depois de suas cenas com K., os personagens descessem do palco e se acomodassem nas poltronas do público para acompanhar o desenrolar de sua história.

Tempos e espaços distintos se justapõem, passagens trágicas e cômicas se intercalam, os diálogos do teatro estruturam longas passagens do romance, e, como não poderia deixar de ser, as próprias descrições físicas dos personagens são montadas a partir de elementos de origens distintas, ao modo do quimerismo kafkiano. Em um momento, os ajudantes são juvenis em excesso, em outro, já estão em plena decadência. Misturam a ingenuidade infantil com a malícia adulta: “seu saltitar de crianças e os braços de homens que se estendem - talvez não pudesse absolutamente suportar tudo isso”. O mesmo se dá com os senhores que, ora choram como crianças por não terem recebido o processo esperado durante a distribuição matinal, ora se mostram com a decrepitude das múmias enrolados até a cabeça em toalhas. As descrições, as cenas, o tom da narrativa vai se dando como naqueles cartões holográficos em que coexistem duas ou três imagens e que quando são movimentados de um lado para o outro vão se substituindo e sobrepondo de acordo com o ângulo do observador. Olhando reto, normalmente, vê-se uma mistura fosca e confusa das três. A seguinte fala da Dona do Albergue da Ponte sobre o funcionário de Klammm é exemplar:

Como pode alguma coisa ter aprovação de Klammm que não esteja plena do seu espírito? Não estou falando de sua personalidade individual, mas daquilo que ele é quando conta com aprovação de Klammm como é o caso agora, pois ele é um instrumento sobre o qual repousam as mãos de Klammm. E aí daquele que não se submete (2001:175-176).

O funcionário é como um sacerdote, uma metonímia do poder burocrático do Senhor, como nos regimes religiosos doutrinários em que a fala do sacerdote é manifestação direta da palavra divina. Transporta-se isso para o contexto da burocracia administrativa e chega-se ao universo moderno que a obra de Kafka exagera para revelar. Cada funcionário se torna profeta da palavra divina do sistema jurídico em funcionamento e se isso parece absurdo, basta pensar no poder da polícia e dos juízes em regimes totalitários ou semidemocráticos como o Brasil, em que a palavra de

qualquer executor da lei é a própria palavra da lei, da mesma maneira que a palavra do sacerdote é a palavra de Deus. Mas este elemento quimérico, essa potência do mito no seio da burocracia mais fria, também retira outros elementos da religião. O que é a descrição seguinte se não a descrição de um milagre, a interrupção na ordem e no curso natural dos procedimentos:

Quando um assunto foi ponderado durante longo tempo, pode acontecer - mesmo que as ponderações ainda não estejam concluídas - que de repente, rápida como um raio, surja uma solução num ponto imprevisível e mais tarde não mais encontrável, que encerra a questão de maneira o mais das vezes muito justa, embora certamente arbitrária. É como se o aparelho administrativo não suportasse mais a tensão, a excitação derivada durante anos da mesma questão, talvez em si própria insignificante, e tivesse tomado a decisão por espontânea vontade, sem a colaboração dos funcionários (2001: 107-108).

Deus cria as coisas do mundo, mas insere nelas segredos incompreensíveis aos homens, como afirmam Agostinho e São Tomás de Aquino (cf. CORNER 2018). Ele cria a ordem das coisas ao mesmo tempo em que interfere nelas, segundo seu arbítrio. Se ainda se pode chamar de ordem natural, considerando essa possibilidade de intervenção, é debate filosófico e teológico de séculos. Fato é que essa mesma estrutura simultaneamente racional e mítica, a ordem natural que pode ser alvo de intervenção divina, aparece na burocracia moderna tal como representada por Kafka. Ela é racional, objetiva, tem uma ordem conhecida e previsível - até sua interrupção. Esse estado de exceção que Deus instaura temporariamente na natureza é transportado para o funcionamento da burocracia da aldeia que todos conhecem e recitam de cor, mas que não poderiam explicar, nem se quisessem. Trata-se, no fim das contas, de uma crítica profunda de um certo positivismo jurídico, de uma crença em uma objetividade do sistema de se aplicar e regular, sem reconhecer as intervenções externas que partem do seu próprio interior, como os milagres já presentes no projeto natural de Deus. Para adiantar algo do capítulo sobre a “Crítica da violência” de Benjamin, a lei se instaura a partir de uma violência, mas esta violência tanto garante quanto pode suspender novamente a ordem. Deus, as autoridades do castelo e, mais insuspeitas, as democracias parlamentares modernas são soberanas no sentido schmittiano: são quem decide sobre o estado de exceção, o que é o mesmo que dizer que o golpe está sempre atrás da porta. K., imigrantes e refugiados, vítimas de regimes de exceção e populações periféricas do terceiro mundo sabem bem dos elementos subjetivos que por vezes intervêm na objetividade da ordem jurídica.

Este caráter subjetivo se mostra sobretudo a subordinados bastante específicos, como o romance também explicita: as mulheres. Schwarzer vem do Castelo mas K. e o narrador não dão importância para ele. A ligação com o Castelo tem algo de feminino. Um resumo possível do enredo de *O castelo* seria: a história de um homem que deseja entrar em um castelo. A palavra original alemã *Schloss* deriva do mesmo radical do verbo *schliessen*, que significa fechar. Ela significa na língua corrente tanto castelo, fortaleza, quanto fechadura, cadeado. Trata-se, portanto,

de algo fechado que o protagonista K. deseja abrir, um cadeado em que ele deseja enfiar uma chave. Contra suas intenções, ele encontra pelo caminho homens mais poderosos do que ele (todos descritos, geralmente, como maiores e mais peludos). Suas aliadas neste processo normalmente são as mulheres – quase todas elas, amantes ou ex-amantes de senhores ou elas mesmas vindas e exiladas do castelo. A conotação sexual é clara, assim como o desejo de roubar a amante do senhor e tomar seu lugar tem conotação edipiana. Castelo é onde mora o rei que o filho, disfarçado de estrangeiro, quer depor para tomar o lugar.

Não apenas no contexto feudal, modelo político no qual muito da dinâmica interna de *O castelo* se baseia, a propriedade do senhor se estende da posse da terra e dos frutos do trabalho dos servos para os corpos femininos. Em contexto de invasão bélica, como a ocupação europeia das Américas, ou no regime escravocrata, como o que dominou o Brasil por três séculos, o corpo feminino é um tipo de posse distinta do masculino. Serve para o trabalho na lavoura e para os serviços domésticos, mas tem especificidades biopolíticas. O corpo feminino serve tanto para o prazer sexual dos senhores, quanto para a reprodução - considerada do ponto de vista mais mecânico - dos trabalhadores, sejam eles filhos dos servos/escravos ou filhos “ilegítimos” dos senhores. Abundam os exemplos, nas mais variadas formas de sistemas patriarcais, em que a virgindade das jovens é propriedade do senhor, em que as mulheres servem como moeda de troca e presentes para o estabelecimento de alianças políticas entre grupos, ou seja, em que sua vida sexual é instrumentalizada pelos interesses econômicos e eróticos dos homens no poder. “Klamm é sem dúvida como um comandante sobre o exército de mulheres, ordena ora esta, ora aquela, para ir até ele; não tolera nenhuma demora e assim como ordena a vir; também ordena para ir embora” (2001:293). É de grande interesse, portanto, a figura destoante de Amália no contexto da obra de Kafka e da literatura moderna.

Como funcionário estatal, Kafka teve ponto de vista privilegiado do processo de modernização da Bavária. O genial em sua obra está em mostrar como esta modernização, muito mais do que uma substituição, é uma manutenção de certos privilégios e de certas estruturas de poder em novos atores, roupagens e contextos. Como dito anteriormente, Klamm é patriarca do Velho Testamento, é senhor feudal e alto funcionário de uma burocracia estatal. Estas etapas históricas milenares não se substituem, mas se justapõem. Se é exagero e se Klamm em alguns momentos parece uma criatura sobrenatural, qualquer subordinado na empresa mais moderna do século XXI saberá que os poderes de seu chefe se estendem para muito além do escritório. “O que significava, por exemplo, o poder até agora apenas formal que Klamm exercia sobre o ofício de K., comparado com o poder que Klamm tinha em toda a sua efetividade no quarto de dormir de K.?” (2001:93). A ameaça constante de demissão, o medo de estagnação em um cargo inferior, enfim, todas as consequências que uma decisão favorável ou desfavorável de um superior podem ter na

vida do trabalhador fazem com que o poder de um chefe tenha impacto direto na vida pessoal privada, sentimental, afetiva, etc. As esferas do mundo do trabalho e do mundo privado se misturam oficialmente (como no acesso que os chefes têm dos trabalhadores via celulares, e-mails e todo tipo de comunicação fora do horário de trabalho) e oficiosamente (as tentativas de fazer “favores” e estabelecer relações pessoais favoráveis com funcionários superiores e o contrário).

Do ponto de vista de K., há um evidente conflito de interesses entre sua vida pessoal, Frieda, sua noiva, e a vida burocrática do castelo, em que Frieda é vista do ponto de vista das funções como amante de Klamm. A audiência com as autoridades que K. buscou durante muito tempo se dá para tratar justamente desta questão, um pedido formal para que Frieda volte a ser amante de Klamm. Se isso parece estranho ou absurdo, é apenas porque a história é contada do ponto de vista masculino - da disputa entre o marido-funcionário e o amante-patrão -, mas trata-se da maior naturalidade para qualquer mulher em qualquer país do mundo, não no século XX, mas no XXI, a mistura inapropriada e absolutamente comum entre o mundo do trabalho e do mundo sexual. (O prêmio Nobel de Literatura de 2018 acaba de ser cancelado por causa de um “escândalo sexual”, por exemplo). Se Klamm tem poder na aldeia e no quarto de dormir de K., sobre seu corpo especificamente, no entanto, ele não dispõe de poder semelhante ao que tem ao corpo de Frieda e de todas as outras “amantes de senhores”, ou seja, virtualmente qualquer mulher da aldeia. Daí a importância da figura “heroica”, para usar um termo do próprio romance, de Amália (e não de K.!) que, quando assediada pelo poder total - ou seja, a mistura do poder “formal” com o poder no quarto de dormir, o poder sobre o público e o privado, o poder sobre o tempo de trabalho e o tempo de ócio, o poder total sobre os corpos - o repele “sem reservas” (2001:292), sentindo cair sobre si e sobre todos ao seu redor a fúria política e metafísica dos poderes que regem seu mundo. Olga, sua irmã, confessa que em posição idêntica, faria diferente, como qualquer outra mulher da aldeia: “Não teria suportado o medo do futuro, só Amália não o tem” (2001: 292).

Do ponto de vista dominante, Frieda é respeitável por ser amante de Klamm. A prostituição aparece como sinal de distinção à comunidade. Amália, no entanto, ousa apontar a nudez do rei ao se portar de maneira diferente do que se espera das moças da aldeia. Uma pergunta moralizante como a da degradação destas moças só é possível após o gesto de Amália, que aponta para uma alternativa, proibida, fora do normativo. É isto que principalmente as outras mulheres não podem perdoar. Não por acaso os ataques mais virulentos a Amália vêm de duas orgulhosas ex-amantes de senhores: a dona do albergue e Frieda. A palavra amante, *Geliebte*, aliás, guarda em alemão dois significados que em português são bastante distintos: a amada e a amante. A primeira, a aceita pela sociedade e representada como santa, e a segunda, a rechaçada pela sociedade e representada na imagem da prostituta. O quimerismo do termo escolhido por Kafka mostra como em *O castelo* há uma coexistência entre aspectos dos dois termos. A *Geliebte* é, por assim dizer, a prostituta oficial,

ou seja, é a amante que é aceita e bem vista pela sociedade. Isto, até o gesto de Amália resignificar a função. Em sua discussão final com K., Frieda se irrita com a afirmação de que Amália seria ‘recatada’: “Mas por que você a chama de recatada? – perguntou Frieda inflexível; K. considerou essa participação um sinal favorável a ele. – Você testou isso ou quer rebaixar as outras?” (2001:365). A exceção que Amália representa é também uma condenação para todas as outras.

A maldição que recai sobre a família de Amália parece excessiva, mas não é. Trata-se da punição que os regimes autocráticos chamam de “exemplar”: para que o exemplo não seja o acontecido, mas sua punição. Depois da tragédia, Olga se prostitui por dinheiro, mas também para tentar aplacar a “dívida de honra” da família. O domínio patriarcal exigiu uma filha da família e conseguiu uma filha da família, fazendo questão de puni-la pela recusa: de amante de um senhor, a amante geral da criadagem animalizada. O rigor se justifica do ponto de vista do sistema porque o gesto de Amália interrompe o fluxo de poder - dos senhores, passando pelos aldeões e seu elo mais fraco, as aldeãs. Ao se recusar ao amor “natural” das mulheres pelos funcionários, como descreve sua irmã Olga, Amália suspende a hierarquia de poder e instaura uma exceção. O que acontece se, a partir do seu exemplo, a cada visita dos senhores eles fossem recebidos com desprezo, ao invés de com a veneração que estrutura a relação aldeia-castelo? A solução, a punição “soft”, que não deixa registros, nem tem manifestação formal - como poderia, se a ofensa vem do castelo e não da aldeã? - é uma contra-interrupção, é uma maneira de colocar a máquina de novo em funcionamento, isolando de forma discreta, porém total, o elemento querelante. A quem apelar se não há punição oficial? Prova de que o poder do sistema opera extra-oficialmente, que o código jurídico que o estrutura e legitima do ponto de vista geral não cobre completamente seu funcionamento.

Assim como em *O processo*, o corpo feminino é um tipo de fetiche do poder, a posse objetual desses sujeitos equivale de alguma forma ao próprio poder. K. como Josef K. sabe disso e entra em uma disputa erótico-estratégica com os funcionários. Durante a longa narração que Olga faz a K. sobre a história de Amália e da família, Amália intervém apenas uma vez, com uma anedota misteriosa que envolve justamente o poder do castelo e a corte a mulher:

Ouvi certa vez falar de um jovem que ocupava os pensamentos dia e noite com o castelo, negligenciava tudo o mais, temiam pelo seu juízo porque sua mente toda estava lá em cima no castelo; mas finalmente se constatou que não se tratava propriamente do castelo, e sim da filha de uma mulher que lava as repartições; ele a conquistou então, e tudo voltou à ordem (2001:306).

O que na anedota se resolve com final feliz, na prática é mais complicado. O desejo pelo corpo feminino e pela entrada no castelo se cruzam. O poder político sobre o corpo feminino, assim como o amor pela instituição. É de impressionar, por exemplo, a proximidade da descrição que Olga faz a K. do estado psicológico do senhor Sortini com um dos topos mais conhecidos do

comportamento misógino, a raiva que o homem sente pela mulher que atíça o seu desejo, sobre o qual ele não tem controle: “E não era uma carta de amor, não havia ali nenhuma palavra de carinho; pelo contrário, Sortini estava obviamente furioso pelo fato de que a visão de Amália o houvesse capturado e desviado dos seus negócios” (2001:287).

4. Interrupção na filosofia da história de Walter Benjamin

“Quem ouve o fogo a queimar ruas perceberá que ele diz sempre a mesma coisa: que o tempo acabou. Não apenas que não temos mais tempo, mas principalmente que não há mais como contar o tempo que está a nascer como uma possibilidade mais uma vez presente. Um tempo que não se conta mais, que não se narra mais, que não se habita mais tal como até agora se habitou. Este tempo produzirá suas narrativas e seus habitantes e queimará o tempo no qual narrávamos e habitávamos e contará com números que não conhecemos e terá tensões que não saberíamos como deduzir e despossuir e não será mais medido como instante ou duração e será outro ao fim e ao cabo”.

(Vladimir Safatle)

Se uma das hipóteses deste trabalho é a constância do gesto de interrupção no pensamento de Benjamin, ou seja, se esta disruptividade é uma característica que perpassa os diversos momentos do seu pensamento, isso significa conectar os chamados escritos “metafísicos” de juventude (sobretudo os ensaios sobre Hölderlin, a linguagem, a tarefa do tradutor e a crítica da violência) com suas análises mais “materiais” e históricas sobretudo a partir da década de 1930 (com destaque para sua crítica literária, os fragmentos das Passagens e as teses sobre a História). Assim, o que se fará nesta sessão, ao invés de um estudo aprofundado de cada livro, ensaio e crítica, é seguir o fio da interrupção enredado em conceitos e imagens. Esta sessão espelhará o percurso exploratório que se fez através da obra Kafka, buscando agora, ao invés da recorrência dos movimentos de interrupção na estrutura narrativa literária, as imagens e conceitos disruptivos nas diversas análises filosóficas e literárias de Benjamin. Trata-se de reconhecer como uma mesma ideia, a de contar o tempo interrompido, se manifesta num reino epistemológico e narrativo diferente, ainda que fronteiriço.

Se como Benjamin diz nas teses, a História contínua é uma projeção dos vencedores, se a tarefa político-epistemológica do “historiador materialista” é encontrar os momentos de exceção, de resistência, de rebelião camuflados na homogeneidade do seu cortejo triunfal, e estabelecer através deles uma constelação, uma contra-história das tentativas de interrupção verdadeiras que ele chama de “tradição dos oprimidos”, então o gesto investigativo que se propõe aqui é semelhante. Ou seja, não quer reconstruir seu pensamento cronologicamente, buscando a origem e o desenvolvimento de cada conceito, mas revelar uma semelhança formal e disruptiva entre eles, investigar suas correspondências.

Com isso não se diz, evidentemente, que Benjamin aplica uma mesma fórmula a todos os objetos, mas que o gesto congelante, disruptivo (que ele tenta sistematizar, entre outros, no difuso conceito de “imagem-dialética”) é inerente à sua prática crítica. Se se puder falar de um “método benjaminiano”, ele consistiria em dois momentos disruptivos complementares: recorte e montagem.

E embora, como Henri Bergson denunciou, as metáforas espaciais assombrem desde sempre a reflexão sobre o tempo, este recorte e esta montagem são pensados em termos temporais ou, ao menos, espaço-temporais. Este método desviante pode soar estranho à princípio para ouvidos materialistas, preocupados sobretudo com o contexto de produção a partir do qual surge o objeto de análise e sobre o qual ele age. Mas não se trata de ignorar o contexto para um mergulho formal narcótico. Este é apenas o primeiro momento, o do recorte, da paralisação. Sua reinserção histórica, a redinamização da imagem paralisada, é o complemento dialético que permite uma recontextualização histórica muito mais profunda do que aquela que lança de antemão uma teoria e uma análise sócio-histórica deterministicamente sobre o objeto. (Seria mais preciso dizer uma teoria e uma análise “a-históricas” se elas se lançam sempre iguais sobre objetos distintos, como costuma ser o caso de correntes críticas mais ortodoxas das mais diversas linhagens). O gesto benjaminiano destaca a obra (ou o objeto sobre o qual reflete) do falso contínuo histórico para reinseri-la em um tempo vivo que não é mais aquele homogêneo, mas que tem a ver com fluxos históricos subterrâneos, abertos, associados mais a correspondências “inconscientes” – no sentido psicológico, mas também histórico - a serem reveladas do que à causalidade. Sua leitura do *Berlin Alexanderplatz* (1929) de Alfred Döblin como montagem ajuda a entender sua própria abordagem teórica:

O princípio estilístico do livro é a montagem. Material impresso de toda ordem, de origem pequeno-burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios enxameiam nesse texto. A montagem faz explodir o “romance”, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico. Principalmente na forma. O material da montagem está longe de ser arbitrário. A verdadeira montagem se baseia no documento (1985:56).

Henri Bergson, que foi uma importante referência teórica para o pensamento de Benjamin sobre o tempo, usa a imagem da melodia para descrever seu conceito de duração e a relação no meio entre presente e passado. Há uma primazia do presente, mas trata-se de um presente cheio de passado, ou, talvez melhor dizendo, de um presente cheio de passados. Este conceito é semelhante, embora não idêntico, à maneira benjaminiana de montar seus textos e ao trabalho que se propõe aqui:

A duração totalmente pura é a forma que a sucessão dos nossos estados de consciência adquire quando o nosso eu se deixa viver, quando não estabelece uma separação entre o estado presente e os anteriores. Não há necessidade, para isso, de se absorver completamente na sensação e na ideia que passa, porque então, ao invés, deixaria de durar. Também não tem que esquecer os estados anteriores: basta que, lembrando-se desses estados, não os justaponha ao estado actual como um ponto, mas os organize com ele, como acontece quando nos lembramos das notas de uma melodia, fundidas num todo. Não se poderia dizer que, se as notas se sucedem, apesar de tudo, as percebemos umas nas outras, e que o seu conjunto é comparável a um ser vivo, cujas partes, se bem que distintas, se penetram exactamente pelo próprio efeito da sua solidariedade? (1988:73).

No prefácio ao livro sobre o Drama Barroco, Benjamin faz uma crítica ousada do gênero sistema para justificar sua opção pela obscura forma “tratado”. Logo em seguida da crítica, vem a descrição do gênero e de sua complexa estrutura epistemológica, com a definição de termos importantes como conceito e ideia⁸⁹. A seguinte citação, popularizada por sua plasticidade, resume um pouco o objetivo desta sessão e o gesto de todo o trabalho até aqui: “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas. O que quer dizer, antes de mais nada, que as ideias não são nem os conceitos dessas coisas, nem as suas leis” (1984:56). As “coisas” no caso desta pesquisa são os momentos de interrupção na estrutura narrativa das obras de Kafka e os conceitos e imagens disruptivas na filosofia de Benjamin.

A ideia é seguir seu pensamento através da interrupção como um fio celeste. Para revelar esta ideia, cabe buscar suas estrelas, as diversas imagens e conceitos dos quais Benjamin se utiliza nos contextos críticos mais diversos. Revelados, ou seja, observada sua obra deste ponto de vista das interrupções por todos os lados, se poderá talvez ver sua constelação. Esta montagem é benjaminiana, ela não busca realizar uma arqueologia dos conceitos - analisando a obra de juventude teleologicamente a partir da obra “madura”, ver o “desenvolvimento” dos conceitos no seu pensamento - mas um congelamento constante, a cada nova imagem, para a nova remontagem, sempre dinâmica, da imagem maior. No tempo espacializado clássico, conceitos de juventude e da obra madura estão em lados opostos, afastados, mas em um tempo pensado a partir de afinidades e correspondências, em uma imagem temporal montada a partir de uma ideia, estes pontos isolados podem ser descobertos subitamente lado a lado. Em entrevista a Bruno Latour, o filósofo francês Michel Serres propõe uma bela explicação para pensar o espaço-tempo a partir de modelos matemáticos modernos como a topologia:

Se agarrar num lenço e o estender para o passar a ferro, pode definir sobre ele distâncias e proximidades fixas. Em redor de um pequeno círculo que você desenhe na vizinhança de um lugar, pode marcar pontos próximos e medir, pelo contrário, algumas distâncias afastadas. Agarre em seguida no mesmo lenço, amarrote-o, e meta-o no bolso: dois pontos muito afastados encontram-se de súbito muito próximos, talvez mesmo sobrepostos; e se, além disso, o rasgar em determinados lugares, dois pontos muito próximos podem ficar muito afastados. Chama-se topologia à ciência das vizinhanças e dos rasgões, e geometria métrica à ciência das distâncias bem definidas e estáveis. O tempo clássico refere-se à geometria: não ao espaço, como dizia demasiado rapidamente Bergson, mas sobretudo à métrica. Pelo contrário, inspire-se na topologia, e talvez consiga descobrir então o rigor dessas aproximações ou distanciamentos que lhe parecem arbitrários. (...) Tal como o experimentamos, tanto no sentido íntimo como no exterior, na natureza, tanto o da história como o do clima, o tempo assemelha-se muito mais a essa variedade amarrotada do que à lisa, demasiado simplificada (1996: 87).⁹⁰

⁸⁹ Isso se dá com referência à tradição filosófica ocidental (de Platão a Hegel), mas também com uma incursão inesperada no Judaísmo. Ao invés de Platão, o pai da filosofia se torna Adão. Embora a história da Filosofia se misture muitas vezes com a da religião, é raro que seus conceitos e imagens busquem uma fonte outra que não o Cristianismo. O recurso à tradição judaica para pensar a filosofia - toda uma teoria da linguagem fundada em uma interpretação do Genesis - encontra esforços contemporâneos semelhantes no pensamento pós-colonial e feminista. A tradição filosófica masculina e ocidental não é abandonada, mas ampliada a partir de perspectivas pouco privilegiadas. Os temas e obras são escovados, por assim dizer, à contrapelo. Se o anjo pode se tornar imagem-conceito para a filosofia da história, também pode o Exú (cf., por exemplo, NOGUERA 2011).

Estes pontos marcados no lenço, no exemplo do tempo topológico de Serres, são como as ideias disruptivas que se deseja marcar. Marcadas, ou seja, ressaltadas⁹⁰ do seu contextos originais, elas são em seguida reaproximadas de outras a partir da remodelagem temporal que elas mesmas, gravitacionalmente se se puder usar uma imagem da física, através de afinidades eletivas se se puder usar uma imagem da química, propõem. Ainda no prefácio, Benjamin afirma: "As ideias são constelações intemporais, e na medida em que os elementos são apreendidos como pontos nessas constelações, os fenômenos são ao mesmo tempo divididos e salvos" (1985:57). A ideia de interrupção ganha força a partir da variedade dos conceitos e das imagens, por vezes muito díspares e ressaltados dos contextos mais diversos. Sua semelhança não é repetição, mas diferença na repetição. "Do mesmo modo que a mãe só começa a viver com todas as suas forças quando seus filhos, sentindo-a próxima, se agrupam em círculo em torno dela, assim também as idéias só adquirem vida quando os extremos se reúnem à sua volta" (IDEM).

⁹⁰ O alemão permite um trocadilho, pois o termo para "origem", *Ursprung*, é literalmente um "salto primevo". A origem benjaminiana já é disruptiva, já é irrupção, movimento para outro lugar.

4.1 Nietzsche, Romantismo e Juventude

“Graças a Nietzsche, descobrimos o intempestivo como sendo mais profundo que o tempo e a eternidade: a Filosofia não é Filosofia da História, nem Filosofia do eterno, mas intempestiva, sempre e só intempestiva, isto é, “contra este tempo, a favor, espero, de um tempo que virá””.

(Gilles Deleuze)

Na segunda das *Considerações Intempestivas*, “Da Utilidade e da Desvantagem da História para a Vida” [*Unzeitgemäße Betrachtungen: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*], Nietzsche faz uma crítica do contar histórico destinado à enumeração dos grandes acontecimentos e personalidades, chamando-o de “história monumental”. Sua inveracidade consistiria na planificação da história em um achatamento que buscaria congruências e generalizações em detrimento do desigual e do específico. Este modo de contar não seria desinteressado, mas conteria um projeto político próprio: a produção do que ele chama de *effectus*, os grandes resultados históricos a serem “monumentalizados”. O passado não é pensado como um momento vivo, prestes a explodir de possibilidades, que por força de acontecimentos grandes e pequenos foi conduzido a este presente específico e quase arbitrário, mas é neutralizado e contado retroativamente privilegiando apenas os elementos que levaram diretamente ao presente de quem conta, abrindo mão dos elementos opostos, dos derrotados. Uma história, portanto, sem surpresas, sem conflitos, uma história meramente celebratória, como a descreve Nietzsche:

De maneira que se poderia denominar este efeito, uma vez que ele abstrai o máximo possível das *causae*, com um pouco de exagero, como uma coletânea dos “efeitos em si”, como acontecimentos que se tornam efeitos para todos os tempos. O que é celebrado nas festas populares, em comemorações religiosas ou de guerra, é propriamente um tal “efeito em si”: é ele que não deixa dormir os ambiciosos, que se encontra para os empreendedores como um amuleto junto ao coração, mas não o *conexus* verdadeiramente histórico entre causa e efeito, que, completamente conhecido, apenas demonstraria que jamais poderia acontecer algo inteiramente igual em meio ao jogo de dados do futuro e do acaso (2003:22).

A reflexão de Nietzsche tenta resguardar a história como narrativa ainda cheia de potencial interpretativo, como resistência a uma causalidade histórica que privilegia apenas aqueles que se tornaram monumentos nas praças das cidades e que reduzem o contar histórico à narrativa heroica da sua vitória. Esta crítica, que é um dos primeiros grandes golpes críticos na historiografia chamada Historicista, não parte de uma teoria da história, mas, sintomaticamente, de um campo de pensamento reivindicado então por Nietzsche: a filologia. Em sua célebre formulação: “Não saberia que sentido teria a filologia clássica em nossa época senão o de atuar nela de maneira intempestiva [*unzeitgemäss*] - ou seja, contra o tempo, e com isso, no tempo e, esperamos, em favor de um tempo

vindouro". (2003:7). Para Gagnebin, essa *Unzeitgemässheit*, essa não conformidade ao tempo “serve de fermento filológico na crítica histórica. Essa não-conformidade é uma declaração de guerra contra as pretensões historicistas de ‘objetividade’, um amálgama de opiniões triviais que confortam as convicções do presente, como define Nietzsche (2011: 148)”.

Walter Benjamin, que conhecia bem a obra de Nietzsche⁹¹ e que cita diretamente “Da Utilidade e da Desvantagem da História para a Vida” nas próprias teses “Sobre o conceito de história”, também reivindica a força crítica do trabalho filológico. A crítica nietzschiana da história monumental encontra ecos por toda sua filosofia da história, não apenas como reprodução dos seus conteúdos e argumentos (no livro sobre o Drama Barroco, por exemplo, Benjamin denunciará justamente uma falta de fundo histórico em *O nascimento da tragédia*), mas como gesto filológico crítico. Ainda segundo Gagnebin, que pensa cuidadosamente a relação das filologias dos dois autores com a ação prática e o pensamento crítico, trata-se de “liberar a pesquisa filológica de sua gaiola empoeirada e de torná-la um instrumento de diferenciação temporal, portanto, um instrumento crítico de análise histórica - do passado e, igualmente, do presente” (IDEM: 149). Michael Löwy também identifica a influência do pensamento de Nietzsche sobre a história na formulação da filosofia de Benjamin, que teria somado a ela ainda a influência marxista. Segundo ele,

Nietzsche ridiculariza a "admiração nua pelo sucesso" dos historicistas, sua "idolatria do factual" (*Götzerdienste des Tatsächlichen*) e a tendência a se inclinarem diante da "pujança da história". Já que o Diabo é o senhor do sucesso e do progresso, a verdadeira virtude consiste em insurgir-se contra a tirania da realidade e nadar contra a corrente histórica. Existe uma ligação evidente entre esse panfleto de Nietzsche e a exortação de Benjamin para escrever a história *gegen den Strich* (2002: 203).

Nietzsche aparece em diversos dos primeiros textos de juventude como modelo de *Jugendleben*, de vida da juventude, ou mesmo como “profeta” do movimento ao lado de figuras como Schiller, Goethe, Tolstoi e Strindberg (Cf. MCFARLAND 2013: 17-18). “Da Utilidade e da Desvantagem da História para a Vida” é reivindicado por Benjamin já em um artigo chamado “Aula

⁹¹ Segundo McFarland: “Apenas três dos textos de Nietzsche aparecem na fragmentária lista de livros lidos que Benjamin manteve intermitentemente através das décadas de vinte e trinta, números 598, 722 e 835: *O caso Wagner*, *Além do bem e do mal* e *O nascimento da tragédia*. E ainda assim é possível documentar que Benjamin tinha familiaridade especificamente com *Humano, demasiado humano*, *Aurora*, *A gaia ciência*, *Assim falou Zaratustra*, a segunda Consideração Intempestiva, e outros escritos menos conhecidos. Mas o quão familiar lhe eram estes textos? Em maio de 1918, entusiasmado com *Franz Overbeck und Friedrich Nietzsche* de Bernoulli (um livro muito excitante, quase excitante demais para Scholem [GB, I:449]), Benjamin o recomenda para Ernst Schoen: “Se você tiver tempo e já conhecer Nietzsche muito bem, incluindo suas correspondências com Overbeck (que são muito significativas), então, apenas então, leia talvez C. A. Bernoulli” (GB, I:459). A implicação parece ser que Benjamin, que recomenda, já conhece Nietzsche muito bem” (2013:5).

e avaliação” (*Unterricht und Wertung*), publicado em 1913 no jornal do movimento estudantil *Der Anfang* (O começo), no qual discute a função e o modo com que os conteúdos são ensinados no ginásio supostamente humanista e familiar de então: "A Grécia deste ginásio não deveria ser um reino fantástico das 'Harmonias' e dos 'Ideais', mas uma Grécia de um Péricles misógino e amante dos homens, aristocrática, com escravidão, com os sombrios mitos de Esquilo. Tudo isto nosso ginásio humanista deveria olhar de frente" (GSII: 41)⁹².

Durante grande parte da década de 1910, Benjamin se dedicou politicamente ao movimento estudantil (*Jugendbewegung*) e à tentativa de produção de uma teoria que levasse em conta as profundas transformações sociais da virada do século e o papel específico da juventude nelas. Seus textos de então possuem um caráter militante e um tom até mesmo panfletário que não deixava de lado, no entanto, uma abordagem histórica crítica e uma base de sustentação filosófica. Os textos desta época não podem ser vistos teleologicamente apenas como textos pré-benjaminianos, mas como fundamento já de temas e conceitos que ressurgirão em sua teoria e crítica durante toda sua vida. Como afirma Ernani Chaves:

Textos fundamentais da chamada fase da "maturidade", em que tantas vezes os conceitos de mito e destino aparecem, só são compreendidos à luz dos textos da juventude, o que não significa que não haja nenhuma cesura entre eles, mas que, do mesmo modo, não se pode reduzir os textos da "juventude" a um momento embrionário, de pouco valor teórico. (...) Na contramão de Scholem, de Adorno e da maioria dos intérpretes, mostrar que a crítica do mito no "jovem" Benjamin tem também um aspecto profundamente político. Trata-se de chamar à discussão o seu "anarquismo messiânico", destacando, para tal, sua permanente confrontação com o sionismo (1994: 15-16).

Benjamin inicia um dos seus primeiros textos publicados, “A Bela Adormecida” (*Das Dornröschen*) de 1911, de forma quase triunfante colocando a luta dos estudantes em paralelo com as grandes lutas iniciadas no século passado: “Nós vivemos na era do Socialismo, do Movimento das Mulheres, do deslocamento, do individualismo. Nós não iremos de encontro à era da juventude?”⁹³ (GSII: 9). A tarefa colocada era nada menos do que colocar o tempo de novo no lugar seguindo as palavras de Hamlet: “O tempo está fora dos eixos, ó sorte maldita, que eu tenha nascido para consertá-lo”⁹⁴. O jovem Benjamin pergunta: “A quem serviriam melhor estas palavras do que à

⁹² No original: “Das Griechentum dieses Gymnasiums sollte nicht ein fabelhaftes Reich der “Harmonien” und “Ideale” sein, sondern jenes frauenverachtende und männerliebende Griechentum des Perikles, aristokratisch; mit Sklaverei; mit den dunklen Mythen des Aeschylus. All dem sollte unser humanistisches Gymnasium ins Gesicht sehen”.

⁹³ No original: “Wir leben im Zeitalter des Sozialismus, der Frauenbewegung, des Verkehrs, des Individualismus. Gehen wir nicht dem Zeitalter der Jugend entgegen?”.

⁹⁴ No original de Shakespeare: “The time is out of joint. O cursèd spite, That ever I was born to set it right!”.

juventude de hoje?”⁹⁵ (IDEM: 11).

As definições bastante idealistas que ele dá em seguida de juventude e de velhice já contêm, no entanto, traços do que será depois a versão mais madura de sua filosofia de uma história aberta: “Uma pessoa é jovem enquanto não tiver convertido completamente seu ideal em realidade. Este é o sinal mais seguro da velhice: ver no dado o perfeito, o acabado [*Vollkommene*]” (IDEM: 11)⁹⁶. Uma visão “juvenil” da história, portanto, seria aquela do movimento perpétuo, sempre rumando para um ideal, sem nunca alcançá-lo; em oposição a uma leitura “velha” da história, que já a tomaria como completamente realizada, acabada. Talvez se pudesse desenvolver esta oposição e dizer que na versão juvenil caberia sempre uma nova interrupção: a possibilidade permanente de cumprimento de um ideal ou, quiçá, de sua reformulação, que estaria, por outro lado, ausente em uma visão histórica que estabelece confiante e de antemão o rumo positivo, e portanto eterno, inalterável, que a história tomará para seu cumprimento total.

Em um artigo posterior publicado por volta de 1913 chamado “Romantismo” (*Romantik*), Benjamin retoma o debate com seus companheiros de movimento. A forma dialógica do texto pretende reivindicar um romantismo real como motor revolucionário para a juventude (tomada neste momento como grupo privilegiado para ação, posição a ser ocupada posteriormente pelo proletariado em seu pensamento mais declaradamente marxista), em oposição a um romantismo escolástico e individualista de efeito oposto, ensinado nas escolas da época. “O que nos dão de teatro, ou de histórias de heróis, de vitórias da técnica e da ciência, não é verdadeiro. Nós os recebemos fora do seu contexto [*Zusammenhang*] espiritual. Estas coisas das quais nos falam, que devem nos formar, são eternos fatos individuais e a cultura um feliz acaso”⁹⁷ (IDEM:44). A influência das reflexões de Nietzsche sobre a história monumental, acúmulo de *effectus* sem causa e sem contexto, são reconhecíveis nestes “eternos fatos individuais” do “acaso” e na formulação de Benjamin que segue: “Nós não queremos mais ouvir sobre o Helenismo ou o Teutonismo, de Moisés e Cristo, de Armínio e Napoleão, de Newton e Euler, até que nos mostrem neles o espírito, a realidade fanática e ativa em que estes tempos e homens viveram e na qual cumpriram sua

⁹⁵ No original: “Da sagt Hamlet die Worte: Die Zeit ist aus den Fugen, Schmach und Gram, / Daß ich zur Welt, sie einzurenken kam. (...) Auf wen könnten diese Worte wohl besser passen, als auf die heutige Jugend?”.

⁹⁶ No original: “(...) jung ist ein Mensch, solange er sein Ideal noch nicht völlig in die Wirklichkeit umgesetzt hat. Das ist das sichere Zeichen des Alters: im Gegebenen das Vollkommene zu sehen”.

⁹⁷ No original: “Unsere Schule steckt voller falscher Romantik. Was man uns von Dramen gibt, oder von Geschichtshelden, von Siegen der Technik und der Wissenschaft, das ist unwahr. Wir erhalten es außer halb des geistigen Zusammenhangs. Diese Dinge, von denen man uns sagt, daß sie uns bilden sollen, sind ewige Einzeltatsachen und Kultur ein glücklicher Zufall”.

convicção” (IDEM: 44)⁹⁸. Aparecem embrionariamente nestas reflexões diversas exigências que ele formulará em sua teoria futura a partir de uma perspectiva materialista, como a ideia de um passado ativo [*tätig*] que se relaciona com o presente e o inspira, e a crítica de que os fatos e tempos aparecem fora de um “contexto espiritual”. Mais caracterizada neste momento parece ser a crítica a uma concepção “eterna” de tempo que inclusive fundamenta as outras críticas e que ele associa ao que se chamava nos ciclos estudantis da época de “filistinismo”:

Todos aqueles que acreditam ter diante de si uma juventude intemporal, eternamente romântica, eternamente segura, estes tomam o caminho eterno para o Filistério. (...) Com seus gestos paternalistas, com suas venerações incensadoras vocês nos roubam a consciência. Vocês nos elevam a róseas nuvens, até termos perdido o chão debaixo de nossos pés. Então esperam por uma juventude que dorme no individualismo narcótico. O Filistério nos paralisa para que ele governe o tempo. Se nós nos deixarmos paralisar com os narcóticos idealistas, então afundaremos rapidamente e a juventude se tornará a geração dos *filisteus tardios*⁹⁹ (IDEM: 43).

A visão histórica do Filistério paralisa o movimento histórico da juventude com promessas e visões narcóticas de fundo individualista. Contra esta paralisação que se repete, de geração em geração, a chamada, ainda não plenamente formulada, de interrupção do ciclo de transformação de jovens em “filisteus”: nos termos do texto anterior, resistir à visão do dado como acabado e manter vivo o ideal até que se torne real - falando com Nietzsche, o imperativo parece ser o de manter-se intempestivo. Irving Wohlfarth comentando a teoria política de Benjamin nesta época afirma que “a juventude se concebe implicitamente como a idade metafísica *par excellence* porque é em algum sentido anterior ao colapso. Precede a Queda na sociedade burguesa, ainda não se esqueceu, nem se desesperou, nem se endureceu em um “pilar” da assim chamada comunidade. Ainda é capaz de ser o “canal” de sua própria auto realização¹⁰⁰ (2002: 150).

Em mais uma crítica inflamada para “Der Anfang” de 1913 intitulada “Pensamentos sobre o festival de Gerhart Hauptmann” [*Gedanken über Gerhart Hauptmanns Festspiel*], Benjamin critica a noção da juventude que acredita em sua tarefa histórica de renovação, mas vê a falta de um

⁹⁸ No original: “Wir wollen nicht eher hören von Griechentum und Germanentum, von Moses und Christus, von Arminius und Napoleon, von Newton und Euler, bis man uns den Geist in ihnen zeigt, die fanatische tätige Wirklichkeit, in der diese Zeiten und Menschen lebten und in der sie ihre Gesinnung erfüllten”.

⁹⁹ No original: “Allen denen, die glauben eine zeitlose Jugend vor sich zu haben, eine ewig romantische, die ewig sichere, die den ewigen Weg ins Philisterium geht. Wir sagen ihnen: Ihr belügt uns und Euch. Mit Euren väterlichen Gesten, mit Eurer wehräuchernden Verehrung raubt Ihr uns das Bewußtsein. Ihr erhebt uns in rosige Wolken, bis wir den Boden unter den Füßen verloren haben. Dann gewärtigt Euch immer mehr eine Jugend, die in narkotischem Individualismus schläft. Das Philisterium lähmt uns, damit es allein die Zeit beherrsche; wenn wir uns aber lähmen lassen, von den idealischen Narkosen, dann sinken wir ihm schnell nach, und die Jugend wird die Generation der späteren Philister”.

¹⁰⁰ Na versão em espanhol: “La juventud se concibe implicitamente como la edad metafísica par excellence, porque es en algún sentido anterior al derrumbe. Precede a la Caída en la sociedad burguesa; todavía no ha olvidado, ni desesperado ni se ha endurecido en un “pilar” de la así llamada comunidad; todavía es capaz de ser el “conducto” de su propia auto-realización”.

“sentido histórico” no momento, argumentando que esta ideia de sentido é a do “contingente e não do incontingente, do dado e não da tarefa”. Este “sentido histórico” do presente estaria tão arraigado em “factos, ligações e precaução” que quase não deixaria espaço para “ideias históricas”, descartadas como “utopias”, ideias vistas por Benjamin justamente como a tarefa histórica que promoveria um “novo movimento dos espíritos” e uma “nova visão radical”. Uma rejeição ao sentido histórico dado em que a história seria apenas a “luta do bem contra o mal”, ambos estes valores já de antemão bem estabelecidos, em que cedo ou tarde sempre triunfaria o bem (ou seja, a história dos vencedores e seus monumentos); e a reivindicação de uma tarefa sempre a ser cumprida¹⁰¹ (IDEM: 57), em outras palavras, como conclui Benjamin, “talvez nos falte o ‘sentido histórico’. Mas nós sentimos em nós um parentesco de sangue com a História, não com a passada, mas com a vindoura. Nós nunca iremos compreender o passado, sem querermos o futuro”¹⁰² (IDEM: 59).

Trata-se de uma compreensão histórica do passado não como algo que passou, mas orientada por um desejo de futuro, de um “novo ver”. A influência de Nietzsche novamente é clara. Em uma passagem da “Segunda Consideração” ele reserva justamente à juventude a tarefa de uma relação com a história que não seja de mero acúmulo desconexo, mas de uma leitura que possibilita a ação:

Confio na juventude, ela me conduziu aqui corretamente, quando impulsionou a um protesto contra a educação histórica da juventude, conduzida pelo homem moderno, e quando exigiu daquele que protesta que o homem, sobretudo, aprenda a viver e só utilize a história a serviço da vida aprendida. É preciso ser jovem para entender este protesto, sim (2003:89-90).

Esta tarefa também se coloca politicamente para Benjamin sobretudo porque, anunciando já mais de vinte e cinco anos antes os momentos mais sombrios de “Sobre o conceito de história”, os valores não são fixos, mas estão permanentemente “ameaçados”, porque “a cultura vive em crise eterna”, porque “com cada presente os valores antigos se tornam mais antigos, o que era força

¹⁰¹ Citação integral do trecho original parafraseado: “Denen, die am mächtigsten vom Gefühl einer zukünftigen Aufgabe beseelt sind, wirft sie ‘Mangel an historischem Sinn’ vor. Denn so nennt sie den Sinn für das Bedingte, nicht für das Unbedingte, für das Gegebene, nicht für das Aufgegebene. So stark ist der ‘historische Sinn’ der Zeit, dieser Sinn für Fakten, Gebundenheit und Vorsicht, daß sie vielleicht ganz besonders arm ist an eigentlich ‘historischen Ideen’. Diese nennt sie meist ‘Utopien’ und läßt sie an den ‘ewigen Gesetzen’ der Natur scheitern. Sie verwirft eine Aufgabe, die nicht in ein Reformprogramm gefaßt werden kann, die eine neue Bewegung der Geister fordert und ein radikales Neu-Sehen”.

¹⁰² No original: “Zwar mangelt uns der ‘historische Sinn’. Aber doch fühlen in uns blutsverwandt mit der Geschichte, nicht mit der vergangenenen, sondern mit der kommenden. Wir werden nie die Vergangenheit verstehen, ohne die Zukunft zu wollen”.

centrífuga vira inércia, o que era espírito vira tolice”¹⁰³ (IDEM: 59-60).

Em um texto mais longo de 1915, Benjamin se dirige novamente aos colegas com um tom bastante programático, a partir da especificidade social da posição dos jovens. Pensando numa linha que chamou em um texto anterior de “Metafísica da juventude”, “A vida dos estudantes” [*Das Leben der Studenten*] foi composto a partir de discursos proferidos em Berlim e Weimar como parte de sua entrada na organização estudantil “Freien Studentenschaft”¹⁰⁴. Embora seu estilo e certos pressupostos epistemológicos ainda estivessem distantes de sua fase mais madura, há também neste texto uma preocupação com as formas de contar a história que acompanhará seu pensamento até o fim. A crítica da noção de progresso, internalizada tanto pela direita, quanto pela esquerda, já se encontra presente neste texto e junto com ela a atenção aos elementos pequenos, costumeiramente desprezados pela história “monumental”:

Há uma concepção da história que, confiando na eternidade do tempo [*Unendlichkeit der Zeit*], só distingue o ritmo dos homens e das épocas que correm rápida ou lentamente na esteira do progresso. A isso corresponde a ausência de nexos [*Zusammenhanglosigkeit*], a falta de precisão e de rigor que ela coloca em relação ao presente. As considerações que se seguem visam, porém, a um determinado estado de coisas no qual a história repousa concentrada em um foco, tal como desde sempre nas imagens utópicas dos pensadores. Os elementos do estado final não estão presentes como tendência amorfa do progresso, mas encontram-se profundamente engastados em todo presente, como as criações e os pensamentos mais ameaçados, difamados e desprezados. Transformar o estado imanente de plenitude de forma pura em estado absoluto, torná-lo visível e soberano no presente - eis a tarefa histórica (BENJAMIN 1986: 151).

Contra a ideia de um tempo da eternidade, tomando cada presente como um futuro já decidido, apenas em vias de se concretizar, e que julga as épocas, portanto, não em suas múltiplas relações com o passado - a partir de uma visão do que permanece junto, do que *zusammen hängt* - mas segundo a rapidez com que tendem a este fim, contra este tempo da velhice: uma visão temporal que reivindica a presença secreta de elementos de um final utópico em cada presente, presença esta, no entanto, ameaçada, difamada, desprezada - não gratuita e ativa, como no tempo do progresso. A tarefa histórica que Benjamin oferece aqui à juventude, tornar visíveis e soberanos estes elementos incrustados em cada presente (como os fragmentos do messiânico), será ampliada em textos futuros para figuras como a do colecionador e a do historiador materialista.

O que relaciona estas diversas formulações de tempo eterno [*ewig*], sem fim [*unendlich*], tempo em que os filhos ocuparão o lugar dos pais, ao modo da repetição dolorosa que o cantor Belchior relata em sua clássica canção “Como nossos pais” (1976), é a ideia de uma constância, de

¹⁰³ No original: “Nicht um Werte, die schon feststehen - um Gutes und Böses. Sondern wir kämpfen für die Möglichkeit der Werte überhaupt, die ständig bedroht ist, für die Kultur, die in ewiger Krisis lebt: denn mit jeder Gegenwart werden die alten Werte älter; was Schwungkraft war wird Trägheit, Geist wird Dummheit”.

¹⁰⁴ Segundo nota dos editores em GSII: 915.

um fluxo com direção e sentidos permanentes, rumo a um final já quase conhecido, já quase derivável, por sua tendência inexorável chamada otimistamente de progresso e pessimistamente de *status quo*. As palavras dirigidas por Benjamin aos seus colegas nestes textos de juventude denunciam uma tendência amorfa e já apontam para sua resistência, para um desejo de interrupção.

4.2 A repetição da violência e sua interrupção divina

“Pois a Exceção – ou por outra, a mesma palavra – tanto anuncia a redenção quanto o fundo que uma parcela da humanidade tocou”.

(Paulo Arantes)

No polêmico ensaio “Para uma crítica da violência” [*Zur Kritik der Gewalt*] de 1921, ao criticar a ideia de violência-poder [*Gewalt*]¹⁰⁵ em sua relação ética e política com o direto, ou seja, sobre a legitimidade de seu uso por agentes estatais ou extra-estatais, Benjamin acaba por oferecer um interessante modelo para o fluxo temporal e as possibilidades de sua interrupção. “A crítica da violência é a filosofia de sua história” (2011a: 155). Nesta filosofia da história, a violência não é apresentada no ensaio como uma força única e extraordinária que age singularmente, como na forma de invasão bárbara, revolução, golpe, etc., mas, dialeticamente, como presença e possibilidade constante, como manutenção do poder violentamente instituído e ao mesmo tempo possibilidade de nova interrupção violenta. Não se trata, portanto, de uma violência essencializada e supra-histórica que por forças contingentes de tempos em tempos se atualiza, como um trovão que cai numa floresta, mas de um evento que não apenas instaurou o momento histórico no qual está inserido como o gerencia e reinstaura constantemente. Interrupção, portanto, seguida de repetição indefinida de si mesma: simultaneamente original e simulacro. Gagnebin também vê na crítica da violência não apenas um debate sobre soberania e a disputa política, mas uma reflexão mais profunda sobre o continuum histórico e a disputa entre sua manutenção e sua interrupção:

Esse texto fala, sem dúvida, de violência e de soberania, mas igualmente, e de maneira conjunta, através da greve geral soreliana, de uma figura radical da interrupção como resistência à engrenagem política e social; aqui também, somente a tentativa de parar o tempo pode permitir a uma outra história vir à tona, a uma esperança de ser resguardada em vez de soçobrar na aceleração imposta pela produção capitalista. A greve geral pára a produção, assim como os relógios em que revolucionários atiram; é o mesmo gesto de interrupção do tempo, de quebra da continuidade histórica (GAGNEBIN 2004: 98).

A crítica de Benjamin, portanto, não tem nada a ver com a reflexão tradicional sobre ela que questiona a justiça e a legitimidade do seu uso para objetivos específicos, ou seja, a violência não é compreendida como meio para fins, como em sua representação pelo “direito natural”, para o qual bastaria verificar a legitimidade dos fins para decidir sobre a justiça ou não de seu uso como meio.

¹⁰⁵ A etimologia da palavra “violência” em alemão, *Gewalt*, já traz em si uma ligação direta com a violência institucional, ou seja, com o poder do Estado e suas manifestações. Esta ligação é fundamental para a interpretação de Benjamin sobre o caráter fundador, e não apenas eventual, da violência. A tradução brasileira mais recente do ensaio, feita por Ernani Chaves, conta com uma nota instrutiva sobre o termo: “O substantivo *Gewalt* provém do verbo arcaico *walten*: “imperar”, “reinar”, “ter poder sobre”, hoje empregado quase exclusivamente em contexto religioso. Se o uso primeiro de *Gewalt* remete a *potestas*, ao poder político e à dominação - como no substantivo composto *Staatsgewalt*, “autoridade ou poder do Estado” -, o emprego da palavra para designar o excesso de força (*vis*, em latim) que sempre ameaça acompanhar o exercício do poder, a *violência*, este se firma no uso cotidiano a partir do século XVI (daí, por exemplo, *Vergewaltigung*, “estupro”)” (BENJAMIN 2011a: 121-122).

A crítica da violência de Benjamin revela que o direito não apenas legisla sobre o uso da violência, mas é ele mesmo passado e presente da violência, instaurado e mantido por ela. "Se é permitido deduzir que a violência da guerra, enquanto forma originária e arquetípica, é modelo para toda violência que persegue fins naturais, então é inerente a toda violência desse tipo um caráter de instauração do direito" (2011a:131). Essa capacidade da violência de instaurar o direito o torna sensível a qualquer violência que não esteja submissa a si: "o direito considera a violência nas mãos dos indivíduos um perigo capaz de solapar a ordenação do direito" (IDEM:126-127). Daí o desejo de monopólio do direito moderno e sua necessidade de "retirar, pelo menos do indivíduo enquanto sujeito de direito, qualquer violência, mesmo aquela que se dirige a fins naturais" (IDEM:131). Cada direito, instaurado por uma violência, luta por sua manutenção contra a instauração de outros direitos através de novas violências. Luta violentamente pelo monopólio de uma forma de violência, a violência com "fim de direito", ou seja, pela própria manutenção. Para usar a distinção de Benjamin, a violência mantenedora (*rechtserhaltende*) associada ao direito instaurado trava uma batalha constante contra a tentativa de sua interrupção por uma nova violência instauradora (*rechtsetzende*):

Toda violência mantenedora do direito acaba, por si mesma, através da repressão às contraviolências inimigas, enfraquecendo indiretamente, no decorrer do tempo, a violência instauradora do direito, por ela representada. (...) Isso dura até o momento em que novas violências ou violências anteriormente reprimidas vencem a violência até aqui instauradora do direito, fundando assim um novo direito para um novo declínio (IDEM:155).

Se se puder com Benjamin e Marx entender o fluxo histórico através do movimento violento da luta de classes, talvez se possa dizer então que o objetivo do direito, através da violência mantenedora, é paralisar a História, ou seja, bloquear, sob pena de desaparecer, uma violência instauradora, provinda de outra classe, que ameaça interromper sua ordem. Não por acaso, a ordem temporal que Benjamin associa ao direito assim estabelecido é aquela temporalidade à prova de interrupção: a ordem do destino (*schicksalhaften Ordnung*). Destino como história total que resiste e tentar incorporar qualquer manifestação exterior: "Só existe um único destino e justamente aquilo que existe, e em particular aquilo que ameaça, pertence inexoravelmente à sua ordem" (IDEM:133). A forma temporal da violência que Benjamin apresenta, portanto, é uma em que a violência não está contida na época histórica ou contém uma determinada época, mas é dialeticamente forma e conteúdo da época. Ernani Chaves chama atenção para a relação entre a ideia de mito e esta temporalidade circular que, da Antiguidade, surge insuspeita no mais moderno, como, por exemplo, nas repetições dos enredos de Kafka e de certos aspectos da Modernidade, como um todo:

‘Destino e caráter’ introduz mais uma possibilidade de se conceber a temporalidade com base no conceito de destino: a temporalidade própria do mito. Podendo tornar-se igual a um

tempo que já passou, a temporalidade do destino e a da ‘repetição’ ou, como Benjamin dirá tanto no ensaio sobre As Afinidades eletivas, quanto no Origem do drama barroco alemão ou ainda em um fragmento do *Passagen-Werk*, o tempo do “Eterno Retorno”; dependendo de um outro tempo, “tempo de uma vida superior” (da divindade e dos seres mitológicos em geral), o tempo do destino não pode alcançar seu termo, não pode tornar-se messiânico, pois está voltado a infinita repetição; desconhecendo o “presente” (pois o presente “já foi”), impede o gesto heróico, o momento da decisão ou da passividade, o momento do silêncio em que o herói, “paradoxalmente”, ao assumir a sua “culpa”, liberta-se dela; do mesmo modo, pela repetição infinita que o caracteriza, o tempo do destino pouco ou nada sabe do passado (pois ele é ‘igual’ ao que vem depois) e pouco ou nada pode dizer do futuro (pois a ‘predição’ e também repetição, reiteração do que já passou). Desse modo, sua não-autonomia como sinônimo de ‘repetição’ interdita ao tempo do destino toda espécie de consideração acerca da liberdade e autodeterminação possíveis aos indivíduos. Aos que se deixam reger por ele, longe está a conquista da ‘maioridade’ (1994:21).

Esta síntese que Chaves produz da temporalidade do mito a partir do destino, como no pensamento de Benjamin, vai diametralmente de frente com o elogio que se fez neste trabalho da repetição no pensamento não-moderno. Uma possibilidade seria entender que esta representação do mito não é, na verdade, do mito na Antiguidade, como um tempo dominado apenas por um modo temporal, mas de uma compreensão de como o mito antigo aparece já na vida moderna (como já dito, Benjamin encontrará a ideia do “eterno retorno” justamente ao tédio e à repetição imanente na forma mercadoria, como no exemplo extremo da moda). Ou seja, não se trata de resumir a temporalidade não-moderna e a presença da repetição nela à sua relação com o destino. Há outras formas, positivas, de repetição no não-moderno, repetição lenta até que haja acúmulo o bastante para uma interrupção, para o surgimento de algo novo a ser compreendido e legitimado pela comunidade que o produziu no tempo apropriado e que recebe com júbilo seu surgimento. Neste sentido, a repetição no moderno seria apenas versão atualizada daquela repetição ruim do destino e do mito.

Vale a pena suspender o argumento para refletir sobre a etimologia bastante significativa dos termos *época* e *revolução*, tão importantes para a historiografia e sua relação com a violência. Ambos, já em seu desenvolvimento etimológico, performatizam a especificidade temporal que Benjamin apresenta aqui como da violência fundadora do direito e, portanto, de uma época. Época e revolução contêm tanto a ideia de interrupção (ou seja, rompimento com uma ordem anterior e abertura para instauração de uma nova) quanto de manutenção (ou seja, repetição da ordem estabelecida). Interessantemente, o percurso etimológico dos termos e seu uso presente são invertidos. “Época” vem do grego *epokhē* que significa cessar, reter, suprimir, pausar, parar e tem como alguns de seus usos mais célebres as expressões suspensão de pagamento, suspensão da luz solar durante um eclipse e, no contexto filosófico, “suspensão do juízo” (cf. LIDDELL 1940). A partir da Idade Média é que o termo latino *epocha* ganha o significado atual de período histórico, momento que se estende a partir de um acontecimento inaugural ou originário. Ou seja, da época como interrupção fundadora à época como conjunto temporal de tudo o que vem depois da

fundação. Já o termo “revolução” tem o percurso etimológico oposto, vem do verbo latino *revolvere* que significa voltar novamente, retornar, e teve seu uso associado principalmente ao estudo dos movimentos dos astros, àquilo que está dentro de uma órbita ou trajetória. Seu uso no contexto político com o significado quase oposto, de rompimento, insurgência, interrupção do *status quo*, se dá a partir do século XV e se estende até a contemporaneidade. Ambos os termos, em seu desenvolvimento histórico invertido, apontam para os dois momentos de um período histórico: início com interrupção de uma repetição - *epokhē* de uma *revolutio* -, seguido da repetição desta interrupção - época depois de uma revolução - até a próxima revolução/*epokhē*.

Esta concepção dupla da violência e do tempo histórico permite pensar de forma semelhante a interrupção a partir da crítica da violência de Benjamin: não apenas como acontecimento original e exterior que rompe com o passado e inaugura no presente um futuro¹⁰⁶, mas simultaneamente como seu oposto, uma continuidade a partir da proliferação constante de simulacros daquela interrupção original, cada presente como repetição em miniatura do passado que o instaurou. A contagem como mera repetição acumulada da singularidade inicial, a abstração “um”. Ou, para usar uma analogia psicológica: se o traumatizado está condenado a partir de um trauma passado a repeti-lo inconscientemente em suas mais variadas versões em sua vida futura, assim também a época jurídico-histórica instaurada por uma violência também a reproduz continuamente em sua manutenção cotidiana, ou seja, seria possível compreender então a revolução burguesa como interrupção jurídico-histórica original e a polícia e o parlamento como seu simulacro.

Mas se é assim, se cada interrupção disruptiva inaugura uma época a ser mantida a partir de repetições em simulacro daquela interrupção inicial, então não haveria diferença entre interrupção e repetição, senão uma diferença meramente cronológica entre qual veio antes e qual veio depois. Ou seja, se repetição e interrupção são a mesma coisa, então isso significa que a ideia de interrupção não é possível, a menos que a interrupção não inaugure e mantenha, como na descrição até então da violência, mas apenas interrompa. Para fugir justamente deste ciclo de interrupção-repetição da violência, Benjamin propõe a ideia de “violência divina”, uma violência que não é meio para o fim que é ela mesma, que é “fim de si mesma”, mas que é “o fim de si mesma”: acontecimento histórico que é pura interrupção do movimento histórico. Em oposição à violência mítica, repetitiva, escondida sob a violência legal e estatal, portanto, uma forma de violência chamada teologicamente por Benjamin de violência divina, violência que interrompe definitivamente, sem reinstaurar, “uma violência pura, imediata, que possa estancar a marcha da violência mítica” (IDEM: 150), violência

¹⁰⁶ Derrida descreve esta estranha temporalidade presente-futura da fundação da seguinte maneira: “Nessas situações ditas fundadoras de direito ou de Estado, a categoria gramatical do futuro anterior assemelha-se ainda demasiadamente a uma modificação do presente, para descrever a violência em curso. Ela consiste justamente em simular a presença ou a simples modalização da presença. Aqueles que dizem “nossos tempo”, pensando então “nosso presente” à luz de uma presença futura anterior, não sabem muito bem, por definição, o que dizem. É justamente nesse não saber que consiste a eventualidade do evento, aquilo que se chama ingenuamente de sua presença” (2010: 83).

que ao invés de fundar o direito, “simultaneamente, culpa e expiação” (IDEM) (“*verschuldend und sühnend zugleich*”), aniquila o direito expiando a culpa (“*entsühnend*”). Sami Khatib descreve a ambiguidade histórica e a especificidade temporal deste tipo de evento: “Paradoxalmente, por um lado, a violência divina pertence à ordem do Evento: não é parte integral da vida cotidiana, mas introduz a cesura no nexo mítico da vida e da lei; por outro lado, no entanto, pode ser performada, incorporada e apresentada por humanos na forma de pura violência revolucionária sem ser previsível antes ou durante” (2016: 59)¹⁰⁷.

Na densa passagem final em que o conceito surge, Benjamin brinca com os dois modos de violência jogando com duplos sentidos e usos de palavras: *rechtsetzend / rechtsvernichtend, setzt jene Grenzen / vernichtet grenzenlos, verschuldend und sühnend /entsühnenden*. A crítica passa um pouco rápido por este último aspecto: a violência mítica como instauradora da lei da qual depende a dialética culpa-perdão, por sua vez também aniquilada pela violência divina. Em comentário ao ensaio, Judith Butler afirma: “A violência divina não apenas libera de formas de prestação de contas coercitivas, uma forma violenta ou forçada de obrigação, mas esta liberação é ao mesmo tempo uma expiação de culpa e uma oposição à violência coercitiva”¹⁰⁸ (2012: 73). Se só há culpa a partir de uma lei instaurada, então sua interrupção não é o perdão (*Entschuldigung*), caducidade da dívida num sistema de valor que se mantém, mas expiação (*Entsühnung*), dissolução do próprio código que determina o que é ou não culpa, dívida, pecado.

Para compreender melhor esta dialética da lei e da culpa, pode ser útil o recurso a outra análise teológica, a instigante interpretação que Alain Badiou propõe do Apóstolo Paulo. Ainda que em contexto teológico e histórico bastante diverso do de Benjamin, Badiou parece caminhar na mesma direção na relação com a lei e a tentativa de interrupção de sua vigência. A interrupção aqui não vem da violência, nem mesmo da divina, como para Benjamin, mas da universalidade da graça a partir do “acontecimento-Jesus”. Badiou analisa a seguinte passagem da Epístola de Paulo aos Romanos (Rm 7:7-20):

Mas eu somente conheci o pecado por meio da Lei; pois eu jamais teria conhecido o desejo, se a Lei não tivesse dito: “Não cobiçarás!” (Êxodo, 20. 17). Foi o pecado que, tendo aproveitado a ocasião, produziu em mim, por meio do mandamento, todos os tipos de desejo; pois, sem a Lei, o pecado morre. Outrora, eu era sem Lei e eu vivia, mas quando veio o mandamento, o pecado reviveu e eu morri — de modo que se confirmou que o mandamento que deveria me dar a vida, me levou à morte (apud BADIOU 2009:94).

A lei, segundo a psicologia paulina *avant la lettre*, é quem produz o desejo de rompê-la,

¹⁰⁷ No original: “Paradoxically, on the one hand divine violence belongs to the order of the Event: it is not an integral part of everyday life, but introduces a caesura into the mythic nexus of life and law; on the other hand, however, it can be performed, embodied, or presented by humans in the form of revolutionary pure violence without being predictable or predicable beforehand”.

¹⁰⁸ No original: “Divine violence not only releases one from forms of coerced accountability, a forced or violent form of obligation, but this release is at once an expiation of guilt and an opposition to coercive violence”.

assim como para Benjamin o direito é “simultaneamente culpa e expiação”, com especial atenção para o caráter paradoxal do *simultaneamente*. Daí para Paulo ser impossível atingir a vida justificada ou a salvação, ou seja, superar o círculo mortal e repetitivo da culpa-desculpa instaurado pela lei, por dentro da lei, buscando agir sempre apropriadamente segundo o código, sendo recompensado por boas ações e punido por ações más. Contra a necessidade da lei, Paulo, na leitura de Badiou, oferece a gratuidade da graça:

A polêmica contra o “o que é devido”, contra a lógica do direito e do dever é o cerne da não aceitação paulina das obras e da lei: “Aquele que faz uma obra recebe seu salário não como um a graça, mas como uma coisa devida” (Rm. 4. 4). Mas, para Paulo, nada é devido. A salvação do sujeito não poderia ter a forma de uma recompensa ou de um salário. A subjetividade da fé não é salarial (o que permite, em última análise, que a declaremos comunista). Ela depende de um dom concedido, χάρισμα [*khárisma*] (IDEM: 91).

Este carisma para Paulo é dado exemplarmente pelo acontecimento-Cristo que “nos remiu da maldição da lei” (Gl. 3. 13). Se cada nova violência fundadora estabelece novos limites, novas leis, novas fronteiras, então a lei é sobretudo negativa, delimita até que ponto sujeitos podem agir e ser. As violências instauradoras que se debatem tentam, sobretudo, puxar a sardinha para o seu lado da grelha, buscando estabelecer limites mais amplos para os seus e mais estreitos para seus adversários. A saída paulina da graça pula por cima da delimitação e da proibição e oferece um positivo ao sempre negativo da lei: a amor que é dado por caridade, que dá de graça. Ao realizar o ato diplomático de não abolir os Dez Mandamentos do Velho Testamento, mas conservá-los/superá-los no mandamento cristão¹⁰⁹, Paulo não troca a vigência de uma lei pela outra, num processo como o de reinstauração, mas interrompe a disputa constante pela gestão das fronteiras rasgando-as sob o princípio universal da gratuidade, da caridade. Trata-se de um lei aberta e universal, nas palavras de Badiou, “uma máxima única, afirmativa, não objetal. Uma máxima que não seja suscitação do infinito do desejo pela transgressão do proibido (...), [mas] imperativo único [que] não envolve nenhuma proibição, é pura afirmação” (IDEM 104). A nova lei de Paulo é, portanto, uma anti-lei, uma interrupção do sistema legal e jurídico em prol de uma abertura como a que Benjamin chama de “nova era histórica”.

Para voltar a Benjamin, que é, neste sentido, mais materialista do que Badiou, apesar de recorrer também à teologia, sua crítica busca no exemplo histórico da greve, no contexto da luta de classes, uma oportunidade de diferenciar entre as duas violências: a mítica (que contém simultaneamente o momento instaurador e o momento mantenedor) e a divina. Do primeiro tipo é a “greve geral política”, violência reformista que busca negociar direitos com o Estado, ou seja, que

¹⁰⁹ “‘Tu não cometerás adultério; tu não matarás; tu não roubarás; não cobiçarás (...)’ resumem-se todos a estas palavras: ‘Tu amarás teu próximo como a ti mesmo’. O amor não pratica o mal contra o próximo; o amor é, portanto, a execução da Lei” (Rm.13.8 e ss.; apud BADIOU 2009: 104).

quer instaurar e ao mesmo tempo manter o direito estatal, cujo poder passa de agitadores a burocratas, “passa de privilegiados para privilegiados” (2011a:143), como diz Benjamin citando Georges Sorel. Do segundo tipo é a “greve geral proletária”, que “se propõe, como única tarefa, aniquilar o poder do Estado” sem desejar reinstaurá-lo porque é anarquista. Ela não disputa o direito e seu poder estabelecido com o Estado, mas busca justamente sua aniquilação: “É na ruptura [*Durchbrechung*] desse círculo atado magicamente nas formas míticas do direito, na destituição do direito e de todas as violências das quais ele depende, e que dependem dele, em última instância, então, na destituição da violência do Estado, que se funda uma nova era histórica” (IDEM:155).

Por um lado, portanto, uma interrupção mítica, reinstauradora, aquela da polícia, do golpe parlamentar, do reformismo político da greve geral política, das formas de violência que vencem temporariamente uma violência mantenedora através de uma violência instauradora que se manterá logo em seguida, ou seja, que não combatem a forma do poder jurídico-oficial, mas disputam direitos, disputam o direito de ter direito, disputam por fim o Direito com ele, uma forma de interrupção que de uma perspectiva histórica ampla (a da pré-História como diria Marx, aquela que considera nulo tudo o que aconteceu antes, porque nada ainda aconteceu, como diria Kafka) é eterno retorno do mesmo, repetição sem diferença que modifica os pesos, mas mantém os termos injustos da relação. A segunda, associada por Benjamin naquele momento histórico à greve geral proletária, impede o movimento repetitivo de reinstauração violenta do poder oficial através da aniquilação de suas instituições, abrindo espaço então para algo de diferente, novos termos em uma nova relação histórica. Interrupção com diferença, portanto, contra o eterno retorno do mesmo.

Um dos comentários mais célebres do ensaio de Benjamin, fonte de contribuições importantes e também de alguns mal-entendidos, vem de Jacques Derrida em uma comunicação chamada “Prenome de Benjamin” e posteriormente agrupada no volume *Força de lei*. A leitura profunda de Derrida revela a presença subterrânea, mas organizadora, da filosofia da linguagem de Benjamin em sua análise histórico-política da violência. O texto de Benjamin trata de modos de organização política, da luta entre grupos pela instauração e manutenção de regime, mas parte de uma concepção linguística para tal: a exigência da libertação da linguagem de seu uso “burguês”, ou seja, como mero meio de comunicação (tal como desenvolvida no ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”), e não como fim em si mesmo como em seu passado adamítico, é análoga à ideia de uma violência que não seja apenas compreendida e julgada como meio direcionado, legitimamente ou não, a um fim, mas como violência como fim em si mesma, violência final que interrompe justamente seu ciclo de instauração-manutenção. Derrida mostra como a violência instaura não apenas a lei, mas o código da lei, ou seja, as possibilidades de sua

interpretação. A violência se instaura e se mantém também através de regimes de sentido¹¹⁰:

A ordem da inteligibilidade depende, por sua vez, da ordem instaurada que ela serve para interpretar. Essa legibilidade será, pois, tão pouco neutra quanto não violenta. Uma revolução "bem-sucedida", a fundação de um Estado "bem-sucedida" (...) produzirá *a posteriori* aquilo que ela estava destinada de antemão a produzir, isto é, modelos interpretativos próprios para serem lidos retroativamente, para dar sentido, necessidade e sobretudo legitimidade à violência que produziu, entre outros, o modelo interpretativo em questão, isto é, o discurso de sua autolegitimação (2010: 85-86).

Esta grande contribuição, esta religação entre o linguístico e o político, presente mas escondido no ensaio de Benjamin, deixa, no entanto, a desejar quando se tenta fazer o movimento oposto, ou seja, retornar ao político, a partir da luta de classes em torno da interpretação, quando não instauração ou aniquilação, da lei. As partes mais aproveitáveis do texto de Benjamin, segundo a leitura de Derrida, parecem ser, ao mesmo tempo, as mais inofensivas ou, para dizer em outros termos, as mais auto-referenciais. As ideias, perigosas ou corajosas, dependendo de como se leem, de Benjamin parecem ser de alguma forma sublimadas em jogos linguísticos de interpretação de texto que se, sem dúvida, participam da luta de classes, como bem mostra Derrida, certamente não são sua totalidade. Uma explicação para esta ênfase legítima poderia ser aquela simples de que o filósofo Derrida está mais interessado em pensar sua própria teoria da desconstrução a partir ou em contato com o texto de Benjamin (como ele o faz abertamente em diversas passagens) do que em lê-lo a partir de seus próprios pressupostos¹¹¹. A palavra "Walter" tem tanta importância ou mais neste ensaio do que o posicionamento de Benjamin em relação às diferentes concepções de revolução que se construíam e se debatiam na Europa de entreguerras.

Em relação à leitura que aqui se propõe, da violência divina como interrupção efetiva, em oposição à eterna repetição da violência mítica, o comentário de Derrida também não ajuda muito, já que dedica longos períodos criticando a distinção entre violência fundadora e mantenedora como se esta fosse a distinção principal do ensaio, quando na verdade as duas são apenas dois momentos de uma mesma e única violência, aquela mítica, contra a qual Benjamin antepõe a divina. Esta é a distinção importante e seminal do ensaio, não aquela primeira que apenas distingue para mostrar as diversas formas de agir da violência em sua relação com a lei. Derrida também erra ao estabelecer uma ligação direta entre coisas que são opostas durante todo o pensamento de Benjamin: a proposta revolucionária de cunho marxista e a "solução final" do Nazismo. Como se uma crítica do

¹¹⁰ Márcio Seligmann-Silva também comenta a presença da filosofia da linguagem de Benjamin a partir da leitura do comentário de Derrida: "Como já se disse, todo ato de linguagem é em certa medida um "golpe de estado" com relação às regras da linguagem. Do mesmo modo o direito só existe dentro deste espaço (negado e temível) entre a lei e sua realização. Ele sempre depende, em última instância, do poder decisório dos que dominam o aparelho jurídico. Ele é sempre, portanto, poder instituinte e mantenedor" (2007:220).

¹¹¹ Idelber Avelar critica com certa ironia a leitura externa ao texto (com visada retrospectiva e orientada em torno de Heidegger) de Derrida, justamente "o pensador que mais nos ensinou, nos últimos quarenta anos, a formular perguntas rigorosamente internas aos textos que lemos" (2009: 14).

parlamentarismo e a proposta de uma revolução que não fosse mera reinstauração de uma lei - ou seja, que não fosse reformista - fosse responsável pelo genocídio e destruição causados pela ascensão do Nazismo. Ou seja, como se a crítica da democracia levasse como única alternativa ao totalitarismo:

Uma crítica da ‘degenerescência’ (*Entartung*) como crítica de um parlamentarismo impotente no combate à violência policial, que a ele se substitui, é uma crítica da violência fundada numa ‘filosofia da história’: colocação em perspectiva arqueo-teleológica, ou arqueo-escatológica que decifra a história do direito como uma decadência (*Verfall*) desde a origem. A analogia com os esquemas de Schmitt ou de Heidegger não precisa ser sublinhada (IDEM: 109).

Derrida tenta posicionar Benjamin ao lado de pensadores como Carl Schmitt e Martin Heidegger menos através de uma análise conceitual precisa - o que poderia render uma interessante reflexão sobre as afinidades e diferenças do pensamento revolucionário de direita e de esquerda no período de entre guerras - do que através da associação rápida em torno de ideias gerais e referências externas ao texto como a trocas de cartas, etc. Sorel e Marx, por outro lado, que aparecem citados diretamente e que são pano de fundo com o qual o texto de Benjamin claramente dialoga, são citados de passagem por Derrida, menos para localizar ideologicamente a reflexão de Benjamin do que para dar um colorido vermelho a algo que, no fundo, Derrida propõe surpreendentemente como “filosofias da história” semelhantes: a de Schmitt e a de Sorel.

Uma consulta rápida à *Teologia Política* de Schmitt mostra o quanto Benjamin se apropriou das ideias do autor (principalmente, mas não apenas, no livro sobre o Drama Barroco), na mesma medida em que alterou sua orientação. Dentro do gesto típico do que se chamaria depois de “teoria crítica”, Benjamin se apropriou da filosofia do direito mais avançada de sua época para transformá-la em instrumento da luta de classes, equipando-a com um inegável gume antiburguês. O soberano que em Schmitt decide sobre o estado de exceção, em Benjamin é aquele da hesitação hamletiana. E o estado de exceção que em Schmitt “é diferente da anarquia”, em Benjamin se torna greve geral anarquista. Há, sem dúvida uma relação íntima (que Agamben esmiuçou em seu já citado *Estado de exceção*) entre o modo como Direito e Estado aparecem descritos por Benjamin e Schmitt. É na exceção, no entanto, ou seja, na interrupção do contato entre estas duas esferas que se diferenciam os projetos. Para Schmitt, no estado de exceção o Estado se mantém em detrimento do Direito, uma nova ordem, ainda que provisória, é instaurada por uma violência pela manutenção do Estado:

Como o Estado de exceção ainda é algo diferente da anarquia e do caos, no sentido jurídico a ordem continua subsistindo, mesmo sem ser uma ordem jurídica. A existência do Estado mantém, nesse caso, uma indubitável superioridade sobre a validade da norma jurídica. A decisão liberta-se de qualquer ligação normativa e torna-se, num certo sentido, absoluta. No caso da exceção o Estado suspende o direito em função de um, por assim dizer, direito à autopreservação. Os dois elementos do conceito ‘ordem jurídica’ chocam-se entre si e

O movimento que Benjamin descreve através da dialética da violência mítica é justamente a eterna suspensão do Direito em prol da autopreservação, seja do Estado, seja de outro modelo de organização social, é justamente o estado de exceção schmittiano. Estado de exceção que, como Benjamin escreverá celeberramente em “Sobre o conceito de história”, é falso e é a regra. A decisão absoluta do Estado, ou seja, o pleno direito de uso de violência, vai no sentido oposto ao movimento da violência divina que, também através de uma ação absoluta, pretende justamente abolir Estado e Direito. Suspensão temporária do direito para garantir o Estado em Schmitt, suspensão permanente do direito para abolir o Estado em Benjamin, teorias, portanto, opostas, diferentemente do que aponta Derrida.

O argumento de Benjamin vai no sentido de uma separação, de uma denúncia da violência mítica escondida sobre a democracia liberal, uma denúncia de como as formas parlamentares da democracia existem através da violência e como eventualmente podem recair nela. Apenas uma revolução que rompesse com este ciclo, uma revolução que não procura o sangue, mas que vai além dele, porque reconhece que a vida humana não é uma vida animal e mortal, mas Imortal (para referir novamente a um conceito de Badiou), uma revolução que vai além da vida resumida ao sangue - a mera vida (*das bloÙe Leben*), como bem notou e desenvolveu Agamben - rumo à vida justa. Esta revolução, por fim, que visa interromper o ciclo de reinstauração da lei não é restritiva é, assim como a superação paulina, universal, se dirige a todos e não a uma certa nação ou raça, em sentido também univocamente oposto ao que se propunham os revolucionários de direita na década de trinta.

Para terminar, a insinuação de Derrida de que o texto de Benjamin seja antepassado ideológico daqueles que pregam a “solução final” é não apenas inapropriada como em certo sentido desrespeitosa, pois se refere a alguém que dedicou seu pensamento ao combate contra o Nazismo e que preferiu sair livremente da vida (*Freitod* como Brecht chamou em poema fúnebre o suicídio do refugiado Walter Benjamin) do que sobreviver sob controle do nazismo. Isto tudo é bem conhecido e não precisa de desenvolvimento. Mas a provocação, ainda que sem fundamento no próprio ensaio de Benjamin, merece contemplação. O que diferenciaria a violência divina, interrupção efetiva, da solução final? Derrida confessa no fim do seu ensaio que para ele o ensaio de Benjamin tem algo de terrível e insuportável, algo que ele deixaria em aberto “principalmente para os sobreviventes ou as vítimas da “solução final”, a suas vítimas passadas, presentes ou potenciais (...), de pensar o holocausto como uma manifestação interpretável da violência divina: essa violência divina seria, ao mesmo tempo, aniquiladora, expiatória e não-sangrenta, diz Benjamin” (2010: 143).

Ao falar sobre a morte não-sangrenta que a violência divina privilegiaria, Benjamin explicita

o caráter de "mera vida" da morte pelo sangue da violência mítica, ou seja, redução do humano à sua mera corporeidade, à forma mais banal de materialidade e natureza. A violência divina não se recusa à morte, não compartilha da ideia de sacralidade da vida, porque isso seria sacralizar a "mera vida", mas trata da vida verdadeira, justificada. Em "A tarefa do tradutor" [*Die Aufgabe des Übersetzters*], Benjamin inclusive destina ao filósofo a tarefa de desnaturalizar a natureza, ou seja, de encontrar na mera vida a vida "mais abrangente":

É somente quando se reconhece vida a tudo aquilo que possuir história e que não constitui apenas um cenário para ela, que o conceito de vida encontra sua legitimação. Pois é a partir da história (e não da natureza - muito menos de uma natureza tão imprecisa quanto a sensação ou alma) que pode ser determinado, em última instância, o domínio da vida. Daí deriva, para o filósofo, a tarefa: compreender toda a vida natural a partir da vida mais abrangente que é a história (2011a: 105).

É difícil de compreender, portanto, a associação macabra de Derrida entre as câmaras de gás nazistas que permitiriam "um extermínio que seria expiatório porque não-sangrento" com a expiação da lei a partir do sacrifício não-sangrento da violência divina, como proposto por Benjamin. As câmaras de gás são justamente a redução do humano à mera vida. Derrida toma o significante "sangue" pelo significado mais amplo que Benjamin propôs: o fim da redução do humano ao seu ser de sangue, ao ser assassinável por uma violência como a do nazismo, que se reproduz, camuflada ou não, sob os mais diversos regimes e ao qual se antepõe a ideia de uma revolução aniquiladora, não-sangrenta, ou seja, em prol de uma outra ideia de humanidade, em prol da resposta à pergunta imortal: "É isto um homem"?

Ao saber do suicídio de Benjamin em Portbou, em fuga dos fascistas, Brecht escreve o poema intitulado "*Zum Freitod des Flüchtlings W. B.*" (1993: 48) que começa com os seguintes versos: "Soube que você levantou a mão contra si mesmo / antecipando assim o açougueiro" ("*Ich höre, dass du die Hand gegen dich erhoben hast / Dem Schlächter zuvorkommend*") e termina com estes: "ao destruir a carne torturável" ("*Als du den quälbaren Leib zerstörtest*"). Há uma distinção no poema de Brecht entre dois tipos de violência: aquela do refugiado perseguido, mas que ainda assim caminha para a morte livremente, "*frei*", que destrói (*zerstört*), de forma não-sanguinária, seu corpo (*Leib*, não *Fleisch*) para que ele não se torne mera vida nas mãos violentas e sanguinárias do açougueiro (*Schlächter*) que se aproxima em busca da carne torturável (*quälbaren*). Esta diferença, principalmente no contexto da crítica da violência de Benjamin, não é desimportante.

4.3 O sem-expressão e a cesura

“Em nenhum de seus elementos a linguagem é tão semelhante à música quanto nos sinais de pontuação. A vírgula e o ponto correspondem à cadência interrompida e à cadência autêntica. Pontos de exclamação são como silenciosos golpes de pratos, pontos de interrogação são acentuações de frase musicais no contratempo, dois-pontos são acordes de sétima da dominante; e a diferença entre vírgula e ponto-e-vírgula só será sentida corretamente por quem percebe o diferente peso de um fraseado forte e fraco na forma musical”.

(Theodor Adorno)

Escrito por volta de 1922, o ensaio sobre *As afinidades eletivas* (*Die Wahlverwandtschaften*) de Goethe é um dos primeiros trabalhos de crítica literária de grande importância de Benjamin. Alguns conceitos importantes que surgem posteriormente no livro sobre o Drama Barroco aparecem pela primeira vez no contexto da novela de Goethe. Trata-se, segundo Gagnebin, de "um texto denso e difícil, com pressupostos profundamente metafísicos, que fornece um elo de ligação privilegiado entre o doutorado sobre o conceito de crítica no Romantismo alemão, ainda marcado pelo estilo da tese acadêmica, e o livro muito mais ousado e pessoal sobre o Drama Barroco" (2011: 140). Benjamin iniciaria neste ensaio o rompimento com uma concepção romântica de crítica de arte “para uma concepção mais radicalmente histórica e temporal que deveria ser sua, desde o livro sobre o Drama Barroco, até suas últimas reflexões mais ‘materialistas’” (IDEM: 143). Trata-se não apenas de uma crítica ao texto literário, mas de uma crítica que se quer modelar, uma crítica que deseja estabelecer critérios e posições teóricas sobre o trabalho crítico, sobre o próprio estatuto da obra de arte e, filosoficamente, sobre os próprios conceitos mobilizados na crítica e evocados pela obra.

Estes posicionamentos passam necessariamente pela configuração temporal que a obra estabelece com o mundo. Opondo-se a uma visão que chama de “idealista”, ele afirma que “não é do nada que ela [a obra] surge, mas sim do caos” (2009: 91). Embora ele não defina o que chama de caos, é plausível imaginar que ele se refira em analogia à obra de arte ao modelo cosmogônico grego do pré-mundo como caos, ainda desorganizado, antes de sua ordenação olímpica, apolínea, lógico-linguística (ligada ao *logos*). Surgida do caos, a obra teria o poder de “como num encantamento converte[r] o caos em mundo por um instante” (IDEM). Justamente este instante que permanece é uma imagem paralisada do mundo, interrupção do fluxo contínuo do tempo através de sua cristalização na forma artística. Mas para que essa cristalização aconteça também é necessário que tanto ela quanto sua crítica a distingam do mundo, pois reduzir um ao outro seria justamente retornar ao caos inicial: “Nenhuma obra de arte, completamente livre desse encantamento, pode

aparentar estar viva sem tornar-se mera aparência e deixar de ser obra de arte (IDEM:92)". No prefácio do livro sobre o Drama Barroco, ele retomará a relação entre verdade e beleza a partir do *Banquete* de Platão garantindo o acesso da primeira à segunda, ou seja, determinando o papel da filosofia da arte, apenas enquanto a beleza se mantiver como aparência: "Somente este [Eros] pode testemunhar que a verdade não é desnudamento, que aniquila o segredo, mas revelação, que lhe faz justiça" (1985: 53).

A paralisação reivindicada por Benjamin separa definitivamente obra e vida, mas não dá àquela uma totalidade plenamente compreensível, autossuficiente. Resta um elemento que ele chama de "sem-expressão" (*Ausdruckslose*), o que destrói "aquilo que ainda sobrevive em toda aparência bela como herança do caos: a totalidade falsa, enganosa - a totalidade absoluta. Só o sem-expressão consome a obra que ele despedaça, fazendo dela um fragmento do mundo verdadeiro, torso de um símbolo" (IDEM). Em outras palavras, o sem-expressão aparece para Benjamin duplamente "como aquilo que ao mesmo tempo funda a verdade da linguagem e coloca em questão a pretensão de totalidade do discurso" (GAGNEBIN 2011: 101).

Este símbolo em forma de ruína, este torso, como se verá, será importante no trabalho sobre o Barroco. A formulação desta dupla interrupção, primeiro do fluxo externo do mundo, depois da própria totalidade aparente da obra, foi inspirada nas reflexões de Hölderlin, de quem Benjamin era profundo conhecedor, sobre a importância do que ele chamou de cesura (*Zäsur*) no verso clássico da tragédia, especialmente nos de *Édipo Rei* e *Antígona* de Sófocles. Para Hölderlin, que também praticava a cesura em sua própria poesia¹¹², ela se estabelece em oposição ao fluxo torrencial [*reissend*] da representação. Trata-se da "palavra pura, a interrupção anti-rítmica", que diferencia duas partes da narrativa, podendo estar no começo ou no fim, dependendo justamente do ritmo da história. Nas duas tragédias analisadas por Hölderlin, a interrupção muda de posição, em um caso mais no começo, em outro no fim, mas é estabelecida pelo mesmo elemento, as falas, não por acaso, do profeta, aquele que interrompe e é interrompido pela intervenção divina, Tirésias: "Ele irrompe no curso do destino como guardião do poder da natureza, que tragicamente retira os homens de sua

¹¹² Adorno demonstra este procedimento, que ele sintetiza sob o conceito de parataxe, em uma análise brilhante dos seguintes versos de Hölderlin, sob os quais ele decifra em imanência esta filosofia da história disruptiva: "A estrofe finda com os versos: "Mas para a frente e para trás não queremos nós / Ver, Deixa-nos embalar, como / Em bater baloiçante no mar". Não para frente: sob a lei do presente - em Hölderlin, a da poesia - com um tabu contra a utopia abstrata, no qual ainda vive a proscrição teológica das imagens que Hölderlin partilha com Hegel e Marx. Não para trás: pela irrevogabilidade do que foi uma vez derrubado, pelo ponto crucial entre poesia, história e ideal. A resolução afinal, expressa em anacoluto e estranha inversão: "... Deixamo-nos embalar, como / Em batel baloiçante no mar" parece um propósito de escapar à síntese, de se confiar à pura passividade para realizar plenamente o presente. Pois toda síntese - Kant soube disso melhor do que ninguém - ocorre contra o puro presente, como relação o passado e ao futuro, aquele para frente e para trás que é submetido ao tabu de Hölderlin" (1973:113).

esfera vital, do ponto central de sua vida interior, arrastando-os para um outro mundo e para a esfera excêntrica dos mortos” (HÖLDERLIN 2008: 70). Na ação de Sófocles, o destino não age mecanicamente como mero cumprimento da profecia estabelecida anteriormente, mas como interrupção de um ser para outro, identidade entre o profetizado e o acontecido, mudando o estatuto dos seus agentes-pacientes. Jean Beaufret comenta o início e o fim do Édipo: “Aqui, na abertura do tempo trágico, que nada mais é do que o afastamento do deus, *início e fim... não mais rimam*. A diferença entre um “até aqui” e um “doravante” torna-se essencial. Alguma coisa mudou fundamentalmente. Assim o exige a intervenção da “cesura” (BEAUFRET 2008: 37).

No ensaio de 1921, “Destino e caráter” [*Schicksal und Charakter*], Benjamin busca outro elemento disruptivo do herói trágico clássico, seu silêncio no momento em que a tragédia recai sobre ele. “O que acontece na tragédia é que o homem pagão se apercebe de que é melhor do que os seus deuses, mas esta tomada de consciência deixa-o sem linguagem, permanece indistinta” (2011b:8). Para Ernani Chaves há uma originalidade na interpretação benjaminiana da tragédia. Não se trata do mero abatimento do protagonista pela força irresistível e superior do destino, mas da revelação dos ritmos e possibilidades de agência numa conjuntura dada, ainda que limitada. A temporalidade dupla do kairós surge novamente:

Benjamin subverte o esquema explicativo mais clássico da tragédia, qual seja, o de que o herói postado diante do seu destino luta contra ele para, enfim, sucumbir às suas forças; no limite, sucumbir à própria culpa. Em oposição a esse esquema, Benjamin entende a tragédia como a interrupção do fluxo inexorável do destino, sem que isso venha a significar uma espécie de retorno à pureza do homem, uma libertação da culpa e da expiação ou ainda uma reconciliação com Deus (1994: 19).

A interrupção rítmica nos hinos de Hölderlin e o silêncio do herói grego na tragédia são gestos de interrupção que Benjamin toma como necessários à forma artística do torso, do não-total, do que mantém a distinção entre obra e mundo justamente para que a forma consiga ordenar momentaneamente o caos do mundo. Se há uma tomada de consciência não é da obra como mero espelho reflexivo do mundo, mas da obra que interrompe a representação para se compreender como representação do mundo. A obra de arte de certa forma nega o mundo, mas também nega a falsidade de ser um mundo autônomo, independente daquele primeiro. Neste processo, uma imagem verdadeira poderia surgir, objeto justamente da crítica de arte. Ao interromper-se, da mesma maneira que as tragédias clássicas citadas por Hölderlin se interrompem ao dar voz ao destino anunciado por Tirésias, da mesma maneira que os versos de Hölderlin se interrompem nas cisões dos versos e das estrofes, a obra revela sua verdade de ser representação. No ensaio sobre Goethe, Benjamin sintetiza: “Torna-se necessário isso que se denomina na métrica de cesura, a palavra pura,

a interrupção contrarrítmica, para fazer frente à mudança rápida das representações em seu ponto mais alto, de tal maneira que apareça não mais a mudança da representação, mas sim a própria representação (2009: 93).

A interrupção do ritmo inebriante do que se pretende total - em outras palavras, crítica da ideologia - é elogiada por Benjamin também em uma bela passagem de *Rua de mão única* direcionada à prosa, mas de ligação evidente com a cesura holderliniana. As possibilidades (e os riscos) que a interrupção, a exceção, abrem: "Um período que, metricamente concebido, é posteriormente perturbado em seu ritmo, em uma única passagem, faz a mais bela frase em prosa que se pode pensar. Assim, por uma pequena brecha no muro, cai um raio de luz no gabinete do alquimista e faz relampejar cristais, esferas e triângulos" (1987: 30).

Assim vê-se através dessa relação móvel, disruptiva e constantemente religada entre forma e conteúdo, que Benjamin está bastante distante da concepção da estética tradicional, insolúvel e sempre requeitada, da relação entre forma e o conteúdo. Talvez se pudesse compreender de forma semelhante a concepção temporal da contagem, os “agoras” que se sucedem no tempo homogêneo como uma variação desta dicotomia: o fluxo do tempo abstrato como forma e os acontecimentos históricos como seu conteúdo. A contagem histórica, que toma os acontecimentos como meros entrepostos na cadeia de acontecimentos que correm na rodovia do progresso, encontra na crítica de arte não dialética (ou seja, aquela que não percebe o condicionamento recíproco entre forma e conteúdo) um olhar que vê o conteúdo apenas como preenchimento do primeiro, perdendo de vista os elementos que dão vida à obra. A uma concepção assim é que Benjamin parece estar se referindo no ensaio “Drama Barroco e Tragédia” [*Trauerspiel und Tragödie*], da segunda metade de 1916, primeiro esboço, portanto, anterior ao livro sobre o Barroco, em que fala de um “evento empírico” associado ao tempo mecânico, em oposição a um tempo histórico (este sim, de alguma forma preenchido, embora nunca completamente como seria o “messiânico”):

Para o evento empírico, o tempo é apenas uma forma, mas - o que é mais importante - ele não é preenchido como forma. O evento não preenche a natureza formal do tempo no qual está acomodado. Pois isso não deve ser concebido como se o tempo nada mais fosse que a medida com que se afere a duração de uma modificação mecânica. Esse tempo de fato é uma forma relativamente vazia, e não faz sentido pensar em seu preenchimento. Porém, o tempo da história é diferente do tempo da mecânica. O tempo da história determina bem mais que a possibilidade de modificações espaciais de certa grandeza e certa regularidade - a saber, a do ponteiro do relógio (2013).

Se se puder estabelecer uma relação entre estas duas dicotomias, talvez a reflexão de Benjamin sobre a relação entre forma e conteúdo em *As afinidades eletivas* possa ajudar a entender o que ele critica na ideia de tempo homogêneo e vazio, como mero suporte. A verdade encrustada

na obra não é conteúdo de uma beleza aparente, “ela mesma não é aparição, mas sim inteiramente essência - uma essência, porém, que se mantém, em impregnação essencial, idêntica a si mesma apenas sob velamento” (BENJAMIN 2009: 112). A verdade que uma obra de arte contém só se mantém enquanto essência da obra de arte, ou seja, enquanto conteúdo em uma forma, “pois o belo não é nem o envoltório nem o objeto velado, mas sim o objeto em seu envoltório” (IDEM). O crítico que tenta tirar o conteúdo de dentro da forma em busca de sua verdade será tão bem sucedido quanto o cirurgião que quiser tirar os órgãos de dentro de um corpo para encontrar a vida. “A tarefa da crítica de arte não é tirar o envoltório, mas antes elevar-se à contemplação do belo mediante a percepção mais exata do envoltório enquanto envoltório” (IDEM).

É importante aqui a ideia de que a obra de arte - e a própria linguagem, num sentido mais amplo - não se reduz a uma mensagem que ela comunicaria, ela não é mero meio para um fim que é enunciado. (Talvez se possa dizer que a literatura especificamente, arte que tem a língua como material, se esforça para fazer justo o oposto: resistir a “comunicar” como cotidianamente, tentar existir de forma não instrumentalizada, não direcionada a fins). Em “A tarefa do tradutor”, ensaio de poucos meses antes, Benjamin busca uma visão da linguagem e da tradução que fuja de sua redução a mero instrumento de uma comunicação e questiona: “O que “diz” uma obra poética? O que comunica? Muito pouco para quem a compreende. O que lhe é essencial não é comunicação, não é enunciado” (2011a:102). Ou, como ele conclui no ensaio posterior já de 1935, “Problemas da sociologia da linguagem” [*Probleme der Sprachsoziologie*], citando Kurt Goldstein em um estudo sobre a afasia: “A partir do momento em que o homem usa a linguagem para estabelecer uma relação viva com ele próprio ou com os seus semelhantes, a linguagem já não é um instrumento, não é um meio; é uma manifestação, uma revelação da nossa essência mais íntima e do laço psicológico que nos liga a nós próprios e aos nossos semelhantes” (1992: 229).

Para voltar ao ensaio sobre a novela de Goethe, a crítica que respeitasse a organização interna da obra deveria descrever a maneira com que o envoltório envolve, reconhecendo o segredo do que ele envolve. Não por fetichismo, mas por compreender que não há esgotamento possível do trabalho crítico sobre a obra, resta sempre, por sua própria constituição, algo mais a contar - ou é assim, ou o trabalho crítico é natimorto e, portanto, desinteressante. “Jamais uma obra de arte foi apreendida, exceto quando se apresentou de maneira incontornável como segredo” (2009:112). Para Benjamin, e isto é importante para a questão temporal, este segredo tem uma estrutura teológica, a da revelação (o que não impede também uma leitura materialista, como a desenvolvida depois nas “teses”, em que o momento da revelação é como o presente oportuno para a ação revolucionária):

“Tal velamento é necessidade divina no tempo adequado, do mesmo modo como é condição divina que, desvelado fora desse tempo, aquele inaparente se dissipe em nada, com o que a revelação substitui os segredos” (IDEM: 113).

O acontecimento histórico não é nem um agora isolado em um imediatismo esquizofrênico, a visão da história como mero presentismo, nem um fluxo temporal homogêneo, suporte vazio a ser preenchido, mas é um agora ressaltado em um fluxo temporal, “objeto em seu envoltório”, como diz Benjamin. O tempo como fluxo envolve não homogeneamente cada agora em sua especificidade. Cada agora participa como conteúdo de um fluxo temporal mais amplo, mas também condiciona este fluxo dando-lhe forma, de maneira semelhante a um astro que deforma o espaço-tempo ao redor de si pela força de sua gravidade. O tempo, portanto, pode ser sentido por suas densidades e rugosidades, em intensidades, qualitativamente, em cada agora, e não como a abstração genérica sempre igual da contagem. Dar um sentido *a priori* para a história é desvelá-la fora do tempo, é cortar prematuramente com um bisturi as relações ainda não reveladas (pelo devir histórico e pelo trabalho do historiador) que cada agora estabelece secretamente com os anteriores e os futuros. A contação da história não substitui a causalidade pela arbitrariedade ou pelo destino, mas a expande: leva em conta as causas do passado que estão presentes esperando ser reveladas, lembradas, ativadas (ou retroinventadas) pelo presente.

O instigante conceito freudiano de “*Nachträglichkeit*” (retrospectiva, em tradução livre) tenta dar conta desta estranha, ainda que onipresente, estrutura temporal. Vivências infantis, anteriores ao primeiro ano, permanecem latentes como que esperando serem simbolizadas a posteriori. Assim, um trauma pode ser ativado depois, retroativamente, e ter o mesmo efeito como se tivesse acontecido no presente. Freud fala nesses casos de uma ativação, ao invés de uma recordação. A cena, em seu exemplo clínico, que se passa ao um ano e meio, não é rememorada, por não ter sido compreendida, simbolizada, na época. Quando é, depois, aos quatro anos de idade, ela age com a mesma intensidade como se tivesse acabado de ser vivida: “A ativação dessa cena (evitei intencionalmente a palavra ‘recordação’) teve o mesmo efeito que teria uma experiência recente. Os efeitos da cena foram protelados, mas esta não perdera, entretanto, nada da sua novidade, no intervalo entre a idade de um ano e meio e a de quatro anos” (1977: 24).

O próprio processo psicanalítico, segundo Gerhard Dahl, movimenta esta estrutura: “Símbolos são o que, em data posterior [*nachträglich*], preenchem a lacuna entre o presente cognitivo e um passado significativo, mas sem nome. Sem o conceito fundamental de *Nachträglichkeit*, a eficácia da psicanálise seria totalmente inexplicável” (2011: 110). Este

movimento, como não poderia deixar de ser, também aparece muitas vezes na literatura e não por acaso em seus momentos de alto modernismo, como no caso da ligação entre as cenas infantis e a célebre cena da Madeleine no *Em busca do tempo perdido* de Proust. Flavia Trocoli traça uma elegante linha entre as duas cenas mostrando a presença de “um movimento da própria estrutura que faz com que o drama do deitar preceda o corte operado pelo acaso da memória involuntária: até que numa noite de inverno aconteça algo que, de fato, seja relevante e exija a criação, ou seja, a edificação da própria Recherche” (2010).

Outro exemplo do processo de reorganizar o passado a partir de cada agora, mantendo a contação histórica aberta, se encontra no magistral ensaio de Borges, “Kafka e seus precursores”. Em um exercício de memória, na esteira das reflexões de T. S. Eliot e Ezra Pound sobre o cânone literário e sua renovação, Borges estabelece uma lista de autores anteriores a Kafka que teriam semelhança em sua voz ou “seus hábitos”. A lista vai do grego Zeno, passando pelo chinês Han Yu, o dinamarquês Kierkegaard, o inglês Browning, além do próprio argentino Borges:

Se não me engano, as peças heterogêneas que enumerei se parecem com Kafka; se não me engano, nem todas se parecem entre si. Este último fato é o mais significativo. Em cada um desses textos reside a idiossincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; ou seja, ela não existiria. (...) No vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas seria preciso purificá-la de toda conotação de polêmica ou rivalidade. O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro. (2007a: 129-130)

Para finalizar a lista de exemplos destas relações temporais tão antinaturais a temporalidade moderna e, ao mesmo tempo, tão onipresentes nas mais diversas formas de compreensão e contação do tempo, em entrevista o filósofo brasileiro afroperspectivista, Renato Nogueira, traz o *itan* (narrativa tradicional yorubá) que propõe uma relação temporal com um movimento semelhante: “Exu pode ter matado um pássaro ontem, com uma pedra que jogou hoje”, e comenta: “o tempo não é evolutivo, tampouco se contrai ou pode ser tomado como um círculo ou uma linha reta; mas, de modo simples, diz que o passado é definido pelo presente e o futuro é um conjunto de encruzilhadas, isto é, destinos (*odu*)” (2015). Exu, portanto, como orixá da oportunidade, com o poder de reinventar, a cada encruzilhada, o caminho percorrido, orixá de uma temporalidade da oportunidade aberta em que o passado, assim como o futuro, embora de outra forma, também é uma virtualidade a ser atualizada a cada agora. Os tempos são presentes no presente.

4.4 Origem do Drama Barroco alemão

"Pois bem, este soubera imortalmente deter o movimento das horas naquele instante luminoso em que a dama sentira calor e deixara de dançar, em que a árvore estava cercada de um contorno de sombra, em que as velas pareciam deslizar sobre um verniz de ouro. Mas justamente porque o instante pesava sobre nós com tamanha força, aquela tela tão fixa dava a impressão mais fugitiva, sentia-se que a dama ia em breve voltar-se, os barcos desaparecerem, a sombra mudar de lugar, a noite descer, que o prazer acaba, que a vida passa e que os instantes, mostrados ao mesmo tempo por tantas luzes que se lhes avizinham, não tornamos a encontrá-los".

(Marcel Proust)

4.4.1 Rua sem saída

Antes de entrar no livro sobre o Barroco, uma curtíssima intermissão em seu oposto complementar que, em outra linguagem, apresenta orientação epistemológica semelhante, aquela orientada à interrupção. *Rua de mão única* é um livro de fragmentos que mistura, ainda que mantendo um mesmo estilo, registros e gêneros distintos como o diário de viagem, memórias de infância, reflexões sobre a inflação alemã e sobre a guerra, conselhos literários e amorosos. Publicado em 1928, no mesmo ano da *Origem do Drama Barroco Alemão*, embora guarde com ele uma semelhança gestual disruptiva, este estranho livro tem uma liberdade de gênero que a tese não tem. Ele pode ser entendido, aliás, como um avesso da moeda, como par literário do estudo acadêmico. Mesmo que este estudo contenha já em si uma rebeldia em relação ao estilo sistemático que critica e contenha algo do tom aforístico e imagético destas *Denkbilder*, imagens de pensamento, há um método em andamento e um objeto histórico específico a ser analisado, mesmo que no desvio. A conhecida recusa pela academia do livro sobre o Barroco posiciona talvez este livro de fragmentos como uma interrupção na trajetória do escritor Benjamin até então. Interrupção sofrida e ao mesmo tempo causada, escolhida ambigualmente pela forma provocativa com que ele escreveu o texto para a academia. Gagnebin descreve este movimento entre estilos e projetos de escrita:

Quero dizer que Benjamin sabia do risco e escolheu corrê-lo, o que também testemunha sua ambiguidade em relação à carreira universitária. Nesse contexto, a redação e publicação de *Rua de mão única* também pode assinalar o início de uma mudança na vida, no pensamento e na escrita de Benjamin, um início que responde e corresponde ao cansaço diante das disciplinas universitárias vigentes. Cansaço antigo que o encontro com a energia erótica e política de Asja Lacis só reforça, mas que Benjamin já sentia há bastante tempo (2017:22).

Em oposição ao livro sobre o Barroco, em *Rua de mão única*, o olhar se derrama sobre aquilo que está próximo, os arredores, e de uma forma flanante, pedestre, sem a obrigação de dialogar com outros comentadores e pesquisadores em tom específico. O diálogo é com a cidade, a forma reage aos objetos como o pedestre ao farol, há uma liberdade de movimento e criação a partir da sugestão do observado - que muitas vezes olha de volta, não apenas no nível onírico, mas também policial como as câmeras onipresentes do contemporâneo.

Os títulos dos fragmentos parodiam anúncios de propaganda típicos de grandes cidades ao modo da informação: são cartazes, placas, slogans e outras formas de comunicação em que a finalidade única das palavras é ligar o mais rapidamente possível o leitor ao anunciado. A palavra quer desaparecer, sem deixar rastros, depois de entregar sua mensagem. Ela quer ser tão imediata quanta a placa de trânsito que dá título ao livro e não permite pausa para assimilação ou dúvida. O uso cenográfico destas referências ajuda a contextualizar os fragmentos em seu local de origem: a cidade moderna. Mas enquanto obedece a estética e imita o ritmo de vida destas cidades, em suas variadas aparições em série ou individuais, os fragmentos também invertem os sinais porque no fim da leitura ainda estão lá. Não são sinais de trânsito, mas símbolos - ou, talvez fosse melhor dizer, alegorias - de trânsito. O leitor coloca-se diante delas, contextualizado, seguro de que irá receber uma informação útil para prosseguir com seu caminho e o que encontra, na verdade, o faz se deter. Elas respondem ao leitor rindo com a mesma pergunta que o policial faz a um desnortado personagem kafkiano de "Desista" [Gibs auf]: "De mim você quer saber o caminho?"

Estas placas e anúncios têm como principal característica, em oposição irônica com a forma jornalístico-propagandística, que parodiam, a interrupção do prosseguimento, a interrupção da assimilação automática para a qual é treinado a todo momento o cidadão da grande cidade. Se é verdade que a propaganda, se apropriando de recursos criados e desenvolvidos pelas grandes vanguardas artísticas do século XX, evolui permanentemente em busca de um choque que ainda chame a atenção do consumidor cada vez mais embruteado pela onipresença da propaganda, de um choque com a mesma habilidade de metamorfose que as superbactérias cada vez mais resistentes aos antibióticos, se utilizando dos gêneros mais insuspeitos, tentando se associar com as áreas mais íntimas do ser, buscando o estranhamento fino que penetre a carapaça sensível de cada consumidor em potencial, negociando o retardamento da mensagem de compra até o último dos últimos momentos - mesmo assim, é evidente que falha ontologicamente uma propaganda que ao fim não diga o nome do produto que quer vender. Se é assim, os fragmentos de Benjamin, por outro lado, mobilizam a forma da propaganda para interromper a assimilação imediata. São como o telefone que toca durante a entrevista do chefe com seu angustiado funcionário: "Interrompe a palavra no ponto mais importante e dá tempo àquele que está defronte para ajustar sua resposta" (BENJAMIN: 1987, p. 55).

4.4.2 “Questões introdutórias de crítica do conhecimento”

Em seus textos de juventude, Benjamin faz um chamado para a ação dos jovens que devem romper o ciclo repetitivo de transformação de uma geração com ideais para uma geração do dado. Seu pensamento está posicionado contra um tempo da eternidade, sua preocupação é militante, trata-se de buscar uma transformação da história a partir da ação do grupo que ele julga ser o mais capacitado para efetuar-la. Em sua tese de aplicação para a docência (*Habilitation*) na Universidade de Frankfurt, *Origem do Drama Barroco alemão* [*Ursprung des deutschen Trauerspiels*] de 1925, embora o campo de pensamento seja outro, da militância política à crítica de arte, algo permanece desta estrutura de um tempo eternizado que deve ser alvo de uma intervenção. Como formular epistemologicamente esta interrupção histórica em uma teoria estética? Ou antes, qual a relação entre o contar histórico e a formulação teórica? Nos dois casos, trata-se de uma questão formal, de gênero textual, uma “questão de representação”, como diz Benjamin nas “Questões introdutórias de crítica do conhecimento” (1984:49) [*Erkenntnistheoretische Vorrede*] que abrem o livro. Assim como um contar histórico pode privilegiar o sempre igual dos acontecimentos, o triunfo de cada vencedor na linha histórica que tende otimistamente ao progresso, ou seja, a contagem, outro pode privilegiar as possibilidades de interrupção incrustadas em cada presente, a busca permanente pela efetivação do ideal em cada real, ou seja, a contação. A epistemologia também deve conhecer formas distintas de apresentar uma ideia no tempo. Se se pudesse transpor da categoria narrativa para a epistemológica, Benjamin tentaria nesta introdução propor através do gênero “tratado” (*Traktat*) a contação na filosofia, em oposição à contagem tradicional do gênero “sistema”.

Já no primeiro parágrafo, estabelece-se uma oposição entre um texto filosófico de forma acabada (*abgeschlossenen Gestalt*), baseado no poder do pensamento abstrato derivado matematicamente (*more geometrico*, em referência ao método utilizado por Spinoza na *Ética*), e entre o texto baseado na codificação histórica (*historischer Kodifikation*) e no pensamento linguístico. A Matemática afirmaria poder superar o problema da representação, mas é justamente aí que o pensamento da linguagem quer entrar. Benjamin opõe ao “conceito de sistema, do século XIX”¹¹³, que quer capturar a verdade como se ela fosse um objeto que voasse de fora para dentro, como se fosse um fato dado, o tratado, voltado à tentativa permanente de representação do ser

¹¹³ Mais adiante no texto, Benjamin afirma taxativamente: “Para que a verdade seja representada em sua unidade e em sua singularidade, a coerência dedutiva da ciência, exaustiva e sem lacunas, não é de nenhum modo necessária. E no entanto essa exaustividade sem lacunas é a única forma pela qual a lógica do sistema se relaciona com o conceito de verdade. Essa sistematicidade fechada não tem mais a ver com a verdade que qualquer outra forma de representação, que procura assegurar-se da verdade através de meros conhecimentos e conjuntos de conhecimentos” (1984: 55).

“indescritível do verdadeiro” (*unumschreibliche Wesenheit des Wahren*) (GSI: 208). E se se trata de representar o que não pode ser descrito, então exige-se um método de representação permanentemente móvel, sempre ativo, nunca total, derivativo, mas histórico, cheio de rugosidades e reentrâncias. Em paráfrase da famosa afirmação sobre seu método, “representação como descaminho” (“*Darstellung als Umweg*”) (IDEM). Cada nova compreensão exige uma revisão do todo em um movimento interminável de ida e volta. A verdade surge a partir destes fragmentos, a partir do movimento do próprio tratado. A interrupção e a intermitência no ritmo são características deste método de representação. O tratado, que tem origem medieval, é comparado por Benjamin com seu contemporâneo das artes plásticas, o mosaico. Trata-se de representar a partir de investidas repetidas: “Tanto o mosaico como a contemplação justapõem elementos isolados e heterogêneos, e nada manifesta com mais força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade” (1984: 51). A etimologia e a sonoridade do mosaico já apontam para sua dualidade literal e metafísica: o mosaico vem da palavra latina *Musaicum*, obra de arte das musas, mas em português também é idêntico ao adjetivo do nome Moisés...

Para voltar à imagem do pássaro que voaria para as redes estendidas do sistema filosófico, trata-se não de capturá-lo como ele de fato é, mas de representá-lo a partir do seu vislumbre repetido e retomado a cada nova visão de sua aparição. A ave vista em mil micropontos e cores. O processo de visão e representação como parte do próprio pássaro. “O método, que para o saber é uma via para a aquisição do objeto (mesmo que através da sua produção na consciência) é para a verdade representação de si mesma e portanto, como forma, dado juntamente com ela” (IDEM: 52). Fiel ao método de desvio proposto, Benjamin segue por uma sequência de conceitos e imagens (“representação”, “tratado”, “mosaico”, “escrita”, “contemplação”) que vão sendo trocados à medida que a exposição segue, voltando sempre, transformados, à mesma distinção entre uma forma total e contínua de capturar a verdade e outra interruptiva e progressiva de representá-la. “A arte da interrupção, em contraste com a cadeia das deduções, a tenacidade do ensaio, em contraste com o gesto único do fragmento, a repetição dos motivos, em contraste com o universalismo vazio, e a plenitude da positividade concentrada, em contraste com a polêmica negadora” (IDEM: 55). Enquanto na fala, acompanhada dos gestos e do rosto, a narrativa flui homogênea, ainda que as frases individuais não tenham sentido autônomo e sigam “numa sequência de pensamentos, muitas vezes vaga e vacilante, como quem esboça, com um só traço, um desenho tosco” (IDEM: 52), no texto escrito ela se interrompe e se inicia a todo momento. Seu objetivo para com o leitor é forçá-lo a deter-se, “para consagrar-se à reflexão” (IDEM). Estas imagens e conceitos ganham uma forma

mais acabada na célebre oposição desenvolvida na parte final do livro entre símbolo e alegoria, que Benjamin associa respectivamente às linguagens falada e escrita: “a linguagem falada é assim a esfera da locução livre e primordial da criatura, em contraste com a escrita visual da alegoria, que escraviza as coisas nos amplexos da significação” (IDEM: 224). A própria palavra escrita na língua alemã, em que todos os substantivos têm a letra inicial maiúscula, seria uma microrreprodução do seu caráter alegórico.

Uma das imagens mais célebres mobilizada por Benjamin para descrever seu método desviante é a da constelação. Trata-se de uma representação extremamente plástica dos processos: primeiro os fenômenos, que em sua existência material e bruta não participam do mundo das ideias, são decompostos e em seguida remontados em seus elementos mais extremos pelo conceito. Este processo se repete em um nível superior: o conjunto de conceitos utilizados atualiza uma ideia que, por sua vez, é configuração dos conceitos. Deste duplo processo de recorte e remontagem surge a ideia de constelação: “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas” (IDEM: 56).

Ressurge no Drama Barroco o termo “ideal”, descrito anteriormente por Benjamin como objetivo de efetivação dos jovens. Embora a estrutura de interrupção permaneça - a ação sobre o presente em busca da efetivação do ideal em cada agora - há uma inversão de sentido para este ideal. Se antes ele se encontrava virtualmente em cada presente, mas projetado no futuro, sempre como tarefa a ser cumprida, parece que na *Origem do Drama Barroco*, Benjamin o projeta no passado. Os ideais (termo que Benjamin toma de Goethe) dão espaço à ideia. Mas esta ideia não remete apenas à ideia platônica, como também ao que seria uma outra origem da ideia benjaminiana, o “nome” na tradição judaica. Num salto epistemológico amplo, ele estabelece uma relação entre Platão - para quem as ideias seriam “palavras e conceitos verbais divinizados” (IDEM: 58), que estariam fragmentadas no cotidiano, em sua percepção empírica, e que deveriam ter restauradas em si pelo filósofo seu caráter simbólico, tornando-se novamente ideias, ou seja, a ideia como “consciência de si” da palavra - e Adão - primeiro filósofo que nomeou enquanto não havia ainda “dimensão significativa” nas palavras, quando no Paraíso, antes da Queda, não havia diferença entre o nome e o ser, o significante e o significado. Trata-se de uma mudança temporal de importância fundamental no pensamento de Benjamin sobre o tempo: a ação no presente parte de um ideal vindo do passado, a ser restaurado, e não mais do futuro, a ser alcançado. A visão não é mais orientada para frente, como na tradição romântica ocidental, mas para trás, como na tradição judaica. Muitos anos depois, no fim das teses, Benjamin esclarecerá esta orientação judaica ao

passado: “Era vedado aos judeus perscrutar o futuro. A Torá e a oração, em contrapartida, os iniciavam na rememoração. Essa lhes desencantava o futuro (...). Mas nem por isso tornou-se para os judeus um tempo homogêneo e vazio. Pois nele cada segundo era a porta estreita pela qual podia entrar o Messias” (LÖWY 2005: 140). A efetivação do ideal no presente, em prol do futuro, se dá a partir não de uma previsão teleológica, de uma promessa política ou de uma profecia mística, como algumas vezes aparecia nos textos sobre a juventude, mas de sua rememoração, da restauração dos elementos do passado perdidos presentes potencialmente em cada momento. Se se puder reutilizar uma imagem célebre de Benjamin, foi neste momento em que o Anjo da História virou as costas para o futuro para se concentrar sobre as ruínas do passado.

A priorização que o conceito dá às suas manifestações chamadas “extremas”, periféricas, não é apego ao pitoresco e ao exótico, mas preocupação epistemológica (com importantes implicações políticas!) com o que escapa da média, com o que não é reconhecido pelo sistema. Para citar novamente o texto de Nietzsche, sua crítica da história monumental se baseia justamente em que ela “sempre aproximará, universalizará e por fim igualará o desigual”. Trata-se da modulação como estratégia de contagem histórica. O que não cabe no modelo sempre igual - a celebração dos vencedores donos do *status quo* - é achatado, deformado ou apagado. Quase quinze anos depois no “Parque Central” sobre Baudelaire, Benjamin manterá sua crítica estético-política à história monumental, sobretudo no que se escolhe para elevar e para omitir na análise de uma obra de arte ou em um recorte histórico. O crítico conservador escolherá os aspectos reconhecidos, clássicos, bem estabelecidos de uma obra para louvá-la, enquanto uma abordagem crítica deveria buscar obras ou elementos discrepantes (tal como a própria escolha de Benjamin pelos dramas barrocos ou por temas como o da prostituta, da lésbica e do jogo em Baudelaire). Em uma bela imagem de uma caminhada íngreme, os elementos não ásperos, os não contínuos, que destoam de uma superfície lisa e homogênea, são os que servem de apoio para a caminhada, para uma visão histórica crítica:

A ‘apreciação’ ou apologia se esforça em encobrir os momentos revolucionários do curso histórico. Ela acalenta no coração o estabelecimento de uma continuidade. Atribui importância apenas àqueles elementos de uma continuidade. Atribui importância apenas àqueles elementos da obra que já repercutiram. Escapam-lhes as escarpas e os ressaltos que oferecem apoio àquele que deseja chegar além (1989: 152).

Esta imagem do atrito que permite a caminhada, ao contrário do liso que a impede e paralisa o caminhante, também é utilizada por Simmel ao falar sobre a modalização de tudo na vida pública a partir da redução dos valores de uso das coisas ao seu valor de troca: “As coisas são amoladas e alisadas, falando-se metaforicamente, na medida em que encontram o seu valor correspondente num

meio de troca totalmente descolorido, solto de qualquer caráter definido e específico. Diminuem-se as suas superfícies de atrito no decorrer de um processo de compensação/igualização” (SIMMEL 1998: 39). Novamente, o modelo econômico se manifesta não apenas na concepção temporal vigente, mas nos modelos epistemológicos da época. Uma opção crítica precisa confrontar a homogeneização dos acontecimentos históricos e dos aspectos menos categorizáveis das obras de arte, como exige Benjamin.

Vê-se também a relação direta entre a preocupação epistemológica com os elementos nos pontos mais extremos, que o método benjaminiano pretende lembrar, resgatar, salvar, e da preocupação política com aqueles na beira do sistema, em vias de serem forçadamente assimilados, achatados em cidadãos padrões, quando não simplesmente eliminados. Esta preocupação é o que faz Benjamin eleger a Filosofia da Arte como seu campo de estudo no *Drama Barroco*, em oposição ao que ele chama de História da Literatura, perspectiva crítica que relativizaria as diferenças e extremos “numa perspectiva evolucionista” (1984:60). Na Filosofia da Arte de Benjamin, por outro lado, “os extremos são necessários, e o processo histórico é virtual. O extremo de uma forma ou gênero é a ideia, que como tal não ingressa na história da literatura” (IDEM: 60-61). Também Schmitt faz um elogio dos fenômenos extremos e justifica epistemologicamente sua teoria a partir do argumento de que para falar da regra é preciso falar dos seus limites, de suas exceções, ou seja, para falar sobre o direito seria necessário compreender seu momento de suspensão no estado de exceção:

A exceção pode ser mais importante do que a regra, não por causa da ironia romântica do paradoxo, mas porque deve ser encarada com toda a seriedade de uma visão mais profunda do que as generalizações das repetições medíocres. A exceção é mais interessante que o caso normal. O normal não prova nada, a exceção prova tudo; ela não só confirma a regra, mas a própria regra só vive da exceção. Na exceção, a força da vida real rompe a crosta de uma mecânica cristalizada na repetição (1996: 94).

Esta justificativa de certa forma também serve de argumento à escolha de Benjamin por uma Filosofia da Arte que considera os diferentes, que prioriza os extremos, privilegiando o que está fora da média histórica. Para se concretizar, está análise não pode partir de cima, dos cânones e poéticas estabelecidos, mas só pode se sustentar a partir de uma análise de dentro para fora, da especificidade que cada uma dessas exceções mostra em sua constituição. Esta crítica imanente se dá “pelo desenvolvimento da linguagem formal da própria obra, que exterioriza o seu conteúdo” (IDEM:66). Cada obra, como cada momento presente, analisada em sua forma, contém elementos,

ainda que pequenos, que resistem a uma visão generalizadora. Isto se torna inclusive critério estético para Benjamin em flagrante oposição a uma visão clássica: a obra de arte mais significativa não é aquela que se encaixa com mais perfeição nos modelos e gêneros estabelecidos, mas aquela que “ou funda o gênero ou o transcende, e numa obra de arte perfeita as duas coisas se fundem numa só” (IDEM:66)¹¹⁴. Fundar ou transcender um gênero (*Gattung*) histórico-artístico como obra é o mesmo que interromper seu ciclo de repetição. A obra de arte significativa tem como característica principal sua intervenção sobre a história do gênero, superando-o e instaurando um novo (de maneira semelhante à dinâmica da violência revolucionária no ensaio sobre a crítica violência). No lugar do gênero, como modelo a ser reproduzido, Benjamin introduz o conceito que dá título ao livro: origem. Vale a pena a longa citação:

A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada que ver com a gênese [*Entstehung*]. O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma ideia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja a plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história¹¹⁵ (IDEM: 67-68).

As dificuldades desta passagem obscura advêm do uso oposto ao significado comum que o conceito propõe. A origem benjaminiana não é um ponto fixo no passado de onde parte pronto o originado. Ela está potencialmente tanto no passado, quanto no futuro, é a dinâmica entre o material original (*Entstehungsmaterial*) e o processo histórico chamado por Benjamin de vir-a-ser, tornar-se, movimento do ser (*werden*). Não é um fato concreto, mas se ajusta, de acordo com o movimento histórico, se relacionando tanto com o passado - como reconstrução/repetição - e com o futuro de forma sempre completa/inacabada. Como no exemplo anterior, o gênero literário como ideia que se desenvolve historicamente até sua virtual completude e recriação. Este gênero estabelecido se movimenta historicamente e a origem é ao mesmo tempo, cada encarnação histórica, por assim

¹¹⁴ No original: “Ein bedeutendes Werk - entweder gründet es die Gattung oder hebt sie auf und in den vollkommenen vereinigt sich beides” (1992: 225).

¹¹⁵ No original: “Ursprung, wiewohl durchaus historische Kategorie, hat mit Entstehung dennoch nichts gemein. Im Ursprung wird kein Werden des Entsprungenen, vielmehr dem Werden und Vergehen Entspringendes gemeint. Der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein. Im nackten offenkundigen Bestand des Faktischen gibt das Ursprüngliche sich niemals zu erkennen, und einzig einer Doppeleinsicht steht seine Rhythmik offen. Sie will als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein. In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinandersetzt, bis sie in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt. Also hebt sich der Ursprung aus dem tatsächlichen Befunde nicht heraus, sondern er betrifft dessen Vor- und Nachgeschichte” (1992: 226).

dizer, cada releitura efetuada pelas obras, e seu próprio fim, quando uma nova obra dá origem a um novo gênero. Entre o início e o fim da ideia, sua pré e pós-história, há um movimento constante em que ela se transforma até se exaurir, a este movimento Benjamin chama de origem. Difícil imaginar um conceito de origem mais avesso a uma ideia teleológica ou positivista de história.

4.4.3. “Filosofia da História do Barroco”

Uma das difíceis tarefas que Benjamin se impõe no livro sobre o Drama Barroco é a formulação do que seria a temporalidade ou a Filosofia da história específica da Contrarreforma, contexto histórico do gênero “Drama Barroco” (*Trauerspiel*), objeto de análise estética do livro. Esta formulação não é desinteressada, nem poderia sê-lo. Não se trata de reconstruir imaginativamente o passado para entender como as coisas se passavam então, como as pessoas sentiam a passagem do tempo, suas expectativas e ansiedades. O método benjaminiano exige que se estabeleça um contato com o passado a partir do presente. Esta configuração temporal diz algo sobre a configuração do presente de Benjamin, porque é a partir dela que a anterior é construída e não sentida ou apanhada, segundo as posições teóricas estabelecidas no prefácio. Henning Teschke contextualiza da seguinte maneira o contexto espiritual da época:

A singularidade histórica do Barroco, a crise da posse e do pertencimento religioso, territorial e físico, a perda da unidade, tudo isso se reflete na crise da atribuição gramatical, da lógica proposicional e na precarização da metafísica. Outrora garantidoras da estabilidade atemporal, as ideias se transformam em constelações históricas, sem perder inteiramente a sua transcendência (2014).

A desagregação iminente (tanto religiosa, quanto política, no caso alemão) como contexto exige uma força permanente de contenção, de impedimento. De um lado a Igreja Católica, do outro o monarca com a mesma tarefa: impedir a liberação do *katechon*¹¹⁶, a desagregação do reino, a chegada do apocalipse. Rainer Koselleck contextua de maneira semelhante: a história da Cristandade, até o século XVI, é uma história das expectativas, ou, melhor dizendo, de uma contínua expectativa do final dos tempos” (2006:24), e completa: “embora variassem as imagens do fim do mundo, o papel do Sacro Império Romano permanecia fixo nesse quadro: enquanto ele existisse, a derrota final seria protelada. O Imperador era o *katechon* do Anticristo” (IDEM). A descrição de Koselleck está de acordo com a apresentação da concepção temporal que Benjamin apresenta como sendo a do Barroco: “Sua filosofia da história tinha como ideal o apogeu, uma idade de ouro da paz e das artes, instaurada e garantida *in aeternum* pela espada da Igreja, e

¹¹⁶ O instigante termo teológico-temporal *katechon* tem já uma origem obscura. Trata-se de um termo que aparece na segunda carta do apóstolo Paulo aos Tessalonicenses e, no contexto em que é usado, se refere literalmente àquilo “que trava”, “que bloqueia” a chegada do Anticristo. O problema teológico (e político, conforme o uso posterior do conceito na filosofia política de cunho revolucionário) é que a chegada do Anticristo é fundamental, só depois dela é permitida a volta daquele que irá derrotá-lo: o Messias, e com ele o Juízo Final. Não se sabe ao que ou a quem, historicamente, Paulo estava se referindo. Mas a formulação deste *katechon* tem sido retomada por teólogos, juristas e filósofos políticos para pensar, entre outras instituições, o próprio estatuto do direito: aquele que bloqueia o caos social, o totalitarismo, a violência indiscriminada. Por outro lado, aquele que também impede a superação de tudo isto, e dele mesmo, em uma sociedade redimida, emancipada, etc.

estranha a qualquer dimensão apocalíptica (1984:103).

Mas há a contradição inere ao conceito de *katechon*. Trata-se de uma posição de resistência contra um mal maior, mas a partir de uma posição conservadora que mantém o horizonte dentro sempre da expectativa desse mal que pode eventualmente recair sobre tudo. Ela paralisa a conjuntura, impedindo seu avanço, mas também não pode modificá-la qualitativamente. A tarefa não é buscar um mundo melhor, apenas impedir que ele piore (não é instaurar a revolução, mas impedir o avanço do Nazismo, para falar em termos quase contemporâneos). Em outras palavras, a necessidade de manutenção do *katechon* também bloqueia um futuro que não seja mera reprodução do presente. O modelo para o presente não deve vir de possibilidades novas (o fim do mundo também é o começo de um mundo), mas de uma narrativa estabelecida com segurança no passado mais longínquo: o mítico.

No contexto político de produção destas obras, como já dito, a desagregação política era o *katechon*. Havia centenas de Estados compondo o território alemão no século XVII e o perigo iminente de desagregação política exigia do monarca um esforço constante de manutenção do *status quo*. Se a interrupção no mundo do direito se chama estado de exceção, então a tarefa principal do monarca no Barroco, segundo Benjamin invertendo a formulação célebre de Schmitt¹¹⁷, é impedir o estado de exceção, é ser o elemento anti-interrupção. “A função do tirano é a restauração da ordem, durante o estado de exceção: uma ditadura cuja vocação utópica será sempre a de substituir as incertezas da história pelas leis de ferro da natureza” (IDEM: 97). O modelo desta coesão que quer transformar a diversidade viva em unidade morta vem da natureza, mas é ao mesmo tempo tarefa sobre-humana, divina, e coloca o soberano em uma função que simboliza “ao mesmo tempo a manifestação da história e a instância que coíbe as suas vicissitudes” (IDEM: 94). O soberano, que é humano, muitas vezes se despedaça neste esforço, tentando como Hércules no lugar de Atlas manter seguro o céu da História, “ele se torna vítima da desproporção entre a dignidade hierárquica desmedida de que Deus o investiu, e a miséria da sua condição humana” (IDEM). Esta oposição entre a exigência sobre-humana da tarefa e a humanidade do soberano produz sua principal característica no Barroco, segundo Benjamin, a hesitação, que tem em Hamlet seu modelo literário principal. “O Príncipe, que durante o estado de exceção tem a responsabilidade de decidir, revela-

¹¹⁷ Agamben comenta esta inversão: “A descrição benjaminiana do soberano barroco no Trauerspielbuch pode ser lida como uma resposta a teoria schmittiana da soberania. Sam Weber observou com muita perspicácia como, no momento mesmo em que cita a definição schmittiana da soberania, Benjamin introduz-lhe uma “ligeira, mas decisiva modificação” (Weber, 1992, p. 152). A concepção barroca da soberania, escreve ele, “desenvolve-se a partir de uma discussão sobre o estado de exceção e atribui ao príncipe, como principal função, o cuidado de excluí-lo (den auszuschliessen [Benjamin, 1928, p. 245])”. O emprego de “excluí-lo” em substituição a “decide” altera substancialmente a definição schmittiana no gesto mesmo com que pretende evocá-la: o soberano não deve, decidindo sobre o estado de exceção, incluí-lo de modo algum na ordem jurídica; ao contrário, deve excluí-lo, deixá-lo fora dessa ordem” (2004: 87).

se, na primeira oportunidade, quase inteiramente incapacitado para fazê-lo” (IDEM). Por mais alto que esteja o soberano no plano da Criação, sobre o Estado e sobre os súditos, “ele é o senhor das criaturas, mas permanece ele próprio uma criatura” (IDEM: 108).

Esta incapacidade do príncipe, apesar de sua responsabilidade política, não lhe é exclusiva, mas é sintoma da própria temporalidade a-histórica. No teatro barroco, “a sequência das ações dramáticas se desenrolava como nos primeiros dias da Criação, quando a história ainda não existia” (IDEM: 114). Abole-se radicalmente a história em benefício de um modelo temporal que vem da natureza mitificada e suspensão do fluxo do tempo: “O que é decisivo na tendência barroca de fugir do mundo, não é a antítese entre a história e a natureza, mas a total secularização da história no estado de Criação. Não é a eternidade que se contrapõe ao fluxo desesperado da crônica do mundo, mas a restauração de uma intemporalidade paradisíaca” (IDEM: 115). Este tempo cristão da Contrarreforma brilha em sua especificidade quando se comparam as tragédias gregas com o Barroco alemão, por exemplo. Enquanto os heróis trágicos da Antiguidade “manifestam a sujeição inevitável aos golpes do destino”, o mártir cristão da Contrarreforma, num mundo em que a história saiu do tempo, vive “o total abandono da vontade de viver, um alegre abandono do mundo, com plena consciência de que ele nada vale e nada significa” (IDEM: 135). Do ponto de vista político, a instauração deste tipo de temporalidade naturalizada, imóvel, é o sonho de qualquer regime: é a história à prova de interrupções.

É importante ressaltar, no entanto, que Benjamin não faz uma oposição tradicional entre história e natureza, como se natureza fosse o mudo, o mítico, o irracional a ser superado pelo pensamento progressista e iluminista. Sua denúncia é histórica, é de uma certa relação mitificada (ou, em termos mais materialistas, alienada, reificada) com a natureza. Tanto nos textos mais metafísicos de juventude, quanto nos textos mais materialistas dos últimos anos, a natureza está emudecida, mas cabe ao pensamento justamente (re)estabelecer um meio de comunicação - fazê-la despertar através da criação técnica e artística, como ele dirá em relação a certos projetos modernistas. Assim, a “naturalização” da história que Benjamin denuncia no Barroco é da natureza já mitificada, não dela em si¹¹⁸. É da natureza como meio para ação unilateral do destino, em que os

¹¹⁸ Mesmo de um ponto de vista extremamente objetivo, só há tempo entrecruzado. Na mecânica quântica, por exemplo, não há tempo como meio neutro e homogêneo, mas este próprio meio é produzido a partir das interrelações entre os elementos em seus momentos e posições variadas. Não há um ordenamento concatenado, mas processos independentes e simultâneos que se sobreafetam e determinam, de maneira muito semelhante ao presente que vê cada passado e estabelece com ele uma relação entre seus tempos-de-agora, como propõe a filosofia da história de Benjamin. Ou seja, nem na Física moderna os diversos momentos são ligados de maneira concatenada e verificáveis a partir de um ponto de vista meramente causal (ao modo da historiografia positivista que Benjamin critica), tempo como destino que tende sempre ao presente dos vencedores, sem espaço para as interrupções, retornos e saltos. Como explica o físico Carlo Rovelli: “A ausência da variável tempo nas equações fundamentais não significa que tudo é imóvel e não existe mudança. Ao contrário, significa que a mudança é ubíqua. Mas os processos elementares não podem ser ordenados em

acontecimentos históricos são determinados por “leis de ferro” sob vigência das quais, independente da ação do sujeito, a multiplicidade dos desdobramentos possíveis é reduzida a um acontecimento único e predeterminado:

Nem um acontecimento puramente natural, nem puramente histórico. Por mais que tenha um aspecto pagão e mitológico, o destino só se torna inteligível, como categoria histórico-natural, no espírito da teologia restauradora da Contrarreforma. É a força elementar da natureza no processo histórico, e mesmo este só não é inteiramente natureza porque o estado de Criação reflete ainda o sol da Graça (IDEM: 152).

Em um passado remoto, e muitas vezes desconhecido dos seus objetos, faz-se uma profecia que transforma o tempo presente em mera prévia de sua realização em um futuro sempre iminente, sem um mínimo espaço pelo qual poderia entrar alguma possibilidade diversa. No ensaio sobre *As afinidades eletivas*, Benjamin associa esta temporalidade travada com a do eterno retorno: “Pois o ‘eterno retorno do mesmo’, tal como este se impõe de maneira inflexível na mais íntima variedade de sentimentos, é o sinal do destino, seja se assemelhando na vida de muitos, seja se repetindo na vida de pessoas isoladas” (2009: 30). Assim, o mítico no Barroco apresenta um caráter duplo: é uma reprodução do tempo natural mecanizado *a partir* de pressupostos metafísicos específicos. Não é mera causalidade física, mas causalidade teológica. A natureza dá espaço aos desígnios misteriosos de Deus, com a mesma inexorabilidade. O destino ainda tem a vantagem de não precisar se submeter às leis da natureza, pode “ser testemunhado, do mesmo modo, por um fato milagroso. (...) O núcleo da noção do destino é a convicção de que a culpa (nesse contexto, sempre a culpa da criatura, o pecado original, em termos cristãos, e não a transgressão moral) desencadeia, através de uma manifestação mesmo fugidia, a causalidade como instrumento de uma fatalidade inexorável” (IDEM: 152-153). A naturalização da culpa transforma o destino em modelo histórico, como sabem bem os personagens de Kafka, assim como os personagens do Drama Barroco: “O destino conduz à morte. Ela não é castigo mas expiação, uma expressão da sujeição da vida culpada à lei da vida natural” (IDEM: 154).

O tempo do destino, contra o qual corre sem muitas esperanças o herói, é o tempo da repetição, do que sempre voltará, é “a verdadeira ordem do eterno retorno” (IDEM: 158)¹¹⁹. Como repetição, ela é da ordem da contagem numérica, do tempo do relógio, é tempo espacializado. “Em contraste com o desenvolvimento temporal e descontínuo da tragédia, o Drama Barroco se

uma sucessão comum de instantes. Na escala muito pequena dos quanta de espaço, a dança da natureza não se desenvolve ao ritmo da batuta de um único maestro que rege um tempo universal: cada processo dança independentemente com os vizinhos, seguindo um ritmo próprio. O fluir do tempo é intrínseco ao mundo, nasce no próprio mundo, das relações entre eventos quânticos que são o mundo, e eles mesmos geram o próprio tempo” (ROVELLI 2017: 174).

¹¹⁹ Esta relação entre o eterno retorno e a temporalidade do destino já aparece no ensaio de Benjamin sobre *As afinidades eletivas* de Goethe: “Pois o ‘eterno retorno do mesmo’, tal como este se impõe de maneira inflexível na mais íntima variedade de sentimentos, é o sinal do destino, seja se assemelhando na vida de muitos, seja se repetindo na vida de pessoas isoladas” (2009: 30).

desenrola - por assim dizer coreograficamente - num continuum espacial” (IDEM: 118). Benjamin segue a perspectiva de Bergson:

A imagem do movimento dos ponteiros, como demonstrou Bergson, é indispensável para a representação do tempo recorrente e não-qualitativo da ciência matemática. É nesse tempo que estão inscritos não somente a vida orgânica dos homens, como as manobras do cortesão e as ações do Príncipe, que segundo o modelo de um Deus que governa, intervindo em ocasiões específicas, interfere de forma imediata nos negócios do Estado, a fim de ordenar os dados do processo histórico numa sequência regular, harmônica, e por assim dizer espacialmente mensurável (IDEM: 119).

Se a história foi naturalizada através de seu engessamento pela Igreja e pelo Monarca no mundo mítico da pré-queda, isto tem implicações graves na maneira de contá-la. O mundo paralisado, prestes a se dividir, é petrificado. O símbolo pertence a uma ordem anterior, viva, completa. A medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, no qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto e por assim dizer, verdejante (IDEM: 187). A paralisação que impede a desagregação do todo político e metafísico também impede a religação que o símbolo estabelece entre a parte e o todo, o mundano e o extramundano. Sem a possibilidade de redenção garantida no símbolo, resta a natureza em seu lado decadente. “Não se pode conceber nenhum contraste mais flagrante com o símbolo artístico, o símbolo plástico, a imagem da totalidade orgânica, [do] que esse fragmento amorfo que constitui a escrita visual do alegórico” (IDEM:198). Ao invés do rosto como promessa, a caveira como certeza, igualando a humanidade pelo seu mínimo denominador comum, a mortalidade. Benjamin critica o uso equivocado do símbolo na teoria estética a partir do Romantismo como “indissociabilidade de forma e conteúdo” (IDEM: 182)¹²⁰. Ele retoma as seguintes características imputadas ao símbolo por Creuzer: “o momentâneo, o total, o insondável quanto à origem, e o necessário”, assim como, “clareza... brevidade... graça e beleza” (IDEM: 185-186). O símbolo seria a junção também do infinito com o finito, estabelecendo assim a ligação entre o divino e o humano. Segundo Benjamin, “o classicismo buscava o “humano” como a suprema plenitude do ser”, mas por desprezar a alegoria, só abraçou, tentando realizar esse anseio, “a miragem do simbólico” (IDEM). A diferença entre o símbolo e a alegoria não estaria na capacidade do primeiro de ser e do segundo de representar, ambos teriam a mesma capacidade. A diferença consistiria em sua configuração temporal: “O ‘instante’ místico se converte no ‘agora’ atual; o simbólico se deforma no alegórico. O eterno é separado da história da Salvação, e o que

¹²⁰ Embora ele mesmo tenha definido o símbolo de forma semelhante no estudo sobre *As afinidades eletivas*: “O simbólico, entretanto, é aquilo em cujo âmbito surge a união indissolúvel e necessária de um teor de verdade com um teor factual” (BENJAMIN 2009: 52).

sobra é uma imagem viva, acessível a todas as retificações do artista” (IDEM: 204-205). O tempo preenhe de sentido da religião é acessado a cada instante pelo símbolo, imutável, enquanto o momento congelado da natureza serve de material sempre a ser renovado em alegoria pelo artista. Esta relação teológica se manifesta na relação com a história naturalizada: “Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada” (IDEM: 187-188).

É importante ter em mente que o conceito de alegoria conforme desenvolvido por Benjamin não é um conceito autônomo e acabado, supra histórico que dá conta da alegoria em suas mais diversas manifestações, mas uma tentativa de desenvolver um conceito histórico de alegoria para o Barroco, principalmente em comparação com a alegoria medieval, clássica e romântica. Evidentemente que, partindo das questões colocadas pelo próprio presente, como é próprio do método benjaminiano, há elementos do conceito que se ligam também aos objetos do presente de Benjamin. Há muito na teoria da alegoria do Barroco que condiz com o que seriam as formas modernas de expressão artísticas. Na seção do livro dedicada ao Expressionismo, logo na primeira parte, Benjamin o compara com o Barroco tomando ambos como momentos artísticos de decadência que buscam a formulação de um estilo que dê conta da ausência de "uma existência comunitária estável". Uma das características comuns a ambos são os neologismos a partir da junção de adjetivos e substantivos. O procedimento da montagem aplicado materialmente nas próprias palavras que são fundidas. Ao invés de frases metafóricas, que juntariam dois contextos diferentes em um, "palavras metafóricas, como se seu objetivo imediato fosse, ao inventar as palavras da poesia, inventar as palavras da língua" (IDEM: 77-78).

A alegoria não é mera expressão de convenções linguísticas e semióticas, é expressão e criação. Criação num sentido tanto teológico, como Criação natural, quanto filosófico-literário. "Assim como a doutrina barroca compreendia a história em geral como uma sucessão de eventos criados, a alegoria em particular, embora uma convenção como qualquer escrita, era vista como criada, da mesma forma que a escrita sagrada" (IDEM: 197). O modelo desta criação é tomado da própria *physis* que não é mais vista como totalidade orgânica, com em sua visão classicista, mas como ela mesma fragmentada. O descontínuo, o despedaçado na natureza encontra sua encarnação humana nos finais dos dramas cheios de corpos despedaçados ao gosto barroco: “A alegorização da *physis* só pode consumir-se em todo o seu vigor no cadáver. Se os personagens do Drama Barroco morrem, é porque somente assim, como cadáveres, têm acesso à pátria alegórica. Se eles são

destruídos, não é para que acedam à imortalidade, mas para que acedam à condição de cadáver “(IDEM: 241).

A criação que vê a natureza desagregada também a reúne em forma de criação, sem esconder a linha de costura, no entanto. "O poeta não pode esconder sua atividade combinatória, pois não é tanto o todo que ele visa em seus efeitos, como o fato de que esse todo foi por ele construído, de modo plenamente visível" (IDEM: 201). Se a *physis* despedaçada se manifesta nos pedaços do cadáver como corpo, como arquitetura ela aparece na figura sempre presente nos palcos barrocos da ruína. "Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. (...) As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas" (IDEM: 200). Este conceito tem a mesma especificidade do conceito de origem: ao contrário do seu uso comum, não se refere a um prédio ou a uma criação do passado destruída pelos acontecimentos históricos e pela passagem do tempo. A ruína benjaminiana também inclui o prédio antes de sua construção e após sua destruição: está simultaneamente relacionada a estes dois momentos. Daí a ruína poder ser algo novo, a ruína como algo recém criado, a ruína como projeto de construção. Nos relatos sobre a viagem para Nápoles, escritos junto com Asja Lacis, o espaço e o tempo fugidios se encarnam justamente na arquitetura: “Travessas permitem que o olhar resvale, por sobre degraus sujos, para dentro de botequins, onde bebem três ou quatro homens sentados, isolados e ocultos atrás de tonéis como se fossem colunas de igreja. Em tais recantos mal se percebe o que ainda está sob construção e o que já entrou em decadência. Pois nada está pronto, nada está concluído” (1987:148). Uma versão positiva, ou talvez, uma versão possível, da ruína brasileira de Caetano Veloso parafraseando Levy Strauss: "Aqui tudo parece que ainda é construção e já é ruína". Celso Favaretto, em *Tropicália: alegoria, alegria*, mobiliza alguns conceitos benjaminianos do livro sobre o Barroco para pensar a Tropicália e sua relação com o projeto nacional:

Ao representar o emperramento da história, a alegoria não o faz em o nome de uma saudade de um paraíso perdido, sempre prestes a renascer sob forma de utopia: enquanto cifra das ruínas, algumas ainda ativas, permite reconstruir a formação da história desmistificando o processo de seu ocultamento. Assim compreendida, a alegoria tropicalista das "reliquias do Brasil" não petrifica o absurdo como um mal eterno. (...) O tropicalismo atualiza versões do passado, expondo-as como objetos a ver, através do brilho intermitente de imagens que físgam as indeterminações do Brasil e afirmando que ele não chegou a ser (2000: 126-127).

Mas, como o relato de viagem italiano mostra, não se trata de uma condição exclusiva do terceiro mundo, com seu desenvolvimento bloqueado como projeto de nascença, na iminência permanentemente abortada, mas de uma condição histórica mais ampla, moderna, cujas origens Benjamin encontra no Barroco pensado a partir do seu presente. "O que jaz em ruínas, o fragmento

significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca" (IDEM: 200). O Barroco cria com fragmentos, assim como o mosaico e o vitral da Catedral. Em seu construtivismo, aliás, a supera: ruína é "a ordenação exuberante de elementos antigos em um edifício, que sem unificar esses elementos em um todo, fosse superior, mesmo na destruição, às antigas harmonias" (IDEM: 201). Sua descrição do construtivismo Barroco poderia ser comparada com seus pares modernos (futuristas e dadaístas, em seus manifestos anti-passado): "O que a Antiguidade lhes legou são os elementos, com os quais, um a um, mesclam o novo todo. Ou antes, não há mescla, mas construção. Pois a visão perfeita desse "novo" era a ruína" (IDEM: 200).

4.5 Década de 1930: Unterbrech(t)ung

“Essa questão no tempo é complicada, vive me pegando de tudo que é jeito. Aos poucos eu começo a reparar que o tempo não é como uma sacola que a gente vai enchendo. Quero dizer que mesmo que a gente mude o que vai colocando na sacola, só cabe uma determinada quantidade, e pronto. Está vendo minha mala, Bruno? Cabem dois ternos e dois pares de sapatos. Bem, agora imagine que você esvazia a minha mala e depois vai pôr de novo os dois ternos e os dois pares de sapatos e de repente vê que só cabem um terno e um par de sapatos. Mas o melhor não é isso. O melhor é quando você percebe que pode botar uma loja inteira na mala, centenas e centenas de ternos, como eu às vezes ponho a música no tempo quando estou tocando. A música é o que eu penso quando ando de metrô”.

(Julio Cortázar)

Na primeira versão do ensaio “Que é o teatro épico?” (*Was ist das epische Theater?*), escrito no início de 1931 e publicado postumamente, Benjamin descreve como uma série de elementos do teatro tradicional são reorganizados e refuncionalizados no teatro épico. A música, por exemplo, que tinha (e ainda tem, como na trilha sonora *kitsch* dos filmes da Indústria Cultural) a função de criar um ambiente para a cena, ou seja, de servir como ilustração e reforço à narrativa, complementando-a, mediando os diferentes elementos em prol de uma totalidade ao modo da ópera, no teatro épico tem uma função oposta, disruptiva. Segundo Benjamin, apoiado nos textos teóricos e em discussões com o próprio Brecht, a função da canção “com seus estribilhos rudes e dilacerantes” é a da “interrupção da ação” (1985:80).

O gênero híbrido da ópera adota no teatro épico a contraditoriedade de sua própria pluralidade interna. Ao invés de buscar costurar seus diferentes meios de expressão em uma totalidade orgânica ao modo do Romantismo (texto, atuação, música, dança, cenário, etc.), ela opta pela revelação da especificidade formal de cada linguagem, pela autonomia e interrelação crítica entre si das partes, ainda que apontando como conjunto em uma certa direção narrativa. Richard Wagner também se opôs à subserviência entre os gêneros e criticou nisso o gênero *Oper* em oposição ao *Drama*: “O erro no gênero artístico da Ópera se constituiu no fato de ter-se feito de um meio da expressão (a música) um fim e o fim da expressão (o drama) em meio”¹²¹ (1982: 19). Como uma das soluções para o restabelecimento de uma unidade, Wagner propõe o conceito de *Versmelodie*, síntese de melodia e verso, som e palavra, em que as origens e as especificidades destas linguagens se misturam em uma unidade perfeita: “Na *Versmelodie* não se ligam apenas a linguagem verbal com a linguagem sonora, mas também aquilo expresso por ambos estes órgãos, a saber, o não-presente com o presente, o pensamento com a sensação”¹²² (IDEM: 338). Sua solução

¹²¹ No original: “Der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war”.

¹²² No original: “In der Versmelodie verbindet sich nicht nur die Wortsprache mit der Tonsprache, sondern auch das von diesen beiden Organen ausgedrückte, nämlich das Ungegenwärtige mit dem Gegenwärtigen, der Gedanke mit der Empfindung”.

para a subserviência das linguagens, portanto, não é a manutenção de suas especificidades, mas sua aniquilação em prol de uma totalidade homogênea (fundada em uma vontade utópica de unidade política e religiosa, cf. PAPKE 1999), como descrito em sua reflexão teórica *A obra de arte do futuro*: “A grande obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*] tem todos os gêneros da arte para incluir em si, para, por assim dizer, utilizar-se de cada um desses gêneros como meio e para aniquilá-los [*vernichten*] em favor da realização do fim comum [*Gesamtzweck*], a saber, a representação incondicional e imediata da natureza humana completa”¹²³ (2016: 20). A obra de arte total wagneriana, por assim dizer, libera as linguagens na mesma medida em que as ressubmete, com ainda mais força, ao uníssono do um. Nada mais distante da forma do teatro épico, como escreve Brecht em suas “Considerações sobre a ópera ‘Ascensão e queda da cidade de Mahagonny’” de 1930:

A intrusão dos métodos do teatro épico na ópera leva principalmente a uma radical *separação dos elementos*. A grande luta primal entre palavra, música e representação (em que é sempre colocada a questão, quem deve ser o pretexto de quem - a música o pretexto dos acontecimentos no palco, ou os acontecimentos no palco o pretexto da música, etc.) pode ser facilmente deixada de lado através da separação radical dos elementos. Enquanto “obra de arte total” significar que o total é uma diluição, enquanto as artes precisarem ser assim “derretidas” juntas, os elementos individuais precisarão todos serem igualmente degradados, de forma que cada um só pode ser chamariz para o outro. O processo de derretimento inclui o espectador que de maneira semelhante é derretido e passa a constituir uma parte passiva (sofredora) da obra de arte total. Tal magia naturalmente precisa ser combatida. Tudo o que deve representar tentativas de hipnose, que precisa induzir êxtases indignos, que envolve em neblinas, precisa ser abandonado¹²⁴ (1988: 132-133).

O tom político deste rompimento com Wagner (de quem Brecht foi grande admirador na juventude) é evidente e não seria de todo disparatado ver uma relação, ainda que não direta, entre a configuração formal dos elementos dentro da ópera e a configuração política dos diversos grupos dentro da sociedade. Brecht tenta garantir uma autonomia entre os elementos que a ideia totalizante de obra de arte wagneriana busca suprimir sob o argumento da unidade estética (com implicações políticas, religiosas, raciais, etc.). Esta autonomia, a capacidade de interromper uma narrativa homogênea unilateral, é fundamental para o diálogo que o teatro épico pretende estabelecer entre os elementos da peça e o próprio público. A música não se coloca aos pés do texto, mas é autônoma o

¹²³ No original: “Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur”.

¹²⁴ No original: “Der Einbruch der Methoden des epischen Theaters in die Oper führt hauptsächlich zu einer radikalen Trennung der Elemente. Der große Primatkampf zwischen Wort, Musik und Darstellung (wobei immer die Frage gestellt wird, wer wessen Anlaß sein soll - die Musik der Anlaß des Bühnenvorgangs, oder der Bühnenvorgang der Anlaß der Musik usw.) kann einfach beigelegt werden durch die radikale Trennung der Elemente. Solange “Gesamtkunstwerk” bedeutet, daß das Gesamte ein Aufwaschen ist, solange also Künste “verschmelzt” werden sollen, müssen die einzelnen Elemente alle gleichermaßen degradiert werden, indem jedes nur Stichwortbringer für das andere sein kann. Der Schmelzprozeß erfaßt den Zuschauer, der ebenfalls eingeschmolzen wird und einen passiven (leidenden) Teil des Gesamtkunstwerks darstellt. Solche Magie ist natürlich zu bekämpfen. Alles, was Hypnotisierungsversuche darstellen soll, unwürdige Räusche erzeugen muß, benebelt, muß aufgegeben werden”.

bastante em sua relação com ele para relativizá-lo, levantar dúvidas sobre seu desenvolvimento, ressaltar aspectos encobertos da narrativa. Há uma tensão dialógica e dialética entre os elementos, democrática, se se puder usar mais uma ideia da política, como, pode se supor, deveria haver entre os diversos grupos sociais. Não é pouco dado o contexto histórico, cercado dos mais variados tipos de ditadura, em que surgem os principais trabalhos do teatro épico.

Não há (falsa) harmonia unitária no teatro épico, nem mesmo do ponto de vista do seu projeto. É talvez do descompasso entre Brecht e Weill nas óperas, e não apenas da própria teoria, que este gênero retira a maior parte de suas contradições e interferências produtivas. Hubert Wisskirchen descreve esta relação:

De acordo com a teoria de Brecht e Weill, a música não deveria se fundir com o texto no sentido da canção romântica ou da 'obra de arte total' (*Gesamtkunstwerk*) romântica, não deveria duplicá-lo ou ilustrá-lo, mas - segundo o princípio da separação dos elementos - se comportar de forma autônoma em relação a ele. Mas esta teoria é um pouco enfática demais, como se quisesse dar conta de toda a realidade. Nas composições de Weill, encontramos os dois, a duplicação e o próprio comentário, a ilustração e o comportamento autônomo¹²⁵ (WISSKIRCHEN 1990: 625).

A colaboração entre o poeta e o compositor, ela mesma, replica contraditoriamente no processo de criação a independência desejada entre os elementos no teatro épico. Kurt Weill pensa a música no sentido oposto ao entendido por Brecht e Benjamin, para ele a música se colocaria, por exemplo, como ilustração e garantia de unidade de sentido do exposto, como expresso em "Sobre o caráter gestual da música" [*Über den gestischen Charakter der Musik*]:

Porque ela pode reproduzir o gesto que ilustra a ação do palco, ela pode até mesmo criar um tipo de gesto fundamental (*Grundgestus*), através do qual ela prescreve uma certa atitude para o ator, que desarma qualquer dúvida ou mal entendido sobre a ação em questão, idealmente ela pode fixar este gesto de forma tão forte que uma falsa representação da ação em questão não é mais possível¹²⁶ (WEILL 1975:42).

Brecht percebeu muito cedo a diferença de abordagem entre sua ideia de teatro épico e a música de Weill, chamando sua própria ópera posteriormente de "culinária", ou seja, destinada ao divertimento e à degustação. Daniel Albright comenta provocativamente a questão: "Brecht teve a estranha experiência de ouvir a detestada burguesia cantando alegremente suas palavras para as músicas de Weill. O que fazer quando o tirano não consegue parar de cantar: 'Abaixo, abaixo, abaixo a tirania'? Quando o rei dá sacos de dinheiro para o bobo que grita, 'A cabeça do rei vai

¹²⁵ No original: "Der Brechtschen und Weillschen Theorie nach soll die Musik nicht im Sinne des romantischen Kunstliedes oder des romantischen "Gesamtkunstwerks" mit dem Text verschmelzen, ihn nicht verdoppeln und illustrieren, sondern - nach dem Prinzip der Trennung der Elemente - sich auf selbständige Weise zu ihm verhalten. Diese Theorie ist aber zu pointiert, als daß sie die Wirklichkeit voll erfassen könnte. In Weills Vertonung finden wir beides, das Verdoppeln und den eigenen Kommentar, die Illustration und die selbständige Haltung".

¹²⁶ No original: "Sie kann den Gestus wiedergeben, der den Vorgang der Bühne veranschaulicht, sie kann sogar eine Art von Grundgestus schaffen, durch den sie dem Darsteller eine bestimmte Haltung vorschreibt, die jeden Zweifel und jedes Mißverständnis über den betreffenden Vorgang ausschaltet, sie kann im idealen Falle diesen Gestus so stark fixieren, daß eine falsche Darstellung des betreffenden Vorgangs nicht mehr möglich ist".

rolar””? (ALBRIGHT 2000: 118)¹²⁷. O teatro épico, pelo menos na música, conserva algumas características do Romantismo, ainda que misturada à contradição que ela mesma busca. Weill tenta explicar o que Brecht quer perguntar e a estranheza do efeito talvez seja já uma vitória do gesto disruptivo desejado por Brecht.

Este choque desperta de alguma forma o espectador do seu “êxtase” e o chama a tomar uma decisão interpretativa sobre o contraditório encenado. A história tem um roteiro, por vezes conhecido de antemão, mas suas variações, suas possibilidades permanecem abertas, como no modo da contação do historiador benjaminiano, aquele que conta com o que ainda pode acontecer: “‘Pode acontecer assim, mas também pode acontecer outra coisa, completamente diferente’ - essa seria a atitude básica de quem escreve para o teatro épico” (BENJAMIN 1985: 84). Na segunda versão do ensaio, de 1939, ao comentar o papel do ator no teatro épico Benjamin resume com precisão seus processos de desidentificação:

Sua forma básica é a do choque, com o qual as situações únicas e bastante distintas da peça se encontram umas com as outras. As canções, as legendas, as convenções gestuais separam uma situação da outra. Assim surgem intervalos que interferem na ilusão do público. Elas paralisam sua prontidão à empatia. Estes intervalos são para permitir uma atitude crítica ao comportamento representado das pessoas e à forma com que eles são representados (GS II: 537-538)¹²⁸.

Na primeira versão do ensaio, ao invés do choque, conceito mais ligado aos estudos de Benjamin sobre a estética na grande cidade moderna, em seus estudos sobre fotografia, cinema e a obra de Baudelaire, Benjamin propõe um conceito mais ligado à história da filosofia. O teatro épico ordenaria experimentalmente os elementos da realidade de forma que eles fossem reconhecidos pelo espectador com assombro (*Staunen*): “o teatro épico presta homenagem, de forma dura e pura, a uma prática socrática. É no indivíduo que se assombra que o interesse desperta” (1985:81). De volta da piedade (*Eleos*) identificadora da poética aristotélica, portanto, ao assombro socrático que move a busca pela verdade. Esta paralisação proposta pelo assombro - que no caso do choque talvez seja mais causada do que desejada, mais recebida passivamente do que buscada - tem intenção e potencial críticos evidentes diante da conjuntura imediata. Onde o *status quo* é naturalizado e desistoricizado, desligado dos seus processos de produção, em outras palavras, onde reina a alienação (*Entfremdung*) como descrita por Marx, Brecht oferece a possibilidade de sua crítica através do que chama de efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*): “Uma técnica através da

¹²⁷ No original: “Brecht had the strange experience of hearing the detested bourgeoisie merrily singing his words to Weill's tunes. What is to be done when the tyrant can't stop singing, Down down down with tyranny? when the king gives sacks of gold to the jester who cries, Let the king's head roll?”

¹²⁸ No original; “Seine Grundform ist die des Chocks, mit dem die einzelnen, wohl abgehobenen Situationen des Stücks aufeinandertreffen. Die Songs, die Beschriftungen, die gestischen Konventionen heben eine Situation gegen die andere ab. So entstehen Intervalle, die die Illusion des Publikums eher beeinträchtigen. Sie lähmen seine Bereitschaft zur Einfühlung. Diese Intervalle sind seiner kritischen Stellungnahme (zum dargestellten Verhalten der Personen und zu der Art, in der es dargestellt wird) vorbehalten”.

qual os eventos representados entre pessoas podem receber a estampa de chocantes, necessitados de explicação, de não auto-evidentes, de não simplesmente naturais”¹²⁹ (BRECHT 1993: 377). Em “Pequena história da fotografia” [*Kleine Geschichte der Photographie*], Benjamin cita Brecht para justificar a artificialidade na obra de arte como gesto crítico contra a naturalização ideológica do sistema econômico:

Diz Brecht, a situação ‘se complica pelo fato de que menos que nunca a simples reprodução da realidade consegue dizer algo sobre a realidade. Uma fotografia das fábricas Krupp ou da AEG não diz quase nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas, reificadas – numa fábrica, por exemplo -, não mais se manifestam. É preciso, pois, construir alguma coisa, algo de artificial, de fabricado’. O mérito dos surrealistas é o de ter preparado o caminho para essa construção fotográfica. O cinema russo representa uma nova etapa nesse confronto entre a fotografia criadora e a construtiva (1989: 106).

Novamente, as inovações técnicas e materiais são retomadas para crítica do próprio sistema dominante. A montagem característica do Surrealismo, do cinema russo e de Brecht como técnica de produzir assombro, de desvelar processos históricos por trás das falsas concatenações naturalizadas, através da ideia de interrupção: “o teatro épico não reproduz condições, mas as descobre [*entdeckt*]¹³⁰. A descoberta das situações se processa [*vollzieht*] pela interrupção dos acontecimentos [*Unterbrechung von Abläufen*]” (1985: 81)¹³¹. A tradução de *Abläufen* por “acontecimentos” deixa de fora um aspecto dinâmico importante: *Ab-läufen* é aquilo que corre (*laufen*) para fora (*ab*), aquilo que es-corre, aquilo que o-corre. É o correr destas ocorrências, seu fluxo homogêneo, que é interrompido pelo efeito de estranhamento.

Já não é segredo, na segunda década do século XXI, que estratégias “libertárias” das vanguardas europeias do começo do século passado foram amplamente apropriadas pela Indústria Cultural, não apenas na temática da rebeldia e da revolução (presentes nos jingles de qualquer refrigerante que se preze), mas em seus elementos formais. Em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*], Benjamin faz um elogio à obra dadaísta que quase poderia ser utilizado em uma “master class” de algum grande publicitário:

Ao recolhimento, que se transformou, na fase da degenerescência da burguesia, numa escola de comportamento anti-social, opõe-se a distração, como uma variedade do comportamento social. O comportamento social provocado pelo dadaísmo foi o escândalo. Essa obra tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia, pela agressão, o espectador (1985: 192).

¹²⁹ No original: “eine Technik, mit der darzustellenden Vorgängen zwischen Menschen der Stempel des Auffallenden, des der Erklärung Bedürftigen, nicht Selbstverständlichen, nicht einfach Natürlichen verliehen werden kann”.

¹³⁰ “*Entdecken*” é literalmente des-cobrir, ou seja, tirar a cobertura de algo, mostrar o que estava coberto.

¹³¹ No original: “Das epische Theater gibt also nicht Zustände wieder, es entdeckt sie vielmehr. Die Entdeckung der Zustände vollzieht sich mittels der Unterbrechung von Abläufen”.

Mas esta estratégia tem uma limitação tendencial. Se a interrupção constante da narrativa é elemento fundamental da produção contemporânea da indústria, ela vê no entanto, na tendência vertiginosa criada por ela mesma, a capacidade de atenção de seu público diminuir na mesma proporção em que ela insere cada vez mais rapidamente *plot twists* nos episódios dos seriados, variações de ritmo e timbre antes, durante e depois dos refrões nos *pop hits*, cortes de câmera cada vez mais velozes nos clipes, etc. O estranhamento causado por elementos disruptivos como a canção do teatro épico servem de estratégia estética para propaganda que tenta invadir o aparelho psíquico cansado e embrutecido dos seus espectadores ativos ou passivos. Há uma ironia profunda, por exemplo, na regravação trinta e seis anos depois da canção “Alabama Song”, utilizada celebrenemente em *A Ascensão e a Queda da Cidade de Mahagonny* [*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*] de Brecht e Weill, pelos The Doors e posteriormente pelo camaleão da indústria David Bowie. Seus elementos formais, “o contraste do plano de fundo em compasso regular e em acorde permanente contra o ritmo dactílico básico da voz que canta”¹³² (RUF 1984: 418), são mantidos ou incorporados. A produção de apelo popular que desejava a *Gebrauchsmusik* apoiada por Weill, com as melhores intenções de um intelectual pequeno burguês de esquerda (IDEM: 412), venceu em sua forma pesadelo como a massificação e planificação da indústria da música.

Em um ensaio sobre o *gestus* em Brecht, Wille Bolle expõe a reflexão de Brecht sobre o teatro fascista da década de trinta e sua análise da performatividade de Hitler (“*Über die Theatralik des Faschismus*”, escrito por volta de 1940). O nazismo, como se sabe, se apropriou tecnicamente de diversos elementos do teatro moderno: música e iluminação, atuação e dramaticidade, tudo em prol de uma comunicação mais direta e certa com as massas. Bolle descreve paralelamente as instruções de Brecht aos atores épicos e suas observações sobre a presença cênica de Hitler e em seguida faz uma pergunta instigante, que talvez ajude a pensar a apropriação da Indústria Cultural dos procedimentos de vanguarda do teatro épico e as possibilidades de se resistir a ela:

A linguagem gestual de um Hitler e de um Brecht parecem aproximar-se de maneira inquietante; teria Hitler sido um ator épico? A diferença reside no fato de o líder fascista ter visado a empatia, ao passo que, no teatro épico, o *gestus* sempre implica na dimensão dialética da contradição e do estranhamento. O ator deve marcar, antes de mais nada, os traços contraditórios, da personagem: o herói, por exemplo, pode ser mostrado como sendo cruel contra o seu criado. Não é permitido ao ator omitir, em nome de uma representação mais cômoda, certos traços individuais “que não calham”, sacrificá-los a uma falsa imagem “integral” (BOLLE 1976: 403).

Talvez se pudesse dizer algo parecido sobre as apropriações da Indústria. O que na arte de vanguarda serve em geral para confundir e desidentificar, na propaganda só pode funcionar como o oposto: como técnica de identificação rápida e sem resistência. Por mais supostamente diversa e

¹³² No original: “den Kontrast eines Hintergrunds aus gleichmäßigen Taktschlägen auf bleibendem Akkord gegen den daktylischen Grundrhythmus der Singstimme”.

experimental que seja a linguagem da propaganda ou da música pop, a mensagem é sempre unívoca: compre; sinta-se bem, etc. Trata-se, portanto, não tanto de uma mensagem ou de um tema subversivos, mas de uma forma de apresentá-los que leve a uma reflexão ou a uma postura já de desconfiança em relação à própria apresentação. No ensaio de Benjamin, o teatro épico não é relevante em sua mudança temática, no teatro tornado tribuna, espaço de disputa ideológica entre burgueses e proletários, teatro como mera propaganda a ser assimilada bovinamente, mas como mudança formal, mudança de relação entre público e palco, um palco para o qual “o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembléia de pessoas interessadas” (1985: 79), “um teatro que não se limita a transmitir conhecimentos, mas os produz” (IDEM: 87). Nesta mudança, como já foi dito, elementos tradicionais, estilísticos ou formais, como a orquestra e a música romântica, saem de cena em benefício de inovações como a projeção cênica, os letreiros, a maquiagem expressionista e, sobretudo, na reflexão de Benjamin, o gesto (*Gestus*). A palavra comum em alemão para “gesto” é *Geste*. Brecht e Weill, no entanto, falavam de um *Gestus*, relatinização do termo, para se referir ao gesto com valor de reconhecimento público, o gesto como uma forma de expressão social e narrativa, fundamental para desenvolvimentos posteriores na história do teatro:

Em oposição à teoria do teatro do século XVIII, para Brecht não se trata do aspecto expressivo do gesto, mas de uma gestualidade significativa social-historicamente. No palco do teatro épico, a mímica como espelho da alma individual deve ser substituída pela gestualidade como sinal de comportamento sócio-histórico típico. O foco muda da representação de conflitos universais da alma para a tematização de relacionamentos e relações históricas. No lugar do psicodrama individual entra o drama social de um grupo ou de uma classe. O “princípio mimético” é neste sentido substituído por um “princípio gestual”, acompanhado simultaneamente de uma historicização do gesto, ainda tomado pelo Iluminismo como meio de comunicação universal¹³³ (FISCHER-LICHTE 2006: 133).

Albright oferece uma definição com gosto etimológico e narrativo interessante para compreender a amplitude do *Gestus* em relação ao gesto: “O *Gestus* é tanto a gesta quanto o gesto - a história e a figura corporal”¹³⁴ (ALBRIGHT 2000: 118). Este conceito potente se mostra fundamental para Benjamin e foi utilizado não apenas nos diversos comentários à obra de Brecht, mas surge, por exemplo, nos ensaios sobre Proust, Leskov, Fuchs e Kafka. Num mundo em que a palavra é constantemente instrumentalizada, ele teria a vantagem de ser “relativamente pouco falsificável” (1985:80). Além disso, ele tem uma unidade temporal própria, com começo e fim. (O

¹³³ No original: “Im Gegensatz zu den Schauspieltheorien des 18. Jh.s geht es Brecht nicht um den expressiven Aspekt der G., sondern um sozialhistorisch signifikante Gestik. Auf der Bühne des epischen Theaters soll die Mimik als Spiegel der individuellen Seele von der Gestik als Zeichen sozialhistorisch typischen Verhaltens ersetzt werden. Der Schwerpunkt verlagert sich von der Darstellung universeller seelischer Konflikte auf die Thematisierung historischer Beziehungen und Verhältnisse, an die Stelle des individuellen Psychodramas tritt das soziale Drama einer Gruppe oder Klasse. Das “mimische Prinzip” wird in diesem Sinn von einem “gestischen Prinzip” abgelöst, womit gleichzeitig eine Historisierung der G. einhergeht, die noch der Aufklärung als universelles Ausdrucksmittel galt”.

¹³⁴ No original: “*Gestus* is both a gest and a gesture - a story and a bodily figure”.

gesto é, neste sentido, como o GIF¹³⁵ animado nas telas - portador de uma ação identificável e autônoma, compondo a cadeia de simulacros, falsas interrupções, a partir do qual é formado o fluxo corrente das redes sociais). Para descrever a temporalidade do teatro épico, Benjamin se utiliza de uma comparação, já acompanhada de uma pequena teoria, dos meios de comunicação modernos: o cinema e o rádio. Uma de suas principais novidades narrativas é sua interruptividade, ou seja, sua criação é pensada a partir do pressuposto de que o espectador pode chegar e sair a todo momento, de que ele não acompanhará necessariamente a totalidade da narrativa. (Daí as séries de televisão e internet apresentarem antes de cada novo episódio um resumo dos acontecimentos anteriores para que tanto novos espectadores quanto espectadores esporádicos possam acompanhar a narrativa mais ampla). A predominância da totalidade da narrativa desce do geral para o mais particular, cada cena precisa funcionar autonomamente quase como uma mênada narrativa, o que também significa dizer que cada menor cena - ou cada gesto, moldura de uma mensagem com início e fim, como define Benjamin - tem a capacidade de interromper a narrativa geral:

Se o cinema impôs o princípio de que o espectador pode entrar a qualquer momento na sala, de que para isso devem ser evitados os antecedentes muito complicados e de que cada parte, além do seu valor para o todo, precisa ter um valor próprio, episódico, esse princípio tornou-se absolutamente necessário para o rádio, cujo público liga e desliga a cada momento, arbitrariamente, seus alto-falantes. O teatro épico faz o mesmo com o palco (1985: 83).

Assim, o gesto é ao mesmo tempo interrupção e profilaxia para a interrupção, ele interrompe a narrativa geral ao mesmo tempo em que é ele mesmo uma pequena narrativa autônoma para o espectador perdido que entra e sai sem parar do teatro ou da frente da tela no começo do século XX. Este princípio formal também foi fagocitado pela indústria e a publicidade contemporânea parte do mesmo princípio, sua mensagem tem que ser rápida e direta, pois o consumidor em potencial está sempre em movimento, de um espaço a outro, de uma mídia à outra.

É neste sentido que Benjamin fala dos gestos como equivalentes às citações no texto: “Citar um texto inclui interromper o seu contexto”¹³⁶ (GS II: 536). Trata-se de uma interrupção dupla: o gesto social é desautomatizado ao ser transportado para o palco, e a cena, por sua vez, é desautomatizada ao receber um elemento social “externo”. Este transporte (*metáfora*, em grego) de gestos não serve para estabelecer uma analogia ou igualdade entre os dois contextos, mas para criar

¹³⁵ O GIF (*Graphic interface format*, é um formato digital, utilizado desde o início da internet, para reproduzir repetidamente pequenos vídeos sem som) também contém em si toda uma narrativa - uma épica - em pouquíssimos segundos. Daniel Rubinstein comenta no catálogo de uma exposição dedicada a arte com GIFs (“Born in 1987”, da The Photographers' Gallery London em 2012): “O conteúdo pode ser figurativo ou abstrato, lírico ou macabro, mas porque os materiais primários que o artista do GIF utiliza são ritmo e repetição, o efeito resultante tem algo de cômico. É o resultado inevitável do movimento circular infinito que combina em um gesto econômico a patologia da reiteração compulsiva com a alegria de um carrossel” (RUBINSTEIN, 2012).”

¹³⁶ No original: “Einen Text zitieren, schließt ein: seinen Zusammenhang unterbrechen”. Esta citação vem da segunda versão do ensaio “Que é o teatro épico”, quase um tipo de resumo do primeiro, escrita e publicada em 1939.

um espanto crítico em relação a ambos. A conhecida citação sobre as citações em *Rua de mão única* deixa isso evidente: “As citações são como bandidos que saltam na estrada para roubar ao leitor as suas convicções” (1987:61). O gesto, citável no teatro épico segundo Benjamin, ao se justapor à narrativa mais ampla, passa também a compô-la, adicionando mais um nível narrativo, contraditório ou não, com o sentido que se desenrolava antes de sua intervenção. Se se puder gesticular com exemplos: como no magnetismo narrativo dos pequenos causos que vão através dos séculos sendo atraídos pelas histórias maiores até tornarem-se episódios dos grandes épicos, como um celular que toca num concerto de John Cage para quem tudo o que acontece durante a execução da obra é parte dela, como a mitocôndria que tendo sido organela de protobactérias foi através dos milhões de anos se encaixando e sendo encaixada endossimbioticamente até tornar-se ainda com seu material genético próprio “usina de energia” das células dos animais e das plantas de todo o planeta.

A dialética do gesto que interrompe ao mesmo tempo em que compõe - que interpõe - é fundamental no pensamento tardio de Benjamin sobre o contar, tanto histórico, quanto literário, e o teatro épico de Brecht tem o mérito de ter sido seu primeiro motivo. O céu claro do tempo em que se move a História através do movimento dialético produzido a partir da negação específica orientada rumo a um futuro progressista encontra nos gestos disruptivos do teatro épico nuvens escuras e uma saraivada de relâmpagos. O gesto deste relâmpago é uma mão aberta e um rosto assustado, finalmente, a paralisação da dialética, a “dialética em estado de repouso” (*Dialektik im Stillstand*), a reintromissão da contação na forma do gesto que interrompe com a materialidade da sua presença a contagem idealista do fluxo temporal (*Zeitlauf*):

A dialética visada pelo teatro épico não se limita a uma sequência cênica no tempo; ela já se manifesta nos elementos gestuais, que estão na base de todas as sequências temporais (...). A condição descoberta pelo teatro épico é a dialética em estado de repouso. Assim como para Hegel o fluxo do tempo não é a matriz da dialética, mas somente o meio em que ela se desdobra, podemos dizer que no teatro épico a matriz da dialética não é a sequência contraditória das palavras e ações, mas o próprio gesto (IDEM:88-89).

O gesto é o meio onde se desenrola a contação do teatro épico. Esse desenrolar é um movimento, a paralisação não é permanente, o tempo flui, os eventos fluem, mas a cada vez que são novamente interrompidos se reconfiguram em desenho novo carregado de possibilidades. Astrid Oesmann escreve sobre este movimento: “*Gestus* é o significante das contradições na história: progresso, regresso, e a contingência entre estes dois”¹³⁷ (2005: 158). Poucas reações à arte são tão críticas quanto o assombro diante destas hipóteses. Para tratar desta temporalidade, Benjamin invoca a imagem de ondas quebrando: “Ele faz a existência abandonar o leito do tempo, espumar muito alto, parar um instante no vazio, fulgurando, e em seguida retornar ao leito” (IDEM:90). Este

¹³⁷ No original: “*Gestus* is thus the signifier of contradictions in history: progress, regress, and the contingency between these two”.

constante mover e interromper-se difere profundamente da temporalidade trágica, por exemplo, em que a narrativa aponta para o final e os eventos vão se condensando até o reconhecimento. Não há um crescendo do suspense, mas uma intercalação proporcionada a partir das interrupções do gesto. A semelhança deste gesto com o momento revolucionário era clara tanto para Benjamin, quanto para Brecht:

Para Brecht, decodificar o presente como história - especialmente quando a revolução aparece - é o oposto do investimento emocional que motiva o jovem camarada. Participar de uma revolução requer permanecer unido com a condição que eventualmente leva à revolução - algo que requer paciência e resistência em face do sofrimento. Paciência e resistência estão intimamente ligadas com os conceitos fundamentais do teatro brechtiano: atraso e interrupção [*disruption*]. Interrupção pode dar significação histórica a um momento singular, significação histórica a um gesto como uma ação na história. A interrupção cria um momento que pode combinar ação e reflexão intelectual¹³⁸ (OESMANN 2005:157).

¹³⁸ No original: "For Brecht, the decoding of the present as history - especially when revolution emerges - is the opposite of the emotional commitment that motivates the young comrade. Participating in a revolution requires staying united with the condition that eventually leads to revolution - something that requires patience and endurance in the face of suffering. Patience and endurance are closely tied to fundamental concepts of Brechtian theatre: delay and disruption. Disruption can signify a single moment as historical and a single gesture as an action in History. Disruption creates a moment that can combine actions with intellectual reflection".

4.6 O contador de histórias e o contar da morte

“Have no fear for atomic energy
Cause none of them can stop the time”.
(Bob Marley)

Os conceitos na obra de Benjamin se mantêm tanto quanto se transformam em contato com os objetos e, embora às vezes retomem definições, geralmente são desenvolvidos em sentidos que não estavam presentes apenas como potencial em suas versões anteriores. Trata-se ainda do mesmo conceito, ou seja, de uma configuração de relações entre ideias, mas que se move lentamente no pensamento do escritor segundo o objeto. Alegoria, aura, imagem dialética, experiência (*Erfahrung*), memória (*Erinnerung*), constelação e o próprio gesto são exemplos não de sua imprecisão teórica, mas da relação dialética fundamental entre teoria e a primazia do objeto. Não sendo um pensamento sistemático, à maneira da filosofia do século XIX, por exemplo, as ideias precisam se mover com as coisas.

Parece ser assim também para a teoria benjaminiana do gesto que está tão confortável no contexto do teatro de Brecht, quanto parece deslocado na literatura de Kafka - o segundo autor, depois de Brecht, a quem Benjamin mais imputa o conceito em suas críticas. Primeiro, porque, se como foi dito, o *Gestus* é menos corporal do que social, ainda assim alguma parte dele remete ao corpo, ao almanaque social dos gestos cotidianos e se refere a ele. Se isso seria verificável na dança, na pintura e na escultura, na literatura, por outro lado, o corpo é sublimado. Mas Kafka é um dos autores no século XX que mais tenta reterritorializar este corpo - tanto em seus diários, escritos em batalha constante e narrada contra a pneumonia, quando nas obras ficcionais em que o corpo sempre tem destaque. A proliferação de animais já é sintomática da preferência pela materialidade, pela imanência, no ser vivo. Sendo assim, algo do gesto luta para surgir no texto - a caligrafia de esgrimista de Kafka já traz algo desta luta - e remete ao corpo que escreve e lê. Ainda assim, a clareza social de Brecht se choca com a obscuridade de Kafka, a contemporaneidade de um com o esforço de a-historicidade do outro. Se o gesto é citado socialmente em Brecht, em Kafka ele é alienado de seu contexto para um leitor e um protagonista que não sabem ainda ou mais como entendê-lo.

Talvez se possa fazer esta difícil transição com Benjamin considerando que o que o gesto brechtiano e o kafkiano têm em comum é seu deslocamento disruptivo, mas enquanto o teatro épico desloca no espaço, ou seja, mostra no palco gestos do cotidiano que revelam aspectos encobertos em ambos os contextos, em Kafka o gesto é deslocado no tempo gerando um desencontro linguístico em que ao invés de revelar gera séries infinitas de interpretações. Os dois efeitos são críticos e disruptivos, fazem estranhar o cotidiano a partir da narrativa produzida com o corpo,

ambos são gestuais no sentido benjaminiano ainda que em condições muito diferentes. Do palco para o livro, do ator ao personagem, mas também de um projeto estético-político engajado, para um pessimismo crítico pequeno-burguês.

No clássico ensaio de 1934 sobre Kafka, Benjamin dá importância central aos gestos como forma de expressão e embora o teatro de Oklahoma tenha uma importância desproporcional em relação a obra de Kafka, é justamente através do gesto que ele é engrandecido:

Muitos estudos e contos menores de Kafka só aparecem em sua verdadeira luz quando transformados, por assim dizer, em peças representadas no teatro ao ar livre de Oklahoma. Somente então se perceberá claramente que toda a obra de Kafka representa um código de gestos, cuja significação simbólica não é de modo algum evidente, desde o início, para o próprio autor (1985: 146).

Como se para o narrador kafkiano dizer simplesmente ‘porta’ não bastasse, alguém tem de abrir a porta, fazendo tocar uma sineta até os céus pela noite profunda, para que a imagem esteja suficientemente estranhada de seu contexto linguístico-social imediato de forma que o narrador kafkiano, por sua vez, possa insinuar seu significado em fuga. “Kafka é assim; ele priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis (...) “quanto mais se afirma a técnica magistral do autor, mais ele desdenha adaptar esses gestos às situações habituais e explicá-los” (IDEM: 147). Em *Contemplação*, vê-se um resquício de legenda para o gesto. A narrativa “Decisões” [*Entschlüsse*] parece ser um exercício justamente de interpretação do gesto. Todo um parágrafo que tenta dar conta de uma paisagem interior, resumido posteriormente num único gesto exterior e preciso:

Por isso o mais aconselhável de fato é aceitar tudo, comportar-se como massa inerte e no caso de se sentir atirado longe por um sopro, não se deixar seduzir por nenhum passo desnecessário, fitar o outro com olhos de animal, não sentir remorso, em suma: esmagar com a própria mão tudo o que na vida ainda resta de espectro, ou seja, aumentar a última calma sepulcral e não permitir que mais nada exista fora dela. Um movimento característico desse estado é passar o dedo mínimo por cima das sobrancelhas (KAFKA 1999: 19).

Também o conto “A infelicidade do celibatário” [*Das Unglück des Junggesellen*], do mesmo volume, apresenta esta estrutura de preparo do mecanismo do gesto, uma ampla exposição de um estado de espírito, das condições históricas e materiais do ambiente para só então no fim sintetizar toda a situação em um único gesto: “Assim vai ser, só que na realidade, hoje como mais tarde, ali estará o mesmo de sempre, com um corpo e uma cabeça real - ou seja, com uma testa também - para bater nela com a mão” (IDEM: 21). “O mundo kafkiano”, como afirma Roberto Schwarz em ensaio sobre *A Metamorfose*, “é composto de gestos que são nomes, linguagem pura.

Não existe substancialidade, é tudo representação - embora do opaco” (1981).

Historicamente e do ponto de vista do contar do tempo, como se tem feito neste trabalho,

seria possível compreender a ascensão do gesto como meio privilegiado em Kafka e Brecht como reação à decadência da troca de experiência via palavra, segundo a caracterização benjaminiana do contar na Modernidade. A Modernidade como período histórico (em constante e incompleto processo de expansão) em que, a partir do esfacelamento dos modos tradicionais de produção devido às inovações técnico-sociais da Revolução Industrial, além da desmoralização da experiência (*Erfahrung*), através das seguidas e cada vez mais desumanizadas guerras e as crises econômicas, a própria possibilidade da compartilhamento das experiências entra em decadência e tende a desaparecer. A imagem do narrador tradicional (*Erzähler*), que através de sua palavra passa adiante não apenas histórias, mas modos de vida que estruturam a vida da comunidade, é trocada pela do romancista que só pode exprimir as próprias vivências (*Erlebnis*¹³⁹) em formas fragmentadas e desconexas de uma vida sem contato com a tradição longínqua. O romance acaba por tornar-se ele mesmo uma busca ao sentido da vida (como já havia proposto celeberramente Lukács e como evidencia mais que qualquer outra a empreitada proustiana de conferir sentido ao tempo de uma vida burguesa na *Recherche*) - antes oferecido através dos séculos pela palavra conselheira dos mais velhos, ao modo do que se tem chamado aqui de contação. O próprio conceito de sabedoria em Benjamin e a relação deste com a narrativa tradicional - “a arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” (1985:200-201) - apontam para uma literatura moderna desorientada e que tem de buscar por novas maneiras de se expressar.

A afirmação de Günther Anders, segundo a qual, para Kafka, até mesmo para ele, o rejeitado, só o que resta é a linguagem, (“pura”, pois seu lado épico, tradicional, embasado em um passado comum já não existe) faz sentido na medida em que a consideramos como autocrítica de si: ou seja, o narrador kafkiano (e em certa medida o ator brechtiano) cria parábolas sem moral da história, conta histórias sem ter nada a contar. Põe a linguagem contra si mesma, exigindo dela o que talvez ela sozinha não possa dar. Para consegui-lo, no entanto, ela precisa ser transportada para o mundo pré-histórico do gesto. Em um ensaio problemático (com uma postura pré- ou anti-Saussuriana) chamado “Problemas da Sociologia da Linguagem” [*Probleme der Sprachsoziologie*] de 1934, Benjamin descreve a partir de uma hipótese antropológica o que seria este estatuto primordial do gesto:

Não é exactamente isso que se passa se apresentarmos com Marr a exegese mais simples e mais sóbria: “De facto o homem primitivo, que não possuía nenhuma linguagem articulada, sentia-se feliz quando conseguia, de um modo ou outro, designar ou mostrar um objecto, e para esse efeito dispunha de um instrumento particular adaptado a esse fim, a mão, essa

¹³⁹ A distinção entre os dois modos de experiência em Benjamin, *Erfahrung* e *Erlebnis*, estabelecida no estudo *História e narração em Walter Benjamin* (2004) de Gagnebin, além de ter influenciado profundamente a tentativa que aqui se faz de distinguir entre contagem e contação, foi importante na história dos estudos benjaminianos.

mão que distingue tão completamente o homem dos outros animais [...] a mão, ou as mãos, foram a língua dos homens. Movimentos da mão, um jogo de gestos e, em certos casos, movimentos do corpo, esgotavam os meios da criação linguística (1992: 206-207).

Ali, quando o sentido está ainda colado ao significante, talvez haja esperança de comunicar algo a mais, de receber o que deveria ter vindo do passado incomunicável. A linguagem não pode então apropriar-se deste retorno pré-histórico sem sofrer ela mesma algumas transformações: o próprio corpo passa a compor parte essencial da comunicação na literatura – como na imagem do torturado na Colônia Penal.

Mas mesmo com esse aliado pré-histórico, a linguagem não pode sozinha dar conta de um contexto histórico em que o sentido é despedaçado a partir dos modos de reprodução da vida. O efeito do gesto na compreensão é aquele desespero que o leitor de Kafka conhece bem. Como afirma Adorno: “Os gestos servem muitas vezes como contraponto para as palavras: o pré-linguístico que escapa a toda intencionalidade, serve à ambiguidade, que como uma doença devora todos os significados” (1998). O gênero da parábola, que devia através do específico, da narrativa modelar, apresentar conhecimento universal, quando inserido nesta dinâmica é subvertido. A transformação da *Erfahrung* em *Erlebnis* destrói a possibilidade de transição entre estes dois âmbitos metafóricos, acaba por tornar a parábola em adivinha com soluções inumeráveis... Como em uma revolta contra a tradição que não se apresenta, o gesto destruidor desta própria tradição. A este elemento destrutivo, de ‘doença’ da tradição como chamou Benjamin em carta a Scholem e posteriormente a Adorno, Benjamin aproxima, não por acaso, a tradição judaica. É ela, em certo sentido, que representa para Kafka este elemento tradicional, portador e transmissor da verdade, e que se mostra fragmentada ou ausente para uma família de judeus assimilados como a sua.

Há uma ampla linha de comentadores que busca encontrar elementos da mística judaica em Kafka, a cabala (que significa, não por acaso, tradição ou recepção, em hebraico), que se inicia com Max Brod, passando por Gershom Scholem e Harold Bloom, até, mais recentemente no Brasil, o livro *Franz Kafka: um Judaísmo na Ponte do Impossível* (2003), de Enrique Mandelbaum. A importância destes estudos, além do próprio interesse teológico dos estudos de cabala, é observar a intensa relação entre específico e universal que Kafka estabelece. Pois se sua obra pode ser entendida, em certo sentido, como uma continuação de uma corrente judaica de literatura e exegese, e principalmente, como testemunho da crise desta tradição, seu poder de representação desta crise é tamanho que aponta para a questão principal que está por trás deste rompimento: a própria relação que o moderno, e aqui entenda-se não apenas o judeu, mas os diversos povos que passaram pela modernização da Revolução Industrial, estabelece entre o presente e o passado.

Se a crise inegavelmente existe, não há em Benjamin, no entanto, apenas um lamento

melancólico em relação ao fim da contação. Em “O Contador de histórias”¹⁴⁰ e “Experiência e Pobreza”, não se trata, como muitas vezes se faz parecer, somente de uma visão nostálgica e romântica, de uma visão distópica da Modernidade, mas do apontamento de que “a ideia de que uma reconstrução da “*Erfahrung*” deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade” (BENJAMIN 1985: 9). É neste sentido que as teorias materialistas sobre a experiência de Benjamin podem ser entendidas em conjunto com sua obra de crítica literária. É nos ensaios sobre Baudelaire, Proust e Kafka que está a busca por esta nova ‘narratividade’, busca esta feita pelo negativo. Como Gagnebin afirma:

A uma experiência e uma narratividade espontâneas, oriundas de uma organização social comunitária centrada no artesanato, opor-se-iam, assim, formas “sintéticas” de experiência e de narratividade, como diz Benjamin referindo-se a Proust, frutos de um trabalho de construção empreendido justamente por aqueles que reconheceram a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privacidade da experiência vivida individual (“*Erlebnis*”). Este aspecto “construtivista” (...) deve ser destacado, para evitar que a teoria benjaminiana sobre a experiência seja reduzida à sua dimensão nostálgica e romântica, dimensão essa presente, sem dúvida, no grande ensaio sobre “O Narrador”, mas não exclusiva (IDEM: 9-10).

Mas contação não é “*Erzählung*” (“história”, no sentido literário, que Rouanet traduz por “narrativa”), ou seja, não é um modo narrativo, uma forma de comunicação, mas uma concepção de como a história se desenrola no tempo, uma temporalidade. Assim, a *Erzählung* está, na verdade, contida como modo narrativo dentro de contextos históricos nos quais imperava e nos quais resiste a contação, ou seja, naqueles não-modernos: “A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação” ((...) *ist selbst eine gleichsam handwerkliche Form der Mitteilung*)” (1985: 205). Ainda que contexto moderno da contagem ela tenda a desaparecer, tema justamente do ensaio de Benjamin, há ainda algo dela que se manifesta na literatura modernista, seja como resquício em Leskov, seja como paródia em Kafka¹⁴¹.

A contagem também é uma temporalidade, ou seja, é formada a partir de uma certa filosofia da história e suas técnicas de compreensão e expressão do tempo, e sendo assim, também possui seus gêneros privilegiados de contar. No ensaio de Benjamin, este modo é a informação (*Information*), a notícia jornalística na qual “os fatos já nos chegam acompanhados de explicações” (1985: 203)¹⁴². Günther Anders comenta esta forma tão específica de comunicação a partir de sua

¹⁴⁰ O ensaio foi escrito entre 1928 e 1936 sob pretexto de um estudo a respeito de Nikolai Leskov. Benjamin misturou anotações anteriores sobre uma teoria do romance e a narração tradicional com a análise do escritor russo e publicou o ensaio na revista *Orient und Occident* em 1936.

¹⁴¹ Seria possível analisar cada grande autor e cada grande obra da Modernidade a partir desta crise da contação gerada pela ascensão da contagem e suas estratégias de resistência, de reinvenção dos modos de contar um tempo coletivo que não aquele mediado exclusivamente pelo valor de troca. A obra de Guimarães Rosa e seu virtuosismo de vocabulário e de narrativas populares, a obra de James Joyce e sua mobilização de séculos de tradição literária para dar conta da vida de um único indivíduo em um único dia, etc.

¹⁴² Em um fragmento das *Passagens*, a informação é explicitamente associada aos modos de produção modernos e à experiência moderna, *Erlebnis*: “Assim como o processo de trabalho industrial se destaca do artesanato, também a forma de comunicação correspondente a esse processo de trabalho - a informação - destaca-se da forma de comunicação correspondente ao processo de trabalho artesanal, que é a narração. É preciso prestar atenção a esta correlação para se

temporalidade imanente: “‘Take it or leave it’ parece dizer a notícia ao destinatário. ‘Ou você aceita o fragmento do ausente, o ausente em sua versão-mercadoria-pronta, já fracionada e julgada, ou não recebe absolutamente nada’. O mensageiro é o senhor dos senhores” (2007: 49). Este modo reproduz a contagem porque é concatenado e causal, algo acontece e “precisa ser compreensível ‘em si e para si’” (IDEM), já traz, portanto, interpretados como fatos suas causas possíveis.

Trata-se de uma transformação qualitativa, ou seja, da narração para a informação, mas também quantitativa, na quantidade de conhecimento que é transferida. A partir da circulação dos impressos nas grandes cidades europeias, estabeleceu-se uma diferença fundamental entre eles e os não-modernos que, ou destinavam à reprodução apenas aqueles poucos textos mais fundamentais, deixando a cargo da transmissão oral o resto da tarefa, ou simplesmente não utilizavam a palavra escrita e confiavam à memória dos antigos e sua contação a tarefa de transmitir o acúmulo do conhecimento comunitário. A diferença qualitativa que a quantidade implica está no trabalho de seleção: são transmitidos de uma geração a outra aqueles elementos considerados mais fundamentais, já que a memória é limitada. A informação escrita a partir da imprensa, por outro lado, permite uma enxurrada de informação que chega com pouco ou nenhum filtro. Contra a função principal da memória que é esquecer, na época do papel tudo se torna digno de ser lembrado, as custas, é claro, da atenção e da tentativa de seleção individual. O processo coletivo e seletivo de conservar o importante e descartar o supérfluo não é mais de cada geração, mas de cada indivíduo diante do jornal ou do celular. O antropólogo e arqueólogo André Leroi-Gourhan sintetiza as transformações históricas no contexto europeu a partir da invenção da imprensa e seu impacto nos coletivos:

Até a invenção da imprensa, tanto no Ocidente, quanto na China, a distinção entre a transmissão oral e a escrita é difícil de estabelecer. O corpo principal de conhecimento estava fundado em práticas orais e em técnicas. Apenas a parte superior do conhecimento, sua estrutura intransformada desde a Antiguidade, era registrada na escrita para ser aprendida de cor. (...) Os textos registrados em manuscritos antigos ou medievais eram destinados a serem compreendidos pela memória do leitor por toda a vida, ou pelo menos com firmeza o bastante para que os leitores pudessem circular com facilidade entre manuscritos. (...) O mesmo não vale para a matéria escrita que rapidamente passou para fora dos limites temáticos tradicionais. Os leitores não apenas obtiveram acesso a uma memória coletiva enorme, cujos conteúdos totais eles não poderiam registrar, mas foram frequentemente confrontados com novos materiais. Um processo de exteriorização da memória individual começou então a acontecer¹⁴³ (1993:261).

ter uma idéia da força explosiva contida na informação. Esta força explode na sensação. Com ela, arrasa-se tudo que ainda evoca a sabedoria, a tradição oral, o lado épico da verdade” (2007:m3a,5).

¹⁴³ No original: “Until the invention of printing, in the West as in China, the distinction between oral and written transmission is difficult to draw. The main body of knowledge was buried in oral practices and in techniques. Only the uppermost part of knowledge, its framework unchanged since antiquity, was set down in writing, to be learned by heart. (...) The texts set down in ancient or medieval manuscripts were intended to be committed to the reader's memory for life, at least firmly enough to enable readers to find their way around the manuscript with ease. (...) The same is by no means true of printed matter, which soon went beyond the range of traditional subjects. Readers not only obtained access to an enormous collective memory whose entire contents they could not possibly register but were also

A fragmentação produzida através desta quantidade virtualmente infinita de informação com a qual cada sujeito tem de lidar surge de maneira muito parecida (e já antecipando uma crítica importante das teses) na formulação de Benjamin sobre o trabalho do “historiador” moderno - aquele que escreve a história - em oposição ao cronista - aquele que a conta (*erzählt*): “O historiador é obrigado a explicar de uma ou outra maneira os episódios com que lida”, oferecendo para todos uma “explicação verificável”, um “encadeamento exato de fatos determinados” (cf. IDEM: 209). À totalidade da causalidade, se antepõe o causo¹⁴⁴, narrativa oral épica muitas vezes sobrenatural e inexplicável, que, ainda que traga um conselho ou ensinamento, normalmente prescinde de causa ou de explicação, exigindo assim de quem ouve o preenchimento de parte da narrativa. Benjamin chama de “misticismo” esta ausência de explicação fechada e a descreve como “característica própria da natureza do narrador” (IDEM: 219). A vitória da informação, mas também do romance, sobre o causo, é sintoma da vitória da contagem sobre a contação ainda que, é importante ressaltar, tanto causo, quanto romance contenham elementos de contagem e contação em disputa, ainda que em vantagem do primeiro na Modernidade. O esforço do ensaio de Benjamin é justo mostrar a presença desses elementos resistentes na literatura de Leskov que, ainda assim, não pode ser confundido com um narrador tradicional, assim como o causo (onde ele ainda existe) também não está imune à influência da temporalidade da época.

A análise literária de Benjamin é profundamente histórica e materialista, ou seja, trata as formas narrativas em contato com seus contextos sociais, não como abstrações ideais fora do tempo. Mas esta abordagem também não cai no erro mecânico e não dialético de reduzir os elementos ditos culturais aos econômicos, ou seja, primeiro distinguindo comunicação e produção em esferas estanques, depois estabelecendo uma hierarquia causal entre elas. Há um movimento contínuo e conjunto entre as transformações dos meios de produção e dos meios de comunicação, de forma que os primeiros acabam também sendo vistos como atividades espirituais no seio das quais se desenvolvem e reproduzem as práticas comunicativas. Benjamin mostra como contar causos se dá privilegiadamente no local de trabalho em que se trabalha de maneira repetitiva e lenta e, embora seu exemplo se dê no contexto medieval europeu, sua descrição é bastante reconhecível em outros contextos de produção-comunicação livres da divisão estrita estabelecida pela Modernidade entre as duas esferas:

frequently confronted with new material. A process of exterior-ization of the individual memory then began to take place” (1993:261).

¹⁴⁴ Para os fins deste trabalho, e para distinguir uma “contação narrativa” da contação como ideia histórica mais ampla, *Erzählung* será tratada como “causo”. Causo e não “caso”, origem etimológica do termo, justamente para reafirmar seu caráter oral originário.

O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário (1985: 199).

O espaço de produção tradicional também é espaço privilegiado de reprodução da comunicação. Reprodução porque as próprias técnicas de produção são comunicadas através das gerações, as histórias compartilhadas também são histórias de produção, isso não apenas nas oficinas medievais, mas sobretudo em culturas não letradas em que a comunicação das técnicas é fundamental para a sobrevivência das comunidades. Leroi-Gourhan chama este aprendizado de “memória técnica”:

No sentido mais geral, o conhecimento prático, técnico e científico raramente é guardado em literatura de qualquer tipo (...). Em sociedades agrícolas e no que diz respeito às tarefas artesanais, a estruturação social dos trabalhos manuais tem um papel importante: isso se aplica tanto aos ferreiros da África e da Ásia quanto às corporações europeias antes do século XVII. O treino de aprendizes e a preservação de segredos técnicos se dão dentro de cada célula social do grupo étnico¹⁴⁵ (1993: 259).

Estão imbricadas então produção e comunicação, a primeira depende da segunda para a sobrevivência geracional, a segunda se mantém nestes espaços privilegiados misturando a troca de informações socialmente importantes: das técnicas às religiosas, com todo o resto no meio. Nas fábricas modernas, por outro lado, o ruído característico não vem da troca de experiências entre os trabalhadores, mas do funcionamento barulhento das máquinas operadas por eles em silêncio, de acordo com o código disciplinar. A imagem principal desta relação, em oposição ao cenário de comunicação compartilhada (*Mitteilung*, termo no original para comunicação que significa literalmente com-partilha) descrito por Benjamin, está nos protetores auriculares que os trabalhadores são obrigados a usar pelos códigos de segurança do trabalho que bloqueiam tanto o ruído das máquinas, quanto a fala dos colegas. A conversa, contar causos, por outro lado, se dá nas poucas horas que sobram para o ócio, ou seja, no tempo do não-trabalho.

Benjamin segue no ensaio pensando a questão da aceleração do tempo na Modernidade e recorre a um texto de Paul Valéry chamado “Sobre a inteligência” [*Propos sur l'intelligence*] de 1926 para mostrar a transformação da forma narrativa no contexto mais amplo da transformação do conceito e da experiência do tempo histórico pelos coletivos. A perfeição de certas criações naturais

¹⁴⁵ No original: “In the most general sense practical, technical, and scientific knowledge is rarely recorded in literature of any kind, although it normally forms part of a context in which magical and religious matters are not clearly separated from practical ones. In agricultural societies and so far as artisanal tasks are concerned, the social structuring of crafts plays an important role: This applies as much to the blacksmiths of Africa and Asia as to European corporations before the seventeenth century. The training of apprentices and the preservation of craft secrets are taken care of within each of the ethnic group's social cells”.

que exigem longo tempo de preparação, como o vinho e a pérola, é aproximada por Valéry ao trabalho paciente dos artesãos que produziam iluminuras, marfins entalhados e pinturas repetidas mais de uma vez, camada de tinta por camada, trabalhos de longa duração que exigiam sobretudo tempo e repetição. Estes trabalhos não são mais possíveis porque, segundo ele, “passou o tempo em que o tempo não contava”¹⁴⁶, ou seja, o tempo passou da contação para a contagem. A relação que Valéry estabelece com o tempo da natureza (do ponto de vista dos humanos, ou seja, não um tempo apenas físico e mecânico, mas em relação com a história de quem o experiencia) aponta para a concepção do tempo acelerado moderno como tempo des-naturado, um tempo sem paciência para o tempo justo do amadurecimento. Valéry lamenta a perda de modos de produção-comunicação que dependiam de outra temporalidade, como em seu exemplo do conceito de “estilo” artístico, tão importante na história da arte, mas progressivamente impossibilitado na Modernidade:

Como se faria um estilo, isto é, como seria possível a aquisição de um tipo estável, de uma fórmula geral de construção e decoração (que nunca são mais do que frutos de experimentos bastante longos e de uma certa constância nos gostos, nas necessidades, nos meios), quando a impaciência, a rapidez de execução, as variações abruptas da técnica apressam as obras, e quando a condição de novidade é exigida há um século por todas as produções em todos os gêneros?¹⁴⁷ (1926).

Há nesta passagem uma contradição central para se entender a especificidade da interrupção na Modernidade. Porque o que Valéry lamenta é a interrupção constante pela “impaciência” e pelas “variações” das técnicas e gêneros. Mas o que caracteriza a Modernidade e sua contagem não é justamente o fluxo homogêneo do tempo e falta de diversidade em contá-lo? E o que definiria a contação dos não-modernos não seria o tempo qualitativo, cheio de interrupções e saltos, com infinitas formas de contá-lo? Por mais contraditório que soe, Valéry faz neste trecho uma defesa da interrupção através da defesa do seu tempo justo e da denúncia da sua variação falsa, que se está chamando neste trabalho de simulacro. O estranhamento vem do fato de Valéry imputar à Modernidade a interrupção quando ela se constitui justamente à prova de interrupções, ainda que através de seus simulacros a todo o momento. Não se trata de conservadorismo por gosto do antigo, defesa de um ou outro estilo, mas do contrário, uma pequena supra-história de como se produz a variedade histórica dos estilos - e eles se produzem, segundo Valéry, sobretudo lentamente. Trata-se de uma perspectiva até mesmo vanguardista: os estilos são frutos, “experimentos”, ainda que “bastante longos”, que no tempo apropriado amadurecem. Esse seu aparecer é uma interrupção, aí sim verdadeira, do estilo anterior (de maneira semelhante à descrição de Benjamin no livro sobre o

¹⁴⁶ No original em francês: “le temps est passé, où le temps ne comptait pas”.

¹⁴⁷ No original: “Comment se ferait un style, c'est-à-dire comment serait possible l'acquisition d'un type stable, d'une formule générale de construction et de décor (qui ne sont jamais que les fruits d'expériences assez longues et d'une certaine constance dans les goûts, les besoins, les moyens), quand l'impatience, la rapidité d'exécution, les variations brusques de la technique pressent les œuvres, et quand la condition de nouveauté est exigée depuis un siècle de toutes les productions dans tous les genres?”.

Barroco das grandes obras que superam seu gênero e instauram um novo). O receio de Valéry com a velocidade moderna é que através das pequenas “interrupções constantes” (o paradoxo da formulação já diz tudo), forma característica do que Benjamin chama no ensaio de “informação”, não se produz uma interrupção verdadeira: o “estilo” não amadurece, nem morre, permanece único e eternizado numa meia vida¹⁴⁸. No último aforismo de *Rua de mão única*, “Panorama Imperial”, Benjamin traz uma previsão pessimista sobre a impaciência moderna. Os antigos sabiam da importância do tempo apropriado da colheita e da devolução dos restos, já aos modernos pesa o aviso (escrito visionariamente quando as mudanças climáticas e a escassez crescente de alimentos produzida ainda ofereciam, como hoje, um risco iminente à espécie):

Uma vez degenerada a sociedade, sob desgraça e avidez, a tal ponto que ela só pode ainda receber os dons da natureza pela rapina, que ela arranca os frutos imaturos para poder trazê-los vantajosamente ao mercado e que ela tem de esvaziar toda bandeja somente para ficar saciada, sua terra empobrece e o campo trará más colheitas (1987: 26).

A diversidade narrativa lenta dos coletivos não-modernos vai sendo aos poucos pasteurizada pela voz uníssona sob a contagem. As vanguardas modernistas são a exceção que confirma a regra, seus procedimentos tanto rompem com o unísono, como o compõem ao serem triturados e misturados no produto insosso e cinzento final, sem conservação de suas “vitaminas”, as especificidades formais e contextuais que produziriam aquele “espanto” desejado por Brecht e Benjamin. No contexto de sua teoria da Indústria Cultural, Adorno chama a forma deste produto de pastiche (*Gemisch*): “Ela [Indústria Cultural] vive por assim dizer como parasita de uma técnica extra artística (...) daí resulta o pastiche, essencial à fisionomia da indústria cultural, de streamlining, de solidez, e precisão fotográfica, de um lado, e de resíduos individualistas - atmosfera, romantismo confeccionado e racionalmente dosado - de outro” (2002:18). Não é por acaso que logo em seguida desta descrição, Adorno cita o conceito benjaminiano de aura. Sua vigência não é interrompida pela Indústria Cultural, ou seja, superada em uma nova articulação estético-social da obra de arte, mas paralisada, suspensa no que se chamou há pouco de “meia vida”: “Se se assume a ‘aura’ de Benjamin - a presença do não presente - como fator determinante da obra de arte tradicional, a indústria cultural é definida pelo fato de que ela não contrapõe ao princípio da aura um princípio diverso, mas conserva a aura, putrificada, como atmosfera nebulosa” (IDEM). Em outras palavras, a Indústria conserva a ilusão simbólica contra a qual Benjamin já tinha construído sua teoria da alegoria, tanto para os barrocos, como para os modernos representados pela obra de Baudelaire que traz, segundo ele, “ao contrário da barroca, as marcas da

¹⁴⁸ Aqui já se está perto novamente das instituições modernas presentes na obra de Kafka que reproduzem esta filosofia da história sempre interrompida em simulacro e portanto imóvel: elas têm pretensão de eternidade como toda lei e como todo império. O problema temporal, como se vê, não é apenas estético, mas político.

cólera, indispensável para invadir esse mundo e arruinar suas criações harmônicas” (1989: 164).

Os modos de contar o tempo, humanos que são, têm relação direta com a morte, com a finitude necessária de todos que já contaram e de todos que já ouviram. O fim da história é uma maneira de morrer vivo, assim como o início de outra é permanece vivo, mesmo depois da morte. Há uma relação profunda e metafísica, portanto, entre contar e morrer. Atento para isto, Benjamin passa a refletir sobre uma das doenças da Modernidade, sua ignorância da morte, e a relação desse fenômeno com seu modo de contar. Sua hipótese é de que ininterruptibilidade da Modernidade é causa e sintoma do seu esquecimento de como morrer. A onipresença recente de zumbis e vampiros (e dos ciborgues e andróides que os vêm substituir) na Indústria Cultural são o pastiche que se debate já há cem anos desde a escrita do Caçador Graco de Kafka que não sabe como morrer. No contexto do Drama Barroco, Benjamin definiu assim o morrer: “O destino conduz à morte. Ela não é castigo mas expiação, uma expressão da sujeição da vida culpada à lei da vida natural” (1984: 154). Na Modernidade, no entanto, algo acontece com esta lei natural e com a relação do sujeito em relação a ela. Maurice Blanchot, em um exercício instigante em que pensa a morte como momento exterior ao sujeito, dá testemunho exato do estranho morrer moderno que se passa como se fosse para outra pessoa, em um outro tempo, que, ao invés de ser interrupção, é permanência em um infinito ruim:

É o fato de morrer que inclui uma subversão radical pela qual a morte, que era forma extrema do meu poder, não se torna somente o que me abandona, atirando-me para fora do meu poder de começar e mesmo de acabar, mas se torna o que é sem relação comigo, sem poder sobre mim, o que é desprovido de toda possibilidade, a irrealidade do indefinido. Subversão que não posso me representar, que nem mesmo posso conceber como definitiva, que não é a passagem irreversível para além da qual não há retorno, pois ela é o que não se realiza, o interminável e o incessante... Tempo sem presente, com o qual não tenho relação ao qual não posso lançar-me, pois nele eu não morro, estou destituído do poder de morrer, nele morre-se, não se pára e não se acaba de morrer... Não o termo, mas o interminável, não a morte própria, mas a morte qualquer, não a morte verdadeira, mas, como diz Kafka, a chacota do seu erro capital... (BLANCHOT 1955: 107 apud DELEUZE 1988: 190).

A teoria benjaminiana da alegoria se diferencia do símbolo justamente por seu caráter dinâmico, histórico - do rosto à caveira. Em “Parque central” ele afirma: “Aquilo que é atingido pela intenção alegórica permanece separado dos nexos da vida; é, ao mesmo tempo, destruído e conservado” (1989: 159), e “Majestade da intenção alegórica: destruição do orgânico e do vivo - destruição da ilusão (IDEM: 163). A morte como destruição da ilusão, como passagem, interrupção definitiva, mas que também permite a continuidade, como a agulha que aproveita a oportunidade aberta e penetra no buraco do que está sendo tecido para dar o nó.

Vale a pena, no entanto, interromper mesmo este ponto, suspender a agulha no ar para duas considerações, uma breve, sobre a importância psicológica do par interrupção e morte na Modernidade, outra mais longa, sobre sua importância narrativa desde a Antiguidade.

O estado do ser é naturalmente quimérico, interrompido. A identidade é resultado da junção de fragmentos vivos, montados e remontados de acordo com as necessidades e contingências da vida. O contexto da identidade, seu meio, são as memórias em todas as suas formas: reminiscência, lembrança, coletiva, voluntária e involuntária. A memória é a liga móvel entre estas partes. A tendência moderna, por outro lado, e com grave tendência patológica, é a da planificação da identidade em um único rosto liso e uniforme. São removidas assim, com muita força de repressão, os aspectos desagradáveis, contraditórios ou não condizentes com a máscara permanente que se quer vestir. (Aqueles aspectos que a teoria benjaminiana tenta com tanto esforço resguardar!) Abre-se mão da variedade de fundamentos que mantém o edifício psicológico em pé, em prol de uma única e frágil coluna. O processo histórico em seu sentido amplo (do biológico, aos estímulos da primeira infância, passando pelos eventos conscientes e inconscientes posteriores) é substituído por uma narrativa artificial, totalizante e paralisadora, que tenta se impor continuamente sobre o passado e o futuro. Assim, a esquizofrenia, a variedade de personalidades em um único eu, que se tornou sintoma da pós-Modernidade, na verdade, é o princípio menos moderno. A esquizofrenia moderna, o desabamento do eu cerceado de suas variadas formas de memórias, é mais um sintoma do abandono daquela diversidade constituinte, é a retomada súbita do sujeito, o estouro da barragem por suas variações indignamente represadas. Os não-modernos é que sempre se permitiram e se permitem a multiplicidade e a flutuação esporádica entre seus polos definidos: natural e sobrenatural, homem e animal, masculino e feminino, criança e velho, humano e divino, etc. Se se pode falar em contínuo da memória, ele deve ser entendido não como um plano uniforme, mas como um contínuo de interrupções a partir do qual se constitui a história entrecruzada do eu. Ao comentar a obra de Proust, Benjamin ajuda a discernir este contínuo da memória:

É a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação. Podemos mesmo dizer que as intermitências da ação são o mero reverso do continuum da recordação, o padrão invertido da tapeçaria. Assim o queria Proust, e assim devemos interpretá-lo, quando afirmava preferir que toda a sua obra fosse impressa em um único volume, em coluna dupla, sem um único parágrafo (1987: 38).

A vida não conhece nunca a interrupção definitiva, a da morte. Mas ela está longe de não ser interrompida, de outras maneiras, em seu fluxo rumo à definitiva. A estas interrupções menores, Benjamin chama “padrão invertido da tapeçaria”.

A segunda interrupção falará justamente sobre a agulha e o buraco, sobre a relação de contar, morrer e o tempo oportuno, o *kairós*, em sua história na Antiguidade. Porque se, por um lado a morte é o que interrompe quase sempre de maneira inesperada (e ninguém chamará a morte de um ente querido de oportuna), por outro é ela quem separa e liga as histórias que terminam com as que

começam. A reflexão etimológica moderna mais esclarecedora sobre o termo kairós está no *The Origins of European Thought* (2000) de Richard Onians em que o conhecido significado de "tempo oportuno" é embasado através de hipóteses etimológicas mais específicas e convincentes. Segundo a reconstrução de Onians, em Píndaro, o kairós aparece com seu significado usual de tempo preciso e na justa medida. Com este sentido, no entanto, ele raramente aparece em textos mais antigos como os de Homero e de Hesíodo, ainda que a ideia em si surja diversas vezes com outros termos. Nos trágicos e em Píndaro, por outro lado, kairós também aparecia com sentidos próximos a de acertar um alvo, uma marca ou uma parte específica do corpo em contextos de batalha que se acertados tirariam a vida do atingido. Mas não se tratavam de alvos materiais, como um pássaro ou uma meta, mas como os exemplos da Odisseia mostram, de buracos, espaços abertos em estruturas específicas. É em buracos através de machados, por exemplo, que os pretendentes de Penélope atiram para mostrar sua boa pontaria. A ideia não é estranha se se pensar que o arqueiro tem que acertar justamente os buracos entre as armaduras, escudos e ossos para que seu tiro seja fatal. Além disso, o tiro também tem de ser dado no momento certo, quando o alvo se encontrar visível e vulnerável.

Através desta engenhosa associação etimológica, Onians consegue encontrar o ponto de encontro entre arquearia, parte do corpo e oportunidade, usos até então isolados da raiz de kairós. Uma palavra de radical semelhante, mas com acentuação diferente e até então considerada distinta, era o kaïros ligado à costura e à tecelagem. Onians mostra como o uso destes termos apontava para o buraco no tecido, para o momento em que a agulha passava o vão aberto para seguir tecendo. A ligação com o buraco no corpo a ser atingido pela flecha se torna mais compreensível, inclusive pela associação etimológica entre agulhas de costura e flechas no grego clássico. Os dois termos para kairós são assim religados através da ideia de um furo ou buraco a ser atingido no momento e com a força oportunos:

Nós podemos agora suspeitar que Kaïros e Kaïros, que como temos razão para crer significavam a abertura, a passagem através da qual os arqueiros buscavam atirar, eram originalmente o mesmo. (...) O uso na tecelagem explicará melhor o sentido de "tempo crítico", "oportunidade" porque nela a abertura na urdidura dura apenas um tempo limitado, e o "tiro" tem de ser dado enquanto ela está aberta. A crença na tecelagem do destino com o comprimento dos fios da urdidura representando a duração do tempo pode ter ajudado este uso de Kaïros (2000:346-347)¹⁴⁹.

Ainda segundo Onians, o termo latino oportunidade guarda algo desta ideia kairótica de uma abertura e uma passagem já que tem em sua origem a palavra porta. *Opportunus* é portanto o que

¹⁴⁹ No original: "We may now suspect that Kaïros and Kaïros, which we have seen reason to believe meant the opening, the passage through which archers sought to shoot, were originally the same. (...) The use in weaving will better explain the sense 'critical time', 'opportunity' for there the opening in the warp lasts only a limited time, and the 'shot' must be made while it is open. The belief in the weaving of fate with the length of the warp-threads representing length of time may have helped this use of Kaïros".

possui uma entrada, uma porta, assim com inoportuno é o que não possui, ou o que está bloqueado, fechado. Na língua corrente, as portas e as janelas (inclusive as de transferências no futebol) guardam possibilidade momentâneas de ação e transformação.

Esta jornada etimológica ajuda a entender como o tempo oportuno só se dá a partir de uma interrupção, em uma abertura no espaço-tempo a ser cruzada, ele é ao mesmo tempo ativo e passivo, ação em uma conjuntura apropriada. O movimento histórico se dá a partir destas passagens e é por isso que a contação reconhece na interrupção a única ligação histórica verdadeira. *O momento de cisão é o momento de decisão*. Robert Rabel dedicou um instigante estudo às repetidas vezes em que o cantar dos aedos é interrompido na *Odisseia*. Estas interrupções reproduzem dentro do contado a própria história de constituição deste épico oral e quimérico, montado através dos tempos a partir de adições constantes de histórias menores. Rabel mostra como os aedos da *Odisseia* são reincidentemente interrompidos em seus contares (ele cita mais de dez trechos), seja porque eles atribulam seus ouvintes (como Ulisses e Penélope que participam de alguma forma do que está sendo contado), seja por eventos externos, como a chegada de convidados, seja por estratégia estilística da própria *Odisseia* que, ao contrário da *Ilíada* que prefere uma narrativa ininterrupta “com desenvolvimento linear do seu enredo”, “tem prazer especial em mostrar e enfatizar a artificialidade das ‘costuras e juntas’ de sua narrativa, os lugares no texto em que as ‘marcas das ferramentas’ de seu trabalho se mostram mais claramente”¹⁵⁰ (2002: 85). Estas interrupções teriam como efeito costumeiro, tanto sob os ouvintes, como sob os personagens da história, “desfazer o encanto poético e levar a reações críticas, (...) a interrupção tem o poder de despertar a mente consciente para a reflexão sobre o que foi cantado enquanto o indivíduo permanecia em um tipo de transe induzido pela poesia”¹⁵¹ (IDEM:79). A interrupção literária tem desde a Antiguidade, portanto, um poder de quebrar o encantamento da palavra poética (inclusive literalmente como com a fuga-interrupção das sereias), como um poder metalinguístico, já que com frequência os personagens passam a refletir não apenas sobre o narrado (fatos conhecidos por Odisseu que, não raro, é ao mesmo tempo ouvinte e protagonista da história), mas o modo de contar.

Este elemento disruptivo da *Odisseia* fez com que muitos críticos ao passar dos anos tenham se outorgado o papel de “limpar” a narrativa das interrupções supostamente sem sentido, religando as partes em que a história se interrompe, em uma tentativa de salvaguardar uma linearidade narrativa contra a qual o texto luta desde sua estrutura até o próprio gesto de interrupção dos cantares dos personagens. Rabel tenta, por outro lado, compreender a especificidade da *Odisseia*

¹⁵⁰ No original: “linear development of his plot, the poet of the *Odyssey* (...) takes special pleasure in showing and emphasizing the artificiality of “the seams and joints” of his narrative, the places in the text where the “toolmarks” of his craft most visibly show”.

¹⁵¹ No original: “(...) dispelling poetic enchantment and eliciting critical reactions (...) interruption has the power to awaken the conscious mind to reflection on what has been sung while the individual remained in a sort of trance induced by the poetry”.

(em contraste com outros poemas épicos) a partir da interrupção como seu modo próprio de contar. Na conclusão do artigo, a interrupção que Ulisses faz em seu próprio contar reproduz dentro do texto a cena de contação, com suas tensões e expectativas, do próprio contar do meta-aedo da Odisseia para seu público. Uma miniatura da prática da contação de histórias dentro da própria história *mise en abyme*, como chamou André Gide. A conclusão do ensaio vem com uma provocante comparação entre o poeta homérico e Bertold Brecht, mestre moderno da interrupção e do que Rabel chama de uma arte reflexiva, ou seja, a arte que se mostra não apenas como fantasia, mas como obra de arte que produz uma fantasia (à semelhança das formulações de Benjamin sobre o estatuto da obra de arte e sua verdade com velamento em *As afinidades eletivas* é enorme). “Brecht usa a interrupção como um antídoto àquele tipo de hipnose ou intoxicação poética que recebe o nome de *thelxis* ou *kelethmos* na Odisseia. Esta hipnose poética, como Platão descreve no *Íon* e como Odisseu explica para Demódoco, tem o poder de convencer a audiência de que eles estão assistindo a realidade sendo conjurada magicamente diante dos seus olhos”¹⁵² (IDEM:77). O canto sem interrupção na Odisseia tem como seu exemplo maior as sereias que só terminam de cantar quando sua audiência está morta.

Mas a figura de Penélope¹⁵³, intrigantemente, já na Odisseia representa estas duas temporalidades que se está chamando aqui de contação e contagem: ela não apenas tece, mas destece, e o objeto deste tecer, seu texto, é justamente dirigido a um morto, é uma mortalha. Os diversos aspectos narrativos e históricos do contar se misturam nesta figura que precisa manter-se em movimento constante, ao mesmo tempo em que deseja paralisar o tempo por vinte anos. Por um lado, Penélope só sairá do seu impasse, da paralisação perigosa em que foi colocada - o fio da navalha entre a fidelidade ao retorno incerto de Ulisses e a ocupação cada vez mais total de Ítaca pelos seus pretendentes - quando terminar de tecer a mortalha, ou seja, quando aceitar a morte de Ulisses. Apenas a partir da morte do patriarca anterior, o próprio Ulisses, representado pela mortalha de seu pai, seria possível inaugurar um novo momento na vida conjugal e política, uma nova dinastia. Por outro lado, o desejo de Penélope, esperançosa pelo retorno de Ulisses, é de impedir a instauração de um novo momento e por isso ela se dedica à tarefa repetitiva de tecer e destecer, Penélope vai literalmente enrolando. Seu hábito (tanto no sentido de costume, quanto de vestimenta ritual) é destecer, Penélope impede o encerramento do velório destecendo o véu mortuário, seu texto-tecido é simulacro, repetição do tecer que desfia o presente de suas relações com outros tempos. A poeta Ana Martins Marques descreve assim este movimento ambíguo em

¹⁵² No original: “Brecht uses interruption as an antidote to the kind of poetic hypnosis or intoxication that goes by the name of in the Odyssey. This poetic hypnosis, as Plato describes it in the *Ion* and as Odysseus explains to Demodocus, has the power to convince an audience that they are watching reality being magically conjured up before their eyes”.

¹⁵³ Uma das hipóteses etimológicas populares de seu nome já contém seu destino: pene significa “fio na bobina”, de penos “rede” que deriva por sua vez do Proto-Indo-Europeu pan- que deu origem, entre outras coisas ao termo latino pannus que dá no pano português, e -lope que significa rasgar, desfiar (KANAVOU 2015: 110).

“Penélope (I)” de *A Vida Submarina*:

O que o dia tece
a noite esquece.

O que o dia traça
a noite esgarça.

De dia, tramas,
de noite, traças.

De dia, sedas,
de noite, perdas.

De dia, malhas,
de noite, falhas
(2009:89).

O destecer de Penélope, assim como o de Sherazade, é um subterfúgio para paralisar o tempo em uma luta constante contra a interrupção da morte. A contagem moderna imita este gesto ao fingir que continua tecendo quando não pára de se interromper e começar de novo sem nunca concluir - tece-se o mesmo tecido roto do progresso já há mais de três séculos. Benjamin escreve sobre Kafka: "Nas narrativas que ele nos deixou, a epopéia recuperou a significação que lhe dera Sherazade: adiar o que estava por vir" (1985: 154). Já a Baudelaire, Benjamin imputa a vontade de interromper esta farsa em comparação justamente com uma das passagens bíblicas mais interessantes do ponto de vista da interrupção. A presença constante da morte em sua poesia não seria um tipo de escapismo ou resquício romântico, mas um desejo verdadeiro e crítico de interrupção, de encerramento - enterro. Benjamin busca em uma passagem do Velho Testamento a imagem espetacular de Josué que produz o milagre do solstício¹⁵⁴, a interrupção do curso do Sol durante um dia inteiro para que os judeus pudessem se vingar, com grande matança, de seus adversários (cf. Js10:8-14). A ação oportuna e extraordinária - porque dependente do poder de Deus - faz lembrar do kairós e da violência divina. Benjamin estabelece uma constelação entre as vontades de interrupção de Josué na Antiguidade e Baudelaire na Modernidade, a vontade de interromper o curso do mundo (*Den Weltlauf zu unterbrechen*) para que a morte possa agir:

¹⁵⁴ A interessante etimologia da palavra solstício junta o termo *sol-* com o sufixo *-stitium*, passado particípio do verbo *sistere* que significa “fazer parar, interromper, pôr em repouso”. Assim, solstício significa a interrupção aparente do movimento sol, o momento do ano em que a rota do Sol deixa de parecer se mover em uma direção a partir da linha do Equador para parar e retroceder rumo à direção oposta. Desta mesma adição do sufixo *-stitium* (manifestação gramatical da interrupção!) surgiu o termo “armistício”, ou seja, suspensão das armas e, como mostra Agamben, também o *iustitium*, momento de calamidade pública em Roma em que se abolia o direito e que Agamben compara com o estado de exceção no direito moderno: “O termo *iustitium* - construído exatamente como *solstitium* - significa literalmente “interrupção, suspensão do direito”: *quando ius stat* - explicam etimologicamente os gramáticos - *sicut solstitium dicitur* (*iustitium* se diz quando o direito pára, como [o sol no] solstício); ou, no dizer de Aulo Gelio, *iuris quasi interstitio quaedam et cessatio* (quase um intervalo e uma espécie de cessação do direito). Implicava, pois, uma suspensão não apenas da administração da justiça, mas do direito enquanto tal” (AGAMBEN 2004: 68).

Interromper o curso do mundo — esse era o desejo mais profundo em Baudelaire. O desejo de Josué. (...) Desse desejo nasciam sua violência, sua impaciência e sua ira; dele também nasciam as tentativas sempre renovadas de atingir o mundo no coração ou de fazê-lo dormir, cantando. É por causa desse desejo que, em suas obras, ele faz com que a morte esteja acompanhada de suas exortações (1989: 160).

Depois destas tortuosas interrupções, ao modo da Odisseia, de Penélope, mas também de Kafka e de Baudelaire, cabe voltar à trilha e retomar a questão da morte no ensaio de Benjamin sobre o contador de histórias. Como se tentou mostrar, só há continuidade geral a partir das interrupções específicas (estilos na arte, regimes na política, morte na vida, etc.) e, claro, do acúmulo e seleção do que vai e do que fica. Isso não é possível sem que se parta, sem que algo se rompa, sem que se desarticule o estabelecido: “a ideia da eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica” (1985: 207). A décima primeira parte de seu ensaio é dedicada especificamente à importância da morte na narrativa e é exemplificada a partir de uma citação de um conto do escritor Johann Hebel, em que a passagem do tempo a partir de uma tragédia pessoal é marcada a partir da citação de diversos acontecimentos trágicos da grande história (terremotos, assassinatos políticos, etc.): “a morte reaparece nela tão regularmente como o esqueleto, com sua foice, nos cortejos que desfilam ao meio-dia nos relógios das catedrais” (1985: 209). Nesta curta, mas instigante, passagem, Benjamin religa três níveis do contar: a cronologia historiográfica (reproduzida na citação de Hebel), a própria narrativa literária de Hebel e o que Benjamin chama de “história natural”, ou seja, a inevitabilidade da morte como pano de fundo geral. Neste pano de fundo certo mas incapturável - já que ninguém sabe a hora da própria morte - são contadas as histórias como em um “fluxo insondável” (*unerforschliche Weltlauf*) (seja do ponto de vista natural ou sagrado) e, por isso, em um modo narrativo próximo da exegese (*Auslegung*). Na Modernidade, por outro lado, se a morte não desaparece (o que ainda é tecnologicamente impossível), ela é invisibilizada, escondida, através “das instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas” burguesas. “A morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos”, “os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais” (IDEM: 207). Maria Rita Kehl comenta esta tendência:

O medo da morte – tão mais temida quanto mais individual e solitária, como bem lembrou Benjamin – levou o homem do século XXI, com ajuda das biociências, a prolongar consideravelmente seu tempo de vida biológica, sem com isso tornar-se mais capaz de desfrutar da duração. Hoje é possível viver com saúde durante oito ou nove décadas sem perder a sensação de que o tempo continua curto, de que a vida é a soma de instantes velozes que passam sem deixar marcas significativas (2009:148).

Se a morte é a interrupção que permite ao intérprete - a quem lembra, a quem lê - dar sentido à vida até então infinita de significados, eis, então, a falta de sentido do moderno que se recusa à morte ou a um fim, qualquer que seja. Eis o perigo político, sempre desejado pelo pensamento autoritário, do “fim da história”. No seu fim não se imobiliza apenas o futuro, mas sobretudo o

passado, abortado em todas as suas possibilidades e promessas até então ainda abertas ao cumprimento.

Michael Löwy lembra uma carta de Horkheimer a Benjamin de 16 de março de 1937 em que ele critica o caráter idealista da teoria benjaminiana de uma história não acabada: “A injustiça do passado está consumada e acabada. Os assassinados foram realmente assassinados... Se levarmos a sério o não fechamento da história, teremos de acreditar no Juízo Final...” (LÖWY 2005: 50). Mas como o próprio Benjamin lembrará em “Sobre o conceito de história”, “se o inimigo vencer, nem mesmo os mortos estarão a salvo dele”. A rememoração é a atualização dos humanos e dos objetos mortos e destruídos no presente e nos futuros possíveis, e isso de um ponto de vista material. Idealista é a concepção de que a vida espiritual está contida meramente no corpo ou na matéria, ou seja, que não há transmissão, que a morte é o fim e o presente a aventura solitária de uma alma em um corpo mortal. A vitória do inimigo ao qual Benjamin se refere acredita justo nisso e depende da temporalidade moderna para continuar vencendo - ou seja, continuar aniquilando de cada presente a presença do passado e dos futuros possíveis. A terrível sétima tese da série “Teses para a Era Atômica” de Günther Anders, sobre a possibilidade de uma destruição global causada por armas nucleares, é o exemplo perfeito para este retro-fim histórico:

A distinção entre as gerações de hoje e de amanhã perdeu o sentido; podemos até mesmo falar em uma Liga de Gerações, à qual nossos netos pertencem tão automaticamente quanto nós. Eles são nossos “vizinhos no tempo”. Ao pôr fogo em nossa casa, não podemos evitar que as chamas atinjam as cidades do futuro, e que as casas ainda-não-construídas das gerações ainda-não-nascidas se reduzam a cinzas junto com nossas casas. Até mesmo nossos antepassados são membros de pleno direito dessa Liga: pois, morrendo, faríamos com que eles morressem também – uma segunda vez, por assim dizer; e, depois dessa segunda morte, tudo seria como se eles nunca tivessem existido (2013).

4.7 As passagens do choque ao tédio - ou o (neg)ócio em jogo

“A história do tédio pode ser traçada desde o começo do mundo. Os deuses estavam entediados e criaram o homem. Adão estava entediado porque estava sozinho e então Eva foi criada. Assim, o tédio entrou no mundo. Assim, o tédio entrou no mundo e aumentou de forma proporcional ao aumento da população. Adão estava entediado sozinho; então Adão e Eva estavam entediados juntos, então Adão e Eva e Caim e Abel ficaram entediados em família; então a população do mundo aumentou, e os povos ficaram entediados em massa. Para se divertirem, eles conceberam a ideia de construir uma torre alta o suficiente para alcançar os céus. Essa ideia é tão entediante quanto a torre era alta e constitui prova terrível de como o tédio tomou controle. As nações foram espalhadas pela terra, assim como as pessoas agora viajam para o exterior, mas continuaram entediadas. Considere as consequências desse tédio”.

(Sore Kierkegaard)

O simulacro é a interrupção que se repete. Mas repetindo-se não é interrupção, senão girar em falso com pretensão de movimento. Se a fotografia interrompe a observação, destacando a imagem do fluxo visual do real, a pintura fotorealista que tentou no fim dos anos sessenta imitar a representação do mundo com o realismo da câmera fotográfica, como afirma Jameson, é simulacro deste real, ou seja, cópia da sua cópia (1991:30). Ela não destaca a imagem do mundo, mas repete a transformação do mundo em mero fluxo de imagens. A Modernidade se define pelo horror à repetição e - ironicamente - por sua ingenuidade em relação ao movimento repetitivo do simulacro, ainda que com tendência cada vez menos crível. Porque embora falso, o simulacro tem sempre a pretensão de verdade, apresenta-se sempre, com letras gritantes, na forma da novidade. Ele acredita e faz acreditar que se trata, finalmente, do rompimento definitivo com o passado, do fim da repetição. A sensibilidade moderna se constrói então nesta ambiguidade: nunca a humanidade odiou tanto a repetição, nunca repetiu tanto. Em *Diferença e repetição*, Deleuze retoma e aprofunda filosoficamente estas questões, de forma que seu comentário apropriado exigiria um estudo à parte. Vale, no entanto, citar rapidamente, tanto para ilustrar como para embaralhar, interromper, uma de suas sínteses iniciais sobre o que se chama aqui de “ironia moderna da repetição”:

Nossa vida moderna é tal que, quando nos encontramos diante das repetições mais mecânicas, mais estereotipadas, fora de nós e em nós, não cessamos de extrair delas pequenas diferenças, variantes e modificações. Inversamente, repetições secretas, disfarçadas e ocultas, animadas pelo deslocamento perpétuo de uma diferença, restituem em nós e fora de nós repetições nuas, mecânicas e estereotipadas. No simulacro, a repetição já incide sobre repetições e a diferença já incide sobre diferenças. São repetições que se repetem e é o diferenciador que se diferencia (2006:59).

Nos textos de Benjamin, uma das imagens mais fascinantes que tenta dar conta deste movimento de repetição com variação é a do caleidoscópio. “O ‘moderno’, porém, é tão variado como os variados aspectos de um mesmo caleidoscópio” (BENJAMIN 2007:Slá,4). A cada giro surgem variações novas, mas pré-determinadas dentro de um mecanismo com elementos muito limitados. Um jogo de cartas marcadas em que o efeito de variação é causado sobretudo pela

multiplicação dos espelhos que dão ao igual a afeição de diferente. Falsa variação via multiplicação do mesmo, como na estratégia literária de infinitização do mesmo em Kafka. Em uma passagem de “Parque Central”, Benjamin associa o caleidoscópio nas mãos de uma criança ao contexto histórico-político como imagem da repetição da instauração de poder pela ordem dominante da vez: “A cada giro, toda a ordenação sucumbe ante uma nova ordem. (...) Os conceitos dos dominantes foram sempre o espelho graças ao qual se realizava a imagem de uma “ordem””. Diante desta repetição, que lembra a dialética da violência mítica que repete o movimento de instauração e manutenção, a exigência política disruptiva: “O caleidoscópio deve ser destruído” (1989:154).

Na primeira parte de "O Antiquismo do Homem" [*Antiquiertheit des Menschen*] de 1956, Günther Anders descreve o movimento de repetição com pretensão de novidade em uma hipótese histórica ampla e irônica:

O sensacional pertence essencialmente ao padrão; e de fato não apenas porque ele serve como sua cobertura e encobrimento; mas também porque ele mesmo tende para se tornar um padrão; pois, a saber, não existe nada tão estereotípico do que o pretenso novo diariamente, e nada que se iguale de modo tão indistinto ao misteriosíssimo homicídio de ontem como o misteriosíssimo homicídio de hoje. Em verdade, queira um historiador daqui a centenas de anos compor um mosaico de nosso tempo atual a partir das páginas sanguinolentas que as publicações oferecem como ‘o real de hoje’, chegaria ele a um resultado não apenas em geral absurdo, não apenas arrepiante, mas também bastante tedioso (2007: 58-59)¹⁵⁵.

A forma notícia é o simulacro que imita a interrupção, é o distante que aparece perto e essa aparição, por mais rotineira que seja, por mais vezes que a montanha venha até Maomé, traz sempre algo de chocante. Prova disso é que, se existem intensidades neste choque, não há notícia, por mais burocrática que seja, que não dependa do choque da novidade. O subir e descer ainda que sensível da bolsa de valores, a entrada de Saturno em uma nova casa zodiacal, por previsíveis e abstratos que sejam, são sempre novidades, trazem sempre o impacto de uma realidade distante ao conforto do lar moderno. Prova disso é que quando se pensa em notícias, normalmente se lembra de sua forma mais pura: a catástrofe, a tragédia, os acontecimentos chocantes o bastante para que a continuidade mesma das pequenas interrupções que compõem disfarçadamente o noticiário seja ela mesma interrompida por esta interrupção de ordem supostamente superior. No Brasil, por gerações e gerações formadas diante da televisão, poucos momentos têm impacto tão chocante no telespectador quanto vinheta do temido "Plantão da Globo". Durante seus poucos segundos o

¹⁵⁵ No original: “Das Sensationelle gehört vielmehr zur Schablone wesentlich; und zwar nicht nur deshalb, weil es als deren Deckung und Abblendung dient; sondern auch deshalb, weil es selbst dazu inkliniert, Schablone zu werden; weil es nämlich nichts Stereotyperes gibt als das angeblich täglich Neue, und nichts, was dem super-mysteriösen Mord von gestern auf so ununterscheidbare Weise gliche wie der super-mysteriöse Mord von heute. Wahrhaftig, würde ein Historiker in hundert Jahren versuchen, sich aus der Blütenlese, die die illustrierten Blätter als „Wirklichkeit von heute“ anbieten, ein Mosaik unserer heutigen Zeit zusammenzusetzen, er würde nicht nur zu einem im allgemeinen absurden, nicht nur zu einem viel zu haarsträubenden, sondern zugleich auch zu einem viel zu langweiligen Ergebnis kommen” (2002: 167).

mundo, as relações sociais, a segurança pessoal e global estão suspensas até que o repórter explique tudo coloque o mundo novamente no eixo. A disruptividade do choque é inerente à forma notícia e sua tendência, como é sempre o caso na Modernidade, é se acelerar e intensificar. O "pop up" constante nas telas é a tentativa das pequenas notícias de chamarem a atenção como as grandes. O jornalista e autor de best sellers estadunidense Joe Garner lançou em 1998 "Nós interrompemos a programação: reviva os eventos que pararam nossas vidas... do Hindenburg à morte da Princesa Diana", um livro acompanhado de dois CDs com as gravações originais das transmissões interrompidas por grandes eventos estadunidenses como o Ataque a Pearl Harbor, o assassinato de Kennedy e a explosão da Challenger, etc. Um exemplo preciso de como a notícia replica a forma mercadoria e o choque, depois de aparado, é reproduzido e buscado até o nível contraditório de se tentar conservá-lo: um choque em permanência (versão em simulacro, satírica quase, da imagem dialética benjaminiana). Primeiro como tragédia, depois como farsa para ser ouvida confortavelmente na poltrona da sala. Nas palavras do autor:

Nós interrompemos essa transmissão [grifo do autor] a frase que vem para dominar imediatamente nossa atenção (...), uma frase que evoca alguns segundos de parar o coração, de ansiedade entre a interrupção e o anúncio do que aconteceu afinal. É uma frase que nos coloca no momento, ficamos ansiosos enquanto esperamos para ouvir a notícia que segue essas quatro palavras assustadoras (GARNER 1998 apud CAMPBELL 2016)¹⁵⁶.

É neste agitado mar de simulacros que está imersa a vida moderna. O não-moderno, por outro lado, é mestre da repetição e por isso também especialista na detecção de sua mais minúscula variação. Conhecido e desconhecido convivem dentro de uma dinâmica dada, são semelhantes, momentos diferentes de uma conjuntura familiar, como regra e exceção. No primeiro capítulo de *A teoria do romance* [*Die Theorie des Romans*], "Culturas fechadas", Lukács caracteriza os gregos antigos como pessoas para quem tudo "é novo e no entanto familiar, aventureiro e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto, é como a própria casa" (2000:25). Sobre o moderno, por outro lado, Nietzsche diz ainda no ensaio sobre as utilidades da história que sua característica mais própria é "a estranha oposição entre uma interioridade à qual não corresponde nenhuma exterioridade e uma exterioridade à qual não corresponde nenhuma interioridade - uma oposição que os povos antigos não conheciam" (2003:33). Para o moderno, portanto, o novo e familiar são indistintos de tal maneira que apenas o novo é familiar, e para quem o mundo é eterna variação do mesmo - cores gritantes, quase inéditas, da nova embalagem da mesma forma-mercadoria. Se na teoria benjaminiana do Barroco, o conceito de origem estabelecia um tipo de historização total de um objeto (contidas ali suas possibilidades tanto do passado, quanto do futuro), na Modernidade o

¹⁵⁶ No original: "We interrupt this broadcast" [author's emphasis] a phrase that has come to command our immediate attention [...] a phrase that evokes a few heart stopping seconds of anxiety between the interruption and the actual announcement of what has happened. It is a phrase that puts us in the moment; we brace ourselves as we wait to hear the news that follows those four chilling words".

original carrega um duplo sentido empobrecedor: o original não é mais aquele que origina um fluxo, uma época, mas é reduzido ao novo, à novidade. Sinal do quanto se inicia e pára, tudo é original¹⁵⁷, nada origina de fato.

Esta sensibilidade, como se vê na onipresença da forma notícia, é condicionada pelo conceito de choque que Freud teorizou principalmente em *Além do princípio de prazer* [*Jenseits des Lustprinzips*] já em 1920 e que Benjamin retoma principalmente em suas análises sobre Baudelaire e o estatuto da obra de arte reproduzível. A especificidade deste choque moderno não se explica por características da interrupção tradicional, como a imprevisibilidade, a arbitrariedade ou a excepcionalidade, mas pelo contrário: o choque moderno é previsível, necessário e repetitivo, eis a especificidade irônica de sua forma. Ele é como o susto de um filme de terror: atinge o espectador subitamente, mas em um contexto plenamente previsível. É para isso, afinal, que ele foi ao cinema, o susto é esperado, buscado, desejado, e quando se dá, realmente assusta, acelera o coração por um segundo, faz com que o espectador se sinta mais vivo, aliviado até, apenas para retornar rapidamente, no fim da cena ou do filme, ao seu estado normal, um pouco mais entediado do que quando entrou na sala. A busca pelo choque e por sua novidade é como a busca por um tipo de prazer (ou, em outras palavras, é busca pela interrupção momentânea de uma dor), breve reconhecimento e tentativa frustrada de interrupção da repetição reinante. Mas assim que encontrado, este prazer será repetido à exaustão, como exemplificam as microvariações na música pop e nos filmes que, quando bem sucedidos comercialmente, são multiplicados até o limite da náusea em sequências, adaptações, versões, paródias, etc. A tendência obsessiva de repetir o prazer supostamente recém-descoberto é semelhante ao impulso de repetição tanto do neurótico, que ignora o princípio de prazer na constante revisitação do seu trauma, quanto da criança, que quer repetir tantas vezes quanto for possível a nova brincadeira. Ao descrever o funcionamento mais conhecido e banal do aparelho psíquico infantil, Freud parece falar da condição psicológica e sensorial moderna:

A novidade sempre será a condição para se fruir algo. Mas a criança não se cansará de exigir do adulto a repetição de uma brincadeira que este lhe mostrou ou realizou com ela, até que ele se recuse a fazê-lo, exausto; e, ao lhe contarem uma bela história, quer sempre ouvir de novo aquela mesma, em vez de outra, insiste em que a repetição seja idêntica e corrige qualquer alteração perpetrada pelo narrador, com a qual ele talvez esperasse algum êxito. Nisso não é contrariado o princípio do prazer; obviamente a repetição, o reencontro do idêntico, é em si mesma fonte de prazer (2010: 146).

¹⁵⁷ Há ainda um outro sentido de original, também sintomático, este retomado e ressignificado na contemporaneidade. Se a estética moderna sofreu com a queda do conceito de original, como mostrou a teoria da reproduzibilidade de Benjamin, hoje em dia os consumidores se debatem querendo saber se um tênis de uma ou tal marca é mesmo original, e não apenas uma cópia bem-feita. Ambos os exemplos apontam para a onipresença da repetição com pretensão de originalidade, simulacro.

Mas esta repetição infantil não basta por si só¹⁵⁸. Para que o simulacro seja bem-sucedido, ele depende da variação, da embalagem de novidade. E quando não bastam as variações formais, variam também as intensidades. A indústria cultural é apenas a forma mais sofisticada da tendência generalizada da sociedade moderna de produzir estímulos à maneira do traficante que precisa oferecer drogas cada vez mais potentes a um viciado. Benjamin cita Valéry sobre esta vontade de novidade moderna: “O novo é um daqueles venenos excitantes que acabam sendo mais necessários que qualquer alimento, e cuja dose é preciso aumentar sempre, uma vez que são nossos senhores, e torná-la mortal porque sem ela morreríamos. É estranho prender-se assim à parte perecível das coisas, que é exatamente sua qualidade de serem novas” (2007: S10, 6). Este ritmo de repetição e intensificação, ainda que disfarçado de novidade no nível consciente, não passa ileso pelo sistema nervoso. A busca por quantidades e intensidades cada vez maiores de choques produz uma resistência a eles. Em uma abordagem biológica especulativa, Freud fala das transformações evolutivas que podem ter produzido o sistema nervoso e suas mediações sensíveis com o mundo exterior:

O incessante choque dos estímulos externos na superfície da vesícula [teria alterado] sua substância até uma certa profundidade, de modo que o processo de excitação desta transcorresse diferentemente do que sucederia nas camadas mais profundas. Assim se formaria uma casca, afinal tão curtida pela ação dos estímulos, que apresentaria as mais favoráveis condições para a recepção de estímulos e não seria capaz de outras modificações (2010:138).

Esta descrição de Freud é anatômica, ou seja, faz parecer que trata do ser humano em geral e não apenas do moderno, ainda que de uma perspectiva histórica evolutiva. Ainda assim, esta descrição técnica, material, faz parecer que a relação entre a interioridade e o mundo exterior é de uma guerra, de uma invasão de fora para dentro. Mas esta concepção em si já é moderna. A ideia de que no exterior há uma multidão de estímulos parece falar menos de passarinhos ou trovões, do que das multidões e dos choques dos automóveis nas grandes cidades que vão embrutecendo ainda mais essa “casca” nervosa. Ou seja, este processo evolutivo de milhões de anos segue e se acelera de forma que cada experiência vai se reduzindo, sob a artilharia moderna dos estímulos, a pequenas variações de tédio generalizado. Tudo que não faz parte do momento cada vez mais curto de

¹⁵⁸ Em um dos fragmentos mais bonitos das *Passagens*, Benjamin destina às crianças a tarefa de religar as inovações tecnológicas aos mundos simbólicos tradicionais. “Cada infância realiza algo grande e insubstituível para a humanidade. Cada infância, com seu interesse pelos fenômenos tecnológicos, sua curiosidade por toda a sorte de invenções e máquinas, liga as conquistas tecnológicas aos mundos simbólicos antigos. Não existe nada no domínio da natureza que seja por essência subtraído de tal ligação. Só que ela não se forma na aura da novidade, e sim naquela do hábito. Na recordação, na infância e no sonho” (2007:N 2a,1). Este processo, no entanto, depende justamente do “hábito” que, como se mostrará, já vai desaparecendo tanto do ponto de vista social, quanto do ponto de vista do sistema sensorial infantil...

apreciação da substância do viciado (do *kick* da droga), ou seja, uma parte cada vez maior do tempo total, é entediante, doloroso para o sistema nervoso. A barra de excitação vai subindo e abaixo vai restando a maior parte do tempo dos modernos, como resto desinteressante, de(sen)cantado na forma de tédio, sentimento reivindicado sintomaticamente tanto pelos adolescentes hiper-excitados, quanto pelos trabalhadores nas linhas de produção. Ainda em 1926, Valéry já traçava diagnóstico semelhante:

Nosso sistema orgânico, cada vez mais submetido a experiências físicas e químicas sempre novas, comporta-se em relação a esses poderes e ritmos como em relação à intoxicação insidiosa. Ele se adapta ao seu veneno, ele o exige, e em breve, ele encontra todos os dias uma dose já insuficiente. (...) Quanto ao nosso sentido mais central - nosso senso do intervalo entre o desejo e a posse de seu objeto, que não é senão o sentido da duração, e que uma vez ficou satisfeito com a velocidade dos cavalos ou da brisa, ele acha que as corredeiras são lentas, que as mensagens elétricas o fazem morrer de languidez. Os próprios eventos são solicitados como alimentos. Se não há grande desgraça no mundo nesta manhã, sentimos um certo vazio. “-Não há nada hoje nos jornais”, dizem eles. Estamos presos no ato. Estamos todos envenenados (1926).

Em seu ensaio “Hiper-atenção e atenção profunda: a divisão geracional em modos cognitivos” de 2007, a teórica da literatura Katherine Hayles distingue entre dois modos cognitivos: um modo de “atenção profunda”, em que o sujeito consegue passar um período longo de tempo concentrado em uma ação (como, por exemplo, na leitura de um romance) e desatento aos seus arredores, e um modo de “hiper-atenção”, em que o sujeito é capaz de prestar atenção em diversas ações ao mesmo tempo, mas tem uma tolerância muito baixa ao tédio de uma única. Para Hayles, embora ambos os modos de atenção tenham sempre existido, e o modo “profundo” tenha sido mais recentemente privilegiado, pois depende de uma estrutura social segura que permita ao indivíduo desconectar-se do seu meio para se aprofundar em uma única tarefa, há na contemporaneidade uma mudança de modo cognitivo principalmente nos países “modernizados” que privilegiaria o modo de hiper-atenção sobretudo nas gerações mais novas. Hayles baseia seu ensaio em um estudo sobre a chamada “Geração M”, “Geração Mídia” ou, mais sintomaticamente, “Geração do déficit de atenção”. Como argumento mais poderoso para sua hipótese, ela aponta para o aumento no número de casos de déficit de atenção ao redor do mundo e a própria exigência do mundo “prático” (leia-se, mundo organizado para a produção e o consumo) de pessoas mais capazes de *multitasking*, ou seja, de estarem mais aptas a realizar tarefas simultâneas. Entre outras razões e índices históricos da transformação, ela cita a difusão das mídias, tanto interativas, quanto as tradicionais, e sua presença cada vez maior no cotidiano das pessoas. Um de seus exemplos mais interessantes é a conhecida aceleração e fragmentação das cenas no cinema:

O conteúdo das mídias também mudou, manifestando um aumento no ritmo de estímulos

visuais e na complexidade de enredos inter cruzados. Um ponto relacionado (...) é a diminuição no tempo requerido para o público responder a uma imagem. Nos anos 60, era um fato conhecido que na indústria do cinema o público precisava de algo como vinte segundos para reconhecer uma imagem. Hoje o número é mais como dois ou três segundos¹⁵⁹ (2007: 191).

Kehl comenta este novo modo de atenção que chama de “atenção consciente” e alerta, justamente, para seu perigo do ponto de vista de sua temporalidade presentista:

É ela quem ata o psiquismo ao eterno presente, vivido não como fruição do corpo e da mente em repouso, mas como prontidão e antecipação permanente do futuro próximo que se representa (e se esgota) no instante seguinte. Embora essencial, a função da atenção consciente representa apenas uma fração muito pobre do trabalho psíquico, assim como é psicologicamente pobre o presente, tempo da ação orientada pela atenção e vigiada pela consciência (2009: 130).

A perspectiva de Hayles no ensaio tem uma preocupação pedagógica: como pensar a educação a partir desta mudança nos modos de atenção? Talvez, por isto, ela deixe de fora de sua análise um aspecto fundamental na experiência moderna e nesta virada social da atenção: a maior parte das interrupções vem a partir de estímulos indesejados, adestrando assim os modos de percepção, inclusive do ponto de vista pedagógico. Em uma resenha de jornal pouco citada de 1928 em que comenta a “Feira anual da comida” [*Jahrmarkt des Essens*] em Berlim, Benjamin traça uma caracterização trágica da relação entre absorção de conhecimento e o que ele chama de “massa”. A formação deixa de ser comunitária e é submetida aos espetáculos públicos do capital, como as grandes feiras anuais que, em busca da atenção do potencial consumidor, trazem tudo o que há de mais chocante e exótico. A relação com o desenvolvimento posterior não apenas da Indústria Cultural, mas de uma transmissão de conhecimento baseada no choque, é preocupante:

A massa não quer ser educada. Ela só pode tomar o saber para si com o pequeno choque que a vivência (*Erlebnis*) arrasta para dentro com suas garras. Sua educação (*Bildung*) é uma sequência de catástrofes que se lança sobre ela em tendas escuras das praças de feiras e mercados anuais, onde a anatomia lhe penetra os membros, ou na arena onde o primeiro leão que lhe é dado a ver está indelevelmente ligado à figura do domador que lhe enfia o punho na garganta (GSIV:528)¹⁶⁰.

Hayles foca nas ações e tarefas que os sujeitos desenvolvem por agência própria, como uso de mídias, leitura ou jogos, sem, no entanto, tratar do aumento constante dos estímulos que chegam a ele de forma independente e do qual a psique moderna tem de se proteger. A forma mais exemplar

¹⁵⁹ No original: “Media content has also changed, manifesting an increased tempo of visual stimuli and an increased complexity of interwoven plots. A related point (...) is a decrease in the time required for an audience to respond to an image. In the 1960s it was common wisdom in the movie industry that an audience needed something like twenty seconds to recognize an image; today that figure is more like two or three seconds”.

¹⁶⁰ No original: “Die Masse will nicht “belehrt” werden. Sie kann Wissen nur mit dem kleinen Chock in sich aufnehmen, der das Erlebte im Innern festnagelt. Ihre Bildung ist eine Folge von Katastrophen, die sie auf Rummelplätzen und Jahrmärkten in verdunkelten Zelten ereilen; wo ihnen Anatomie in die Glieder fährt, oder in der Manege, wo mit dem ersten Löwen, den sie zu sehen bekommen, sich unauslöschlich das Bild des Dompteurs verbindet, der ihm die Faust in den Rachen steckt”.

destes estímulos é a propaganda, que evolui através do tempo buscando sempre uma forma mais eficaz de furar o bloqueio do potencial consumidor tornando-o, como efeito colateral, cada vez mais resistente às suas investidas, quase como uma bactéria que se torna resistente a um antibiótico administrado repetidas vezes. A interrupção onipresente da propaganda e outras formas de estímulos modernos é uma das causas da dificuldade de se concentrar, de manter atenção no “modo profundo” sobre um único objeto ou evento. A atenção é dispersada pelas telas em conflito que disputam entre si o sequestro de pequenas partes dela. A tela do celular, exemplo privilegiado, é um micromundo: nela os diversos aplicativos e notificações disputam o olhar cansado e em transe do usuário. Um jornalista chamou recentemente os onipresentes *smartphones* de “armas de distração em massa” (ELOLA 2017). O filósofo Christoph Türcke denuncia em seu estudo sobre a hiperatividade: “Quem quer esclarecer o que é o TDAH acaba se responsabilizando por bem mais do que o mero fenômeno. O que ele assume está ligado a algo extremamente genérico: toda uma cultura do déficit de atenção” (2016:10). Há, no entanto, uma dialética da atenção, pois, como Hayles argumenta no início do ensaio, a atenção não é apenas sequestrada passivamente, mas é o próprio sujeito que, entediado, busca ativamente formas de excitação e, portanto, outros objetos de atenção. A Ritalina®, nome comercial do metilfenidato, uma das substâncias mais comuns para tratamento de TDAH, o Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade, ao contrário do que se pensa comumente, não é um relaxante que permite ao usuário desacelerar-se e, portanto, concentrar-se em uma única tarefa, mas um estimulante do sistema nervoso central estruturalmente relacionado com as anfetaminas. Hayles cita um estudo desenvolvido pela psicóloga infantil Les Linet:

Linet sugere que pessoas jovens com TDAH agem como se o seu sistema nervoso tivesse adquirido de alguma forma um ‘escudo’, de forma que estímulos normais são sentidos como tédio e níveis relativamente altos de estímulos são necessários para que eles se sintam ocupados e interessados. O TDAH poderia ser mais apropriadamente chamado de transtorno de ‘busca por estímulo’ (IDEM: 190)¹⁶¹.

Nesta dialética da atenção, portanto, a interrupção não atinge apenas um sujeito passivo, mas este sujeito, condicionado pelos modos de vida modernos, também é que interrompe-se a si mesmo a todo momento. Como afirma novamente Türcke: “O que me rouba a atenção é o que vai chamar minha atenção, é para onde eu me dirijo. No que me torna inconstante, é onde vou buscar constância” (2016: 77). O próprio sujeito, neste modo de atenção que Hayles chamou de modo de hiper-atenção, interrompe sua concentração sobre objetos, em constante fuga do tédio-busca pelo estímulo. O filósofo Byung-Chul Han analisa em “A sociedade do cansaço” de 2010 as epidemias psicológicas contemporâneas como resultantes da repetição que, segundo ele, muda o modelo

¹⁶¹ No original: “Linet suggests that young people with AD/HD act as if their nervous system has somehow acquired a “shield,” so that normal stimulation is felt as boredom and relatively high levels of stimulation are necessary for them to feel engaged and interested. A D/HD might more appropriately be named the “search for stimulation” disorder”.

patológico vigente. Se na compreensão tradicional das doenças trata-se sempre de uma alteridade invasora a ser repelida pelo sistema imunológico, no começo do século XXI não é mais um negativo, mas um positivo, um conhecido que se repete:

O começo do século XXI, de um ponto de vista patológico, não seria nem bacterial, nem viral, mas neural. As doenças neurais como a depressão, o transtorno de déficit de atenção com hiperatividade (TDAH), transtorno de personalidade limítrofe (TLP) ou a síndrome de burnout definem o panorama patológico dos começos deste século. Estas doenças não são infecções, são infartos causados não pela negatividade do outro imunológico, mas por um excesso de positividade. Deste modo, se afastam de qualquer técnica imunológica destinada a repelir a negatividade do estranho (2012: 7).

Infarto causado por excesso de positividade, excesso de identidade, repetição do conhecido, eis uma descrição precisa do aparelho psíquico moderno - tanto daquele do século XIX quanto deste, em condições sempre mais aceleradas, do século XXI. Por contraditório que soe: infarto psíquico causado por tédio. Tédio moderno que é muito diferente daquele tédio anterior à modernização, tédio pela falta de acontecimentos extraordinários, da vida comunitária no campo, do trabalho concentrado e longo nas oficinas ou nas aldeias, longe ainda das grandes metrópoles. Em fragmentos da obra das *Passagens* ligados à pesquisa sobre a obra de Baudelaire, Benjamin, embora não faça uma distinção conceitual precisa, diferencia um tédio não-moderno, que aparece sob o nome latino de *taedium vitae*, francês de *ennui* e alemão de *Langweile*, do tédio moderno da Paris de Baudelaire, o *spleen*. As origens dos termos já denunciam algo de seu contexto: o *taedium vitae* é o tédio antigo, tão antigo quanto o Império Romano, tão antigo quanto o “ócio longo” que o gera. Já *ennui* e *Langweile* são tirados das línguas correntes na época, o francês de Baudelaire e o alemão de Benjamin. *Spleen*, por outro lado, com sua origem inglesa, empregado por Baudelaire para escândalo da Academia Francesa, já traz a marca de novidade imperialista a se alastrar progressivamente pelas línguas do globo a partir da expansão anglo-saxã. O que era exótico no uso por Baudelaire, se tornou regra nas apropriações do inglês americano, língua do novo império, que vai aos poucos se intrometendo nas outras línguas étnicas e nacionais.

Benjamin associa este tédio não-moderno à narrativa tradicional e o transforma em um tipo de garantia. Ainda em “O contador de histórias”, ele afirma que o tédio (*Langweile*) “é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos - as atividades intimamente associadas ao tédio - já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo” (1985:204-05). A temporalidade do tédio contém um aspecto comunitário, é ele quem possibilita a lenta transmissão geracional de experiências através da contação de histórias. Estas experiências compartilháveis não se reduzem ao histórico factual, a contar o passado, mas têm ligação com o mundo dos sonhos, tanto no sentido psicológico, quanto político. Trata-se de um sonhar coletivo, onde se cultivam as expectativas coletivas, tanto sobre o que passou, como sobre o

que pode vir. Já o tédio moderno, o *spleen*, não vem de um esquecer-se de si mesmo longo o bastante para o devaneio comum da contação, mas da interrupção constante e imediata causada pela transformação nos modos de produção-comunicação. No Caderno D e J das *Passagens*, Benjamin resume a passagem de um modo do tédio para o outro a partir da caracterização do trabalhador na fábrica: “O novo fermento, que, introduzindo-se no *taedium vitae*, transforma-o em *spleen*, é a auto-alienação” (2007: J67a,4). Esta auto-alienação refere-se exemplarmente, mas não exclusivamente, ao trabalho fabril, feito o mais rápido possível sob vigilância do guarda do relógio, segmentado entre diferentes trabalhadores, cada um isolado diante de sua máquina. “A experiência do choque que o transeunte sofre no meio da multidão, corresponde à do operário a serviço das máquinas” (2000:54). Repetição na produção em massa do suposto novo, ou seja, a maneira com que o modo de produção se estrutura é espelhado nos modos de comunicação sociais, e não apenas no daquele que está imediatamente na fábrica, mas como ideologia social mais ampla, como propõe Benjamin: “o trabalho na fábrica como infraestrutura econômica do tédio ideológico das classes superiores” (2007:D2a,4). E citando Michelet: “Eis o ‘inferno do tédio’ nas tecelagens. ‘Sempre, sempre e sempre é a palavra invariável que retumba em nosso ouvido com a rotação automática, que faz tremer o assoalho. Ninguém jamais se habitua a isso’” (IDEM:D 4,5).

A generalização deste modo de vida na cidade torna o tédio tão comum quanto a poeira das construções que demolem o mundo antigo na implementação sempre constante, construção e desconstrução, do suposto novo. “A poeira ultrapassou todas as expectativas. As pessoas elegantes retornam das corridas praticamente recobertas de terra, a exemplo de Pompéia; é preciso desenterrá-las com ajuda de escovas ou mesmo enxadas” (IDEM: D 3a, 5). A cidade grande se transforma em ruína permanente e Paris seu primeiro laboratório. Benjamin cita Veuillot que, em sua crítica do amálgama, da força do dinheiro dos novos burgueses e da monumentalidade das obras, descreve arquitetônica, econômica e historicamente o rosto da nova cidade a ser repetida pelo globo:

As construções da nova Paris são derivadas de todos os estilos; o conjunto não deixa de ter uma certa unidade, porque todos esses estilos são do gênero tedioso, e do mais tedioso dos tediosos, que é o enfático e o alinhado. Alinhados! Parados! Parece que o Anfião desta cidade é um caporal... Ele mobiliza uma quantidade de coisas faustuosas, pomposas, colossais: são entediantes; ele mobiliza também uma quantidade de coisas muito feias: estas são igualmente entediantes. Estas grandes ruas, estes grandes cais, estes grandes edifícios, estes grandes esgotos, sua fisionomia mal copiada ou mal sonhada guarda um não sei quê que cheira a fortuna repentina e irregular. Exalam o tédio (IDEM: D 2,2).

Mas este tédio moderno guarda também possibilidades, e são muitas as figuras benjaminianas que se apropriam do tédio também como um tipo de refúgio, uma tentativa talvez de reencontrar aquele tédio não-moderno que é como a ave do sonho, não mera repetição do conhecido, mas “limiar para grandes feitos” (IDEM: 2,7). Kehl estabelece uma relação entre os melancólicos do início da modernidade, ensopados de tédio, e os depressivos contemporâneos,

também a partir desta visada benjaminiana de encontrar, neste sintomas, algo como um gesto de resistência. Ela afirma:

Vivem em outra temporalidade os remanescentes dos antigos melancólicos, equivalentes aos depressivos de hoje. Sofrem de um sentimento do tempo estagnado, desajustados do tempo sôfrego do mundo capitalista. Não que a razão de sua resistência seja política – ao menos que se considere a dimensão pública da linguagem que enlaça o sujeito do inconsciente ao campo do Outro. Mas se o que motiva a lentidão do depressivo não é uma intenção política, o efeito de sua incapacidade de colocar-se em sintonia com a urgência contemporânea acaba por oferecer resistência às modalidades de gozo oferecidas. Não que o depressivo não goze; o gozo, perigosamente próximo ao domínio da pulsão de morte, participa de um modo singular da economia da depressão. Parafraseando Freud, diria que o depressivo quer gozar, mas à sua maneira. Essa é uma maneira particularmente lenta. Talvez por isso a indústria farmacêutica se empenhe tanto em curá-lo, em manter ignorado o saber que se esconde sob sua obstinada recusa em inserir-se no tempo do Outro (2009:17-18).

Em um dos mais belos fragmentos das *Passagens*, Benjamin descreve os dois momentos desta relação, portanto, desta interrupção, ainda que passiva, que poderia, em sentido social mais amplo, ser transformada em ativa, um mesmo tecido que precisa, em um gesto revolucionário e coletivo, ser virado do avesso, interrompendo assim definitivamente a repetição do tédio vigente:

O tédio é um tecido cinzento e quente, forrado por dentro com a seda das cores mais variadas e vibrantes. Nele nós nos enrolamos quando sonhamos. Estamos então em casa nos arabescos de seu forro. Porém, sob essa coberta, o homem que dorme parece cinzento e entediado. E quando então desperta e quer relatar o que sonhou, na maioria das vezes ele nada comunica além desse tédio. Pois quem conseguiria com um só gesto virar o forro do tempo do avesso? E, todavia, relatar sonhos nada mais é do que isso (IDEM: D 2a,1).

A psicanálise ensinou como o mundo dos sonhos fala em linguagem cifrada sobre o mundo da vigília. Isso também é verdade historicamente, ou seja, no sonho do entediado moderno estão contidas as possibilidades políticas subliminares que o império da vez tenta encobrir. Tanto as possibilidades voltadas ao futuro, quanto aquelas do passado, a serem retecidas, citadas, no presente. Ao representar o sonho como avesso potencial do tédio, Benjamin tenta tornar o tédio subversivo. É significativo que a revelação destes sonhos se dê através de sua contação, ou seja, da tentativa de comunicar ao outro na vigília o que se experienciou em sonho. O outro está envolvido porque é impossível virar sozinho “forro do tempo”, ou seja, interromper o reino do tédio existente através da irrupção do sonho hipotético. Entediar-se, ou seja, fugir da torrente de estímulos à ação, se torna um tipo de ação política que já está, de certa forma, anunciada no cruzar dos braços da greve, na recusa do produtivismo acadêmico, na diminuição da velocidade e no elogio de um tempo livre para o devaneio.

Mas mesmo estas tendências passivas e ao mesmo tempo críticas são cooptadas pela exigência constante de permanecer em movimento. Ainda no caderno sobre o tédio, Benjamin

afirma que “o jogo de azar tem o grande fascínio de liberar as pessoas da espera”. Os prazeres narcóticos e temporários do tempo vazio do “jogo de azar” e da última novidade da Indústria Cultural não são tempo livre, mas repetição camuflada do modo de produção. “(O ocioso não se cansa tão depressa quanto aquele que se diverte)” (IDEM:m 4,1). O verdadeiro tempo livre é o do ócio, só possível àqueles que não estão com a atenção multiplicada e acelerada no *multitasking*, mas solta, esperando por algo que verdadeiramente ainda não conhecem. Assim, à distinção entre os dois tipos de tédio, corresponde também a divisão entre dois tipos de ócio. Menos um sentimento do que uma posição no contexto de produção, o ócio surge no caderno m das *Passagens* em que se estabelece uma distinção entre ócio tradicional e ociosidade moderna. O tradutor da versão francesa esclarece os termos:

Neste arquivo temático, o "ócio" tradicional, aristocrático, criativo (o *otium* dos Romanos; o alemão *Muße*; o francês *loisir*, o inglês *leisure*) é confrontado com a "ociosidade" moderna (respectivamente *Müßiggang*, *oisiveté* e *idleness*). No sistema de valores burguês, baseado no "negócio" (de nec- *otium*, ‘negação do ócio’), o ócio dos antigos e da sociedade aristocrática - isto é, o privilégio de estar livre da obrigação de trabalhar - é visto como algo superado e depreciado como ‘ociosidade’, ou seja, ‘indolência’ e ‘preguiça’. Por outro lado, a "ociosidade" moderna é um protesto contra a fetichização burguesa do trabalho (2007:839).

Esta fetichização tem relação direta com as religiões e suas transformações através da história europeia. No começo do Catolicismo havia ainda uma separação entre o negócio e a lógica religiosa, havia, aliás, quase uma oposição, em certos aspectos, entre ambos. Negociar o tempo, medi-lo e especializá-lo para conta-lo era pecado porque seria tomar algo, tirar algo de um nível superior que pertencia apenas a Deus. Na carta “Sobre venda à crédito e usura” [*De emptione et venditione ad tempos*] (1960:225), Tomás de Aquino esclarece uma comunidade cristã, preocupada com procedimentos comerciais de venda e juros, sobre em quais casos as transações seriam consideradas de preço justo (*iusti pretii*) ou como o pecado da usura, ou seja, a flutuação do preço a partir da variação da data de pagamento, com descontos pagando antecipadamente e acréscimos, ou juros, pagando atrasado. Aquino condena a usura recorrendo a uma interessante definição: usura é a venda de um intervalo de tempo (*spatium temporis*) e isso seria um pecado mortal porque o tempo pertence a Deus e não aos homens para livremente negociá-lo. Haveria uma sacralidade do tempo que a usura profanaria através de sua tentativa de tomar controle, de monetarizá-lo. Na Modernidade, por outro lado, na ascensão do Capitalismo amparado na racionalidade protestante, segundo o argumento de Weber, há uma inversão da relação entre Deus e o negócio: “Ócio e prazer, não; só serve a ação, o agir conforme a vontade de Deus inequivocadamente revelada a fim de aumentar sua glória. A perda de tempo é, assim, o primeiro e em princípio o mais grave de todos os pecados” (2004:143). Se o negócio é a negação moderna do ócio produtivo dos não-modernos, a

ociosidade que vence a ética burguesa do trabalho aparece como negação da negação do ócio. Byung-Chul Han experimenta sobre este tipo de recusa:

Quem se aborrece ao caminhar e não tolera o tédio vagará inquieto e agitado, ou ficará atrás de uma atividade ou outra. Mas, por outro lado, quem quer que tenha uma maior tolerância ao tédio, reconhecerá, depois de um tempo, que talvez andar, como tal, o aborreça. Desta forma, ele será encorajado a inventar um movimento completamente novo. A corrida não é uma maneira nova de caminhar, mas uma caminhada acelerada. A dança ou caminhada como se estivesse flutuando, por outro lado, consistem em um movimento completamente diferente (2012: 23).

Por um lado um dançar não-moderno, fruto de uma certa distensão. Por outro, a corrida moderna, sempre em tensionada aceleração. A aceleração como doença crônica da Modernidade. No ensaio sobre a obra de arte reproduzível, Benjamin faz uma curta comparação em elogio ao cinema que pode aqui ser invertida para pensar as falsas repetições que impedem um tipo de tédio ocioso:

Compara-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mal o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda (1985: 192).

O cinema como um tipo de jardim de infância censório que prepara o moderno para a vida em plena aceleração nas ruas da cidade. A continuidade longa de ações banais como caminhar é interrompida tanto por dentro quanto por fora. Corre-se, para-se diante do sinal vermelho, acelera-se, dois carros se chocam, o letreiro de LED assiste a tudo e é assistido por todos. Benjamin nota de maneira muito instigante como os próprios gestos modernos encarnam esta disruptividade. A Modernidade não é a era da lâmpada, mas a era, ironicamente, do interruptor, que a acende e a apaga:

Com a invenção do fósforo, em fins do século, começa uma série de inovações técnicas, que têm em comum o fato de substituir uma série complexa de operações por um gesto brusco. Esta evolução se produz em muitos campos; e torna-se evidente, por exemplo, no telefone, onde em lugar do movimento contínuo que era necessário para fazer rodar uma manivela nos aparelhos primitivos, aparece o ato de levantar o receptor. Entre os inúmeros atos de intercalar, arremessar, oprimir, etc., o "disparo" do fotógrafo teve conseqüências particularmente graves. Bastava pressionar com um dedo, para fixar um acontecimento durante um período de tempo ilimitado. Esta máquina proporcionava, instantaneamente, por assim dizer, um choque póstumo (2000:52).

Em sua análise da Paris de Baudelaire, Benjamin antecipa uma tendência crítica de origem materialista que só se consolidaria com respeitabilidade acadêmica décadas depois. Mobilizar

conceitos e abordagens filosóficas e da crítica de arte na análise de objetos e figuras do cotidiano. Se Marx desceu a dialética do mundo das ideias para o mundo material da mercadoria a fim de compreender a totalidade social, Benjamin usou uma lente ainda mais microscópica para analisar as fissuras na materialidade mesma da mercadoria, dos sintomas psicológicos e dos tipos sociais ignorados até então por séculos de pensamento filosófico. A poeira, o vidro, a propaganda, a iluminação pública, os brinquedos, a moda; o tédio, a melancolia, o vício; a prostituta, a lésbica, o jogador, o mendigo, a criança. O pensamento pôde finalmente se dedicar às coisas pequenas, ou seja, à maior parte do mundo.

Em “Parque Central”, por exemplo, ele afirma que “a moda é o eterno retorno do novo” (1989: 169), ou seja, que na moda se manifesta materialmente a doutrina do eterno retorno através da repetição incessante da mercadoria sempre igual, ou seja, aquela produzida industrialmente, ainda que com pretensão de ineditismo. A moda representa a contradição da temporalidade moderna, sempre recente, nova, atualizada, contemporânea e, ainda assim, cíclica, repetitiva¹⁶². Por isso ela se esforça ativamente para se distinguir do passado e como isso é impossível, ela se dedica a odiá-lo e a esquecê-lo. “Cada geração vivencia a moda da geração imediatamente anterior como o mais radical dos antiafrodisíacos que se pode imaginar” (2007:B9,3). “As modas são um medicamento que deve compensar na escala coletiva os efeitos nefastos do esquecimento. Quanto mais efêmera é uma época, tanto mais ela se orienta na moda (IDEM:B9a,1). No caderno B das Passagens dedicado a ela, a temporalidade moderna é apresentada como temporalidade do inferno, em que “o rosto do mundo nunca muda justamente naquilo que é o mais novo, de forma que este “mais novo” permanece sempre o mesmo em todas as suas partes” (IDEM:S1,51), uma temporalidade, anti-cesura, anti-interrupção, anti-morte, que “não quer conhecer a morte, por que a moda zomba da morte, e como a rapidez do trânsito e a velocidade da transmissão de notícias - que faz com que as edições dos jornais se sucedam rapidamente - visam a eliminar toda interrupção, todo fim abrupto” (IDEM: B 2, 4). Através de um elemento desprezado pelo pensamento ativo da filosofia até então, Benjamin consegue apresentar o momento histórico em uma montagem de elementos econômicos, estéticos e psicológicos. O fascínio da ideia abstrata e idealista de um tempo que se repete é explicado através da revelação de sua presença no movimento mais íntimo do modo de produção estabelecido. “A teoria do eterno retorno como um sonho sobre as monstruosas descobertas iminentes no terreno da técnica de reprodução” (IDEM:171). O mesmo que retorna eternamente é a mercadoria: “pela primeira vez, o sempre igual aparece de modo evidente na

¹⁶² Benjamin cita Egon Friedell: “A história de seu vestuário demonstra surpreendentemente poucas variações, nada mais sendo do que uma seqüência de algumas nuances que mudam muito rapidamente, mas que também retornam com maior frequência: o comprimento das caudas, a altura dos penteados, o comprimento das mangas, o volume saia, o tamanho do decote, a altura da cintura. Mesmo revoluções radicais como o atual corte de cabelos à la garçonnie são apenas o eterno retorno do mesmo” (2007:B4,1).

produção de massa” (IDEM:172).

Em outro exemplo, a figura do jogador, que em uma análise específica própria poderia ser reduzida a uma abordagem clínica sobre a adição, ou estatística do ponto de vista matemático, ou cultural do ponto de vista da Antropologia, em Benjamin surge como uma constelação em que se misturam aspectos do modo de produção com a filosofia da história da época. Na separação rigorosa que a disciplina moderna opera entre tempo de trabalho e tempo de lazer, Benjamin encontra uma semelhança insuspeita e associa, a partir da análise da obra de Baudelaire, a figura do jogador com a do operário de fábrica. O tempo, que segundo Benjamin passa para ambos de maneira semelhante, é o tempo moderno repetitivo, infestado de simulacros, como é cada lance de dados e cada descer de manivela, e, além disso, à prova de interrupções, pois assim como o trabalhador nunca conclui verdadeiramente sua peça, porque é responsável apenas por uma certa parte de um modelo de mercadoria a ser reproduzido infinitamente, para o verdadeiro jogador uma boa vitória também é apenas a oportunidade de fazer uma aposta maior, em busca de uma vitória ainda maior que nunca finalmente se concretiza. O gesto em um tempo vazio, desligado de consequências para o futuro ou para o passado, é a ligação entre estas figuras à primeira vista tão distintas:

Ao ‘ímpeto’ no movimento da máquina, corresponde o coup no jogo de azar. Cada intervenção do operário na máquina não tem relação com a precedente, porque constitui sua exata reprodução. Cada intervenção na máquina está tão hermeticamente separada daquela que a precedeu, como um coup do jogo de azar, do coup imediatamente precedente; e a escravidão do assalariado faz, de certa forma pendant à do jogador. O trabalho de ambos está igualmente vazio de conteúdo (2000: 55).

A resistência não-moderna de certas figuras como o flâneur e a criança no pensamento benjaminiano, encontra um par mais antigo na análise de Pierre Clastres sobre os não-modernos da floresta. A corrida alucinada, sempre recomeçada do zero, cada vez mais acelerada nas redes virtuais que multiplicam as presenças e as possibilidades de consumo e produção, encontram na rede estendida calmamente sob as ocas dos índios um contraponto crítico e pedagógico. O jogo não-moderno não é mera reprodução disfarçada dos modos de produção como para os modernos, mas seu objetivo. Não se joga como se produz, mas produz-se de forma que se possa jogar. O modo de produção à serviço do ócio, racionalizado para produzir com o mínimo esforço o necessário para a reprodução da vida e para permitir o máximo de tempo livre para as coisas realmente fundamentais, em outras palavras, o negócio à serviço do ócio. A seguinte síntese de Clastres parece menos dedicada a um estudo do exotismo dos modos de vida do selvagem do que uma denúncia da irracionalidade moderna que produz e consome alienadamente para além de suas necessidades, ou

seja, que se consome em seu modo de produção, aniquilando o tempo livre em um trabalho “sem destino”, ou melhor dizendo, reduzindo à vida humana miticamente, nos termos de Benjamin, ao destino moderno, trabalhar e consumir sem interrupção presente ou futura:

Para o homem das sociedades primitivas, a atividade de produção é exactamente medida, delimitada, pelas necessidades a satisfazer, subentendendo-se que se trata essencialmente das necessidades energéticas: a produção assenta na reconstituição do stock de energia dispendida. Noutros termos, é a vida como natureza que - à excepção da produção dos bens consumidos socialmente na ocasião das festas - estabelece e determina a quantidade de tempo consagrada a reproduzi-la. O que quer dizer que, uma vez assegurada a satisfação global das necessidades energéticas, nada poderia incitar a sociedade primitiva a desejar produzir mais, isto é, a alienar o seu tempo num trabalho sem destino, uma vez que esse tempo está disponível para a ociosidade, o jogo, a guerra ou a festa. Sob que condições pode transformar essa relação do homem primitivo com a actividade da produção? Sob que condições poderá essa actividade consignar um fim diferente da satisfação das necessidades energéticas? É nisso que consiste colocar a questão da origem do trabalho como trabalho alienado (1979:191).

4.8 “Sobre o conceito de história” e sua contação

“Marx diz que as revoluções são como a locomotiva da história mundial. Mas talvez seja de forma absolutamente diferente. Talvez as revoluções sejam o agarrar o freio de emergência do gênero humano que viaja nesse trem”.

(Walter Benjamin)

A dualidade a ser rompida entre “materialismo histórico” e “teologia” já se manifesta na popularização do termo “teses” para se referir a “Sobre o conceito de história” [*Über den Begriff der Geschichte*], último texto conhecido de Benjamin e um dos mais importantes de sua obra. Essas “teses” se relacionam do ponto de vista do gênero tanto com a tese hegeliana a ser negada pela antítese na dialética tão cara ao materialismo histórico, quanto com as 95 Teses de Lutero que interromperam um milênio e meio de Catolicismo¹⁶³. Há já no título uma simultaneidade de contextos distintos e, desde então, uma disputa entre correntes críticas pela leitura mais apropriada deste texto que, sendo o último e no contexto em que foi produzido, carrega inegavelmente uma autoridade interpretativa sobre o trabalho de Benjamin. O caráter destas “teses” não tem relação direta e exclusiva com um gênero ou conceito de “tese” e deve ser entendido de maneira mais ampla, como exercícios de pensamento, mais no sentido de experimentos que se relacionam entre si constelacionalmente em torno de um tema do que como desenvolvimento lógico-dialético. Não se tratam de teses no sentido de uma negação que produz um movimento temporal positivo, mas, como elas mesmos explicitam, justamente da paralisação de um movimento deste tipo. Como afirma na décima sétima tese: “Ao pensar pertence não só o movimento dos pensamentos, mas também sua imobilização”. Seria mais apropriado, se já não estivesse tão popularizado o termo,

¹⁶³ Michael Löwy também aponta uma possível influência de um manuscrito de Gershom Scholem escrito entre 1919 e 1925 chamado “Teses sobre o conceito de justiça” [*Thesen über den Begriff der Gerechtigkeit*] que Benjamin supostamente conhecia (cf. LÖWY 2005:37).

pensar em fragmentos ou aforismos “sobre o conceito de história”.

Já em *Rua de mão única* se encontra, misturado aos outros fragmentos que compõem o livro, “A técnica do escritor em treze teses” [*Die Technik des Schriftstellers in dreizehn Thesen*], que se organiza de maneira semelhante, com um tom afirmativo, propositivo, quase panfletário, de desenvolvimento pontual, mas em tom mais humorístico. As “teses” sobre a história repetem de forma muito mais séria, como não poderia deixar de ser dado o contexto, o gesto de tentar se aproximar de um tema altamente abstrato a partir de afirmações que, apesar da precisão histórico-conceitual, são oferecidas sem longas justificativas ou desenvolvimentos, ao contrário, por exemplo, de uma tese no sentido aristotélico a ser demonstrada ou de uma tese acadêmica a ser defendida diante de uma banca. O tom imperativo de quem dá conselhos, como nas teses sobre o escritor, ou exige posicionamentos, como nas teses sobre a história, assim como a numeração, também se aproxima novamente do campo teológico em sua semelhança, por exemplos, aos Dez Mandamentos bíblicos.

Assim, dualidade não é o termo mais apropriado para descrever a relação entre materialismo histórico e teologia neste texto, já que enquanto o dualismo distingue entre dois polos opostos a serem mantidos separados conceitualmente, em “Sobre o conceito de história”, eles se sobrepõem em uma mesma montagem. Não se trata *por um lado* do Judaísmo de Scholem e *por outro* do Marxismo de Brecht, mas de sua presença *simultânea* no pensamento de Benjamin. Como afirma na décima sétima tese “a”: “Marx secularizou a representação do tempo messiânico na representação da sociedade sem classes”. Esta simultaneidade é quimérica como Odradek em que se encontram montados elementos de origens distintas como, já na primeira tese, o anão da teologia dentro do boneco do materialismo histórico.

Em seu quimerismo, esta figura descrita por Benjamin mistura polos que o positivismo moderno se esforça para manter separados. O anão¹⁶⁴, que é natural, mágico e fantástico, e o boneco, que é artificial, científico e racional, compõem uma só, ainda que frágil, criatura - o autônomo. Se a construção parece precária, armada através de lenços e espelhos é daí, por outro lado, que ela tira sua força e capacidade de surpresa e tudo indica que nenhum dos dois, isoladamente, poderia vencer o adversário. O debate posterior entre as facções, rabinos de um lado e comunistas do outro, sobre quem efetivamente é a parte mais importante da composição, se a teologia ou o materialismo histórico, sobre quem realmente controla o autômato, é desmentido já na contraditoriedade do termo escolhido por Benjamin. Pois o “autômato” (*Automaten*), como sua etimologia mostra¹⁶⁵, é autônomo, não é controlado por ninguém, mas por si mesmo, ou melhor, por

¹⁶⁴ *Zwerg*, no original, não se refere apenas a pessoas que sofrem de nanismo, mas a criaturas mágicas da mitologia nórdica assemelhadas, por exemplo, aos gnomos (*Gnom*).

¹⁶⁵ Autômato vem do grego αὐτόματον, *automaton*, que significa aquilo que age por vontade própria.

eles mesmos, na multiplicidade de sua composição. O anão tanto controla o boneco, quanto está à serviço dele. Assim, se o Odradek de Kafka interrompe literariamente as expectativas do pai narrador e do leitor, o autômato de Benjamin faz o mesmo historicamente com as expectativas político-teológicas de seus contemporâneos. Seguindo o procedimento da montagem, Benjamin interrompe o fluxo de duas tradições, de duas concepções filosófico-históricas, Judaísmo e Marxismo, e ressaltando elementos de ambas, as remonta em uma nova figura inédita-conhecida. A primeira tese é uma montagem a partir de elementos que conviviam há décadas no pensamento de Benjamin e que tomaram forma na figura disruptiva do ciborgue enxadrista.

Se a primeira tese monta alegoricamente uma contiguidade espacial a partir de elementos deslocados de tradições distintas, a segunda propõe um “encontro secreto” entre passado e presente. A especificidade deste encontro consiste em não tratar apenas do passado ocorrido, mas do não ocorrido, do passado dos potenciais não concretizados, mas que, através justamente de uma formulação como esta, talvez *ainda* possam acontecer no futuro. A tese é dedicada a questão da felicidade e sua forma teológico-política, a redenção, mas, ao contrário da representação tradicional em que se projeta no futuro a utopia a partir das expectativas do presente, na representação benjaminiana se passa um curto-circuito temporal em que o passado em todo seu potencial deve ser atualizado no futuro. “Se assim é, um encontro secreto está então marcado entre as gerações passadas e a nossa. Então fomos esperados sobre a terra”¹⁶⁶ (IDEM:48). Nestas duas frases, por exemplo, os elementos são ressaltados do fluxo natural do seu tempo e remontados juntos em um outro novo: o encontro entre presente e passado está (“marcado”) no futuro e o presente só está onde está porque o passado por sua vez o colocou no seu futuro (“fomos esperados”). A humanidade tem se esperado, geração após geração, para um encontro redimido no futuro. Novamente, não apenas o inédito, mas o inédito-conhecido. O futuro não é mais uma projeção a partir de elementos desconhecidos e inimagináveis, porque não presentes, ou seja, o futuro não é desligado do presente, assim como o presente não é desligado do passado, como cada nova mercadoria supostamente é da anterior, como a notícia inédita de hoje é mais nova do que a de ontem foi, todas assentadas em um presentismo isolado dos tempos e orientadas a um vácuo resplandecente chamado futuro - mas através de um salto e de um olhar que reconhecem correspondências nos passados, cumpridos ou ainda não, e montam a imagem de um futuro redimido.

Estes passados não cumpridos são objeto da terceira tese e do elogio ao cronista que “que narra profusamente os acontecimentos, sem distinguir grandes e pequenos” (IDEM:54). Se estranha

¹⁶⁶ No original: “(...) dann besteht eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem. Dann sind wir auf der Erde erwartet worden”.

o tom de acumulação, de história total, de desconsideração pela importância do trabalho de luto e esquecimento, a preocupação de Benjamin aqui parece ser aquela distribuída em toda sua obra pelos pequenos, pelos desprezados, pelas obras, ideias, objetos (e, evidentemente, coletivos políticos!) ignorados pela ideologia dominante. "O que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam minha rota. - Construo meus cálculos sobre os diferenciais de tempo - que, para outros, perturbam as "grandes linhas" de pesquisa" (2007:N 1,2). Quando Adorno apresentou em 1931 sua aula inaugural na Universidade de Frankfurt chamada "A atualidade da filosofia" [*Die Aktualität der Philosophie*] sua referência teórica principal para pensar o trabalho filosófico no presente era o trabalho de Benjamin sobre o Drama Barroco (ironicamente recusado como Livre Docência pela mesma universidade em 1925), mais especificamente seu conceito de alegoria em oposição ao de símbolo e sua atenção pelas obras consideradas menores pela historiografia literária. Adorno explica na descrição do seu programa filosófico, pensado então de maneira muito próxima ao de Benjamin, a posição do pensamento crítico em relação às grandes ideias e àquelas até então desprezadas pelo pensamento acadêmico tradicional:

Se a filosofia deve aprender a renunciar à questão da totalidade, isso significa de antemão que ela deve aprender a conviver sem a função simbólica, em que, até agora, pelo menos no idealismo, o particular parece representar o universal; abandonar os grandes problemas por cuja grandeza queria antes a totalidade se responsabilizar, enquanto hoje a interpretação se esconde por entre as largas malhas dos grandes problemas. Se hoje, realmente, *a interpretação só se desenvolve através da combinação de elementos mínimos*, então não há mais porque participar dos grandes problemas no sentido tradicional, ou apenas do procedimento que faça condensar em um resultado concreto a questão da totalidade, que antes parecia representar simbolicamente. A desconstrução em pequenos elementos desprovidos de intenção se conta, pois, entre os pressupostos fundamentais da interpretação filosófica. A virada para a "escória do mundo dos fenômenos", que proclamara Freud, tem valor para além do âmbito da psicanálise, assim como a virada da filosofia social mais avançada em direção à economia origina-se não só do predomínio empírico da economia, e sim igualmente da exigência imanente da interpretação filosófica (2005: 8, nosso grifo).

Um contar histórico oposto ao da contagem que só sabe contar iguais, eliminando assim, consciente ou inconscientemente, os elementos inclassificáveis. Trata-se de um projeto político com uma radicalidade democrática de proporções universais: justiça no futuro não apenas para as injustiças do presente, mas para todas as injustiças já cometidas e ainda não redimidas.

O vocabulário e a ideia da tese são propositalmente abstratos, mas as indicações, uma ideia de futuro justo construído a partir do passado à espera de justiça, encontram semelhanças com certas demandas políticas atuais bastante concretas. Quando os movimentos negros de Brasil e Estados Unidos exigem justiça histórica pela escravidão, por exemplo, trata-se de recontar elementos do passado julgados "pequenos" pelos historiadores durante séculos. Que cada detalhe seja recontado, não pelos números de cadáveres da contagem, mas na contação - a partir da visão dos povos e grupos que foram trazidos da África para as Américas, quando, de que lugar específico do continente, de qual língua, cultura e religião, em quais barcos, sob quais bandeiras, por quais

rotas, para quais fazendas, para qual sobrenome europeu, por quanto tempo, para qual favela ou comunidade - é de importância fundamental não apenas por uma questão documental, mas de ativação e reconhecimento de forças que agem invisíveis no presente e impedem o futuro. A construção de uma sociedade emancipada no futuro das Américas, por exemplo, só pode se dar quando o imperativo benjaminiano for cumprido e todas estas vítimas forem lembradas, quando suas histórias interrompidas forem ressaltadas da regra bruta que foi a violência colonial e é a violência racista e forem remontadas¹⁶⁷, recontadas em um futuro comum em português, espanhol e inglês, mas também nas centenas de línguas africanas e indígenas que contaram também por essas terras. Na visão benjaminiana, só há humanidade redimida com o passado em sua inteireza, ou seja, salvação para todos ou para ninguém. “Enquanto ainda houver um mendigo, ainda haverá mito” (BENJAMIN 2007:K 6, 4).

O curto-circuito temporal também se manifesta na quinta tese e o que Benjamin chama de passado vai aos poucos ficando mais nítido. Se se trata, como na terceira tese, de atualizar este passado num futuro redimido, ele não está, como na representação que ele chama de “historicista”, sempre à mão, disponível ao livre acesso do historiador no presente. Ele não fala, aliás, do passado em si, mas se utiliza de um conceito estético: a imagem do passado (“*Bild der Vergangenheit*”), que estaria sempre em movimento de fuga. Há já nisso uma interessante inversão temporal: na representação tradicional do tempo, o presente é que é sempre fugidio enquanto que o passado, imutável por definição, é estável. Também no futuro, que ainda não existe, há um certo dinamismo, uma variação possível, em concepções temporais avessas à ideia de destino, na qual as ações do presente estão ainda determinando o futuro aberto. Na configuração temporal que Benjamin monta, por outro lado, o passado móvel só é capturável através de suas imagens. O plural é importante porque, novamente, não há um passado ou uma verdadeira imagem do passado, mas a cada presente, ou seja, a cada atualização do presente, se dirige uma imagem fugidia do passado que ameaça desaparecer - junto a este presente que passa - caso não seja imobilizada e reconhecida como dedicada a ele e contida nele. Como ele afirma nas *Passagens*: “O conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo” (2007: N 1, 1).

Nesta densa passagem das teses, o original em alemão ajuda: “Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als *in ihm gemeint erkannte*” (GSI:695, nosso grifo). Gagnebin e Mülller traduzem como: “Pois é uma imagem irrestituível do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não *se reconhece como nela visado*” (LÖWY 2005:62, nosso grifo). Há uma simultaneidade fundamental neste *in ihm*-nela: a imagem do passado é dirigida ao presente específico que a olha e no qual ela já

¹⁶⁷ Para um comentário sobre a importância das “Comissões da Verdade” e a necessidade de sua ampliação para o passado escravocrata brasileiro, cf. IZABEL 2013.

está contida. Não há uma hierarquia entre os tempos, mas um encontro como na conhecida citação das *Passagens*: “Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (2007:N 3,1).

Constelação, curto-circuito temporal e pesadelo dos historiadores que buscam uma história objetiva porque, como já dito, não dinamiza o presente, mas principalmente o passado que deixa de ser acessível como um livro em uma instante e passa a emitir imagens, sempre distintas dependendo de quando (e, certamente vale dizer, por quem e de onde) são vistas. O isolamento estático dos tempos é rompido e subitamente passado e presente são, reiteradamente, reincorporados um no outro. No ensaio "Eduard Fuchs, o colecionador e o historiador" [*Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*], ensaio publicado em 1938 na Revista do Instituto de Pesquisa Social e origem de algumas das passagens mais importantes das teses, Benjamin diz explicitamente que a posição do historiador dialético tem de conter uma preocupação: “Preocupação com a necessidade do pesquisador de abandonar uma postura contemplativa em relação ao objeto para fazer-se consciente da constelação crítica em que exatamente este fragmento do passado se encontra exatamente com este presente” (GSII:467-468)¹⁶⁸.

Difícil pensar em um modelo de contar da história tão dinâmico, avesso às histórias monumentais, e, ao mesmo tempo, tão material. Porque não se trata, como em uma visão esquizofrênica do passado, de encontrar apenas a diferença, sempre atualizada, sempre relativizada ao bel prazer de cada presente. Essa imagem só é verdadeiramente capturável se for simultaneamente reconhecida *por* este presente *neste* presente, ou seja, só é possível uma visão do passado na qual o observador também esteja implicado, em que o visto também determine a visão. A visão verdadeira do passado não é mais distante e inofensiva, mas ativa, presente no presente (e, portanto, perigosa!), como Benjamin exigia já no ensaio de juventude “Romantismo”, sob forte influência do já citado ensaio de Nietzsche.

O elogio da monumentalidade que Nietzsche faz durante a segunda parte da Consideração não é daquela monumentalidade concatenada, mas de momentos de exceção na história produzidos a partir de indivíduos notáveis. Ela tem menos a ver com os mimados herdeiros dos vitoriosos, do que com a exceção que estes grandes foram e do exemplo que podem fornecer para uma ação no presente. Essa monumentalidade excepcional, em oposição àquela genérica, tem mais a ver em sua formulação com a tradição dos oprimidos de que fala em Benjamin - em gritante oposição a certas passagens do texto de Nietzsche - do que ao cortejo homogêneo dos vitoriosos. A imagem é

¹⁶⁸ No original: “Beunruhigung über die Zumutung an den Forschenden, die gelassene, kontemplative Haltung dem Gegenstand gegenüber aufzugeben, um der kritischen Konstellation sich bewußt zu werden, in der gerade dieses Fragment der Vergangenheit mit gerade dieser Gegenwart sich befindet”.

constelacional, cheia dos altos e baixos de uma cordileira, não contínua:

Que os grandes momentos da luta dos indivíduos formem uma corrente, que como uma cadeia de montanhas liguem a espécie humana através dos milênios, que, para mim, o fato de o ápice de um momento já há muito passado ainda esteja vivo, claro e grandioso - este é o pensamento fundamental da crença em uma humanidade, pensamento que se expressa pela exigência de uma história monumental (2003:19).

A excepcionalidade destas momentos e grandes figuras nietzschianas é individual, mas, como ele reitera, está normalmente relacionada à felicidade "de um povo ou a da humanidade como um todo". Há um gesto comunal e excepcional, portanto, ao invés de uma continuidade. O estudo desta história monumental é voltada à interferência no presente em que os contemporâneos apenas "aparentemente agem, mas que em verdade permanecem apenas agitados e inquietos". O olhar histórico deste sujeito excepcional é disruptivo: "ele olha para trás e interrompe o curso até sua meta, a fim de respirar pelo menos uma vez". De maneira semelhante à exigência de Benjamin, este sujeito retira do passado energias e exemplos para transformar o presente, "ele foge da resignação e utiliza a história como um meio contra a resignação" (IDEM:18).

A crítica de Nietzsche à história monumental se dirige sobretudo aos "poderosos" que a cobiçam, sem participar efetivamente dela como se ela fosse automática, como se se repetisse ao modo do eterno retorno, "se a terra sempre comesse a cada vez de novo sua peça teatral a partir do quinto ato" (IDEM:21). Lado a lado com estes que querem herdar sem agir, estão os historiadores e os filósofos, uma geração de bibliotecários que, para usar uma imagem sua, são como a cobra que engole um animal maior e fica paralisada sob o Sol em digestão plena. Vendo no passado um amontoado, tomado sempre como superior, não num sentido que impila para a ação o gênio no presente, mas que deslegitima qualquer criação e novidade a partir do argumento preguiçoso de que tudo o que foi feito antes é melhor e mais belo, sua tarefa acaba sendo engrandecer o passado para bloquear o presente: "vigiar a história da qual nada surge a não ser histórias, mas nenhum acontecimento; (...) impedir que a história torne qualquer personalidade "livre", ou seja, que ela atue verdadeiramente contra si, contra os outros, e, em verdade, em palavras e ações" (IDEM:43).

A cultura moderna fica definida por Nietzsche como esse excesso "alimentar" de cultura, como sujeitos falsamente orgulhosos de sua interioridade que é mais uma cisão da coesão entre povo e sentido do que de acúmulo no sentido de um autoconhecimento que permite a ação. O exemplo inverso dado por ele são os gregos antigos¹⁶⁹ que certamente tinham menos "cultura

¹⁶⁹ Ele afirma: "Os gregos aprenderam paulatinamente a organizar o caos, conforme se voltam para si de acordo com a doutrina delfica, ou seja, para suas necessidades autênticas, e deixam morrer as aparentes. Desta feita, eles se apossaram novamente de si mesmos; não permaneceram por muito tempo os herdeiros e os epígonos sobrecarregados de todo o Oriente; eles se tornaram eles mesmos, depois de um doloroso combate consigo e por meio da interpretação prática

histórica”, ou seja, acúmulo de informações que não se relacionam, nem entre si, nem com o sujeito que as possui, mas que tinham uma cultura coerente com sua própria experiência histórica e que os impeliam justamente à ação como povo. (Não se está longe aqui da ideia de coletivos não-modernos ainda não pasteurizados e invadidos pela “cultura global” que em pouco mais de três gerações foram afastados do seu sentido de pertencimento próprio e de conhecimentos produzidos por eles para sua própria ação durante séculos). A filosofia moderna não escapa do mesmo veredicto:

Todo filosofar moderno é político e policialesco, limitado à aparência erudita pelos governos, igrejas, academias, hábitos, e pela pusilanimidade dos homens: ele permanece suspirando "mas se..." ou reconhecendo "era uma vez...". No interior da cultura histórica, caso queira ser mais do que um saber interiormente contido e sem efeitos, a filosofia não tem direito algum; fosse o homem moderno corajoso e decidido, ele não seria, mesmo em suas inimizades, somente um ser interior ele baniria a filosofia; agora, ele se contenta em disfarçar envergonhadamente sua nudez. Sim, pensa-se, escreve-se, imprime-se, fala-se, ensina-se filosoficamente - até aí tudo é mais ou menos permitido; somente no agir, na assim chamada vida, é diferente: aí apenas uma única coisa é permitida e todo o resto é simplesmente impossível: assim o quer a cultura histórica. Será que ainda são homens - perguntamo-nos então - ou talvez somente máquinas de pensar, de escrever e de falar? (IDEM: 43-44).

É esta visão da história monumental, oposta àquela primeira, disruptiva e constelacional que Nietzsche critica e que se associa aqui à contagem.

Para voltar à curta e densa formulação da tese, Benjamin consegue com um só movimento amarrar e dinamizar a relação entre passado e presente. Não apenas o último, mas também o primeiro é mobilizado e o encontro entre campos, a visão daquele por este só é possível quando este olha também para si mesmo ou, para falar em termos fenomenológicos, percebe que tudo o que vê é fruto de um olhar. Trata-se de um gesto revelador e necessariamente crítico: quase como se, literariamente, o historiador do presente deixasse de se perceber como o narrador neutro e onisciente e passasse a se entender no melhor estilo machadiano também como personagem, que conta a história sendo, de uma forma ou de outra, parte dela e, portanto, também com ponto de vista limitado e interessado. Os desenvolvimentos que as teorias pós-estruturalistas trouxeram poucas décadas depois, para falar em termos genéricos, tanto para a leitura estética, quanto para a histórica, já estão em muito antecipadas nesta tese. A história é sempre contada por alguém e aquele que deseja contá-la de maneira verdadeira precisa partir do pressuposto de que vê uma imagem na qual está necessariamente contido - ignorar estes pressupostos é praticar a forma mais perigosa de ideologia: a pretensão da neutralidade, como se verá nas próximas teses.

No célebre quadro “Las Meninas” (1657) de Diego Velázquez, o contexto de produção da imagem é incluído na própria representação, a representação representa o mundo sem fingir que não é representação. Há um sofisticado jogo de espelhos em andamento: as meninas do título estão no

daquela sentença, os mais felizes enriquecedores e proliferadores do tesouro herdado e os primogênitos e modelos de todos os povos de cultura vindouros” (2003:98-99).

meio do quadro acompanhadas de um cachorro, uma anã, dois adultos, um homem no corredor ao fundo e o próprio pintor diante de uma tela de que se vê o fundo. Seu olhar, no entanto, acaba tirando a atenção do centro da pintura porque é dirigido para fora do quadro, como se o Velázquez do quadro olhasse diretamente para o observador, rompendo brechtianamente a quarta parede. Assustado por ser reconhecido, o espectador toma ainda um segundo susto ao ver no fundo do salão um espelho emoldurado refletindo uma mulher e um homem que também olham na mesma direção de Velázquez, em direção ao lado de fora do quadro, dando mais uma volta no ciclo de estranhamento. Daí a revelação de que Velázquez não olhava para o expectador, senão para o casal que está fora no quadro e só aparece refletido em miniatura. O ciclo dos olhares se fecha, mas incluindo de alguma forma a perspectiva do espectador, que compartilha tanto a posição virtual do casal, quanto sua perspectiva, revelando assim o próprio contexto de produção da obra. A produção a partir de uma perspectiva supostamente onisciente, que não deixa vestígios, é interrompida, assim como a fruição segura e objetiva do espectador ideal: ambos são ressaltados da posição de origem e remontados juntos no conjunto do que vem a ser a obra.

Como se sabe, “Las Meninas” representa ao centro a Princesa Margarida Teresa, filha do casal real espanhol Filipe IV e Maria Ana da Áustria, dupla representada no quadro e seu contratante, que aparece e vê do ponto de vista do espectador. Em uma única obra, portanto, estão contidos os três níveis não apenas da apreciação estética, mas da própria comunicação em sentido mais amplo: o criador da obra que comunica algo, o próprio Velázquez, de pincel em punho, pintando se não o próprio quadro, um quadro futuro do casal-espectador que posa, ou seja, o criador em ação; o comunicado, o conteúdo da pintura, no caso a Princesa e suas acompanhantes que dão título ao quadro e que estão localizadas ao meio e posam sob a luz principal; e o receptor da comunicação, no caso específico do casal real que também se apresenta como tema, mas também como elemento organizador da perspectiva diante de quem se mostra o quadro da maneira que se mostra. A presença destes três níveis no quadro é a história do próprio quadro em sua versão final¹⁷⁰: um quadro que não apenas é, mas que se constitui evidenciando seu processo de vir a ser.

O primeiro capítulo de *As palavras e as coisas* de Michael Foucault é dedicado inteiramente a uma descrição do quadro acompanhada de uma reflexão histórica sobre as transformações da representação artística clássica para a moderna na constituição do sujeito. Sua conclusão foca justamente o caráter representacional da segunda a partir do fim de uma noção de totalidade e de

¹⁷⁰ Patrícia Leme, em tese ainda a ser defendida (cf. também LEME 2016:20), mostra um procedimento semelhante em *O Aleph* de Borges. Quando o protagonista, que é também o escritor da história, olha o objeto fantástico que permite uma visão total e simultânea do mundo, no fim do parágrafo, na longa enumeração do que ele vê, está incluso, com um susto, também o leitor no próprio momento presente da leitura: “Vi a circulação de meu escuro sangue, vi a engrenagem do amor e a modificação da morte, vi o Aleph, de todos os pontos, vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph, e no Aleph a terra, vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei” (1998:696). Escritor, objeto (o Aleph e o mundo que ele revela) e o leitor, representados simultaneamente no presente performático da leitura do texto.

um sujeito “elidido”. Um todo deixa de existir e em seu lugar surge uma representação - uma imagem - montada a partir de elementos múltiplos:

Talvez haja, neste quadro de Velásquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda — daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo — que é o mesmo — foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação (2000:20-21).

Se se puder lê-lo um pouco alegoricamente, o quadro de Velázquez está construído de maneira semelhante à exigência benjaminiana do contar histórico nesta quinta tese. Nele, “a imagem do passado”, o tema do quadro, é capturado pelo espectador presente “que se reconhece nela visado”. A história precisa ser contada no momento específico em que é reconhecida no presente, como o espectador real¹⁷¹ que vê o quadro e se vê no quadro. A imagem do passado só é verdadeira quando é ativa no presente e isso só é possível através de uma representação dialética como a de Velázquez e a do historiador materialista benjaminiano que presentificam o passado ao mesmo tempo em que encontram o presente já contido neste passado. Esta constelação viva age e causa o mesmo espanto filosófico (*Staunen*) que o espectador tem ao se ver no papel da família real espanhola do século XVII.

Este espanto é o antídoto à fantasmagoria, ou seja, ao aspecto fetichista da cultura burguesa, aquela que deseja esconder a todo custo o processo de produção do objeto produzido. No último fragmento do caderno dedicado a Marx nas *Passagens*, Benjamin cita dois textos distintos de Adorno que tratam da questão da cultura “como um bem de consumo no qual nada deve nos lembrar de como ele veio a surgir. É transformado num objeto mágico, na medida em que o trabalho nele acumulado aparece como sobrenatural e sagrado no mesmo instante em que deixa de ser percebido como trabalho” (2007:X 13a). Mais adiante: “Ele deve dar a impressão de que não foi feito, para não revelar que aquele que o vende não o fabricou, mas se apropriou do trabalho nele contido” (IDEM). As referências de Velázquez ao processo de produção não apenas daquele quadro, mas da produção de quadros em geral, do pintor em ação à presença dos nobres contratantes, e a exigência de Benjamin ao historiador (para não falar de grandes momentos da arte de vanguarda antiburguesa) buscam justo revelar estes processos de produção que a burguesia tenta consciente ou inconscientemente camuflar, como condição inicial para sua transformação.

¹⁷¹ Uma análise que não cabe aqui, mas que diria muito sobre o estatuto da obra de arte, principalmente na Modernidade, seria a posição real de que desfruta o fruidor da obra - monarca a quem as maiores obras de arte são dedicadas. Um pouco como a descrição de Adorno e Horkheimer em sua interpretação da passagem das sereias na Odisseia: Ulisses que desfruta sem risco do concerto artístico enquanto remam os trabalhadores brutalizados pela cera nos ouvidos.

Na sexta tese, novamente, a ideia de um passado que não é recuperável em sua totalidade. À ideia de "imagem" se soma a de lembrança (*Erinnerung*) que, ao contrário de seu uso corrente, não está disponível como alguém tenta se lembrar de um nome ou de uma rua, mas precisa ser capturada "inesperadamente" (*unversehens*) no presente. A adição desta tese ao desenvolvimento amplo do texto é o elemento do perigo. Capturar a imagem do passado, a lembrança, não se dá apenas no presente, mas no "instante de um perigo" (*Augenblick einer Gefahr*) que é sempre presente. Parte-se, portanto, de uma análise essencial ou genérica sobre as possibilidades de contar a história, para sua contextualização na luta de classes. Se nas teses anteriores a história já não se oferecia livremente por uma questão epistemológica, agora é acrescentada sua dimensão política. A história não apenas não está disponível, como está constantemente ameaçada. Este perigo é tanto estrutural, imanente à dinâmica temporal, quanto presente: o perigo é tanto o movimento constante de "deixar-se transformar em instrumento da classe dominante", quanto o Nazifascismo e o Stalinismo que assolavam a Europa em 1940. Assim como na crítica benjaminiana da violência, há um perigo suprahistórico mas que ao mesmo tempo se encarna repetidamente no presente ao modo da repetição daquela violência mítica e seus momentos de violência instauradora e mantenedora.

Não basta dizer, portanto, que o passado é uma questão de perspectiva, mas também lembrar que há sempre uma perspectiva padrão operando, perspectiva que se mostra ideologicamente como universal, mas que pertence à classe dominante. O esforço do materialista histórico, segundo Benjamin, é produzir uma perspectiva avessa a desse contínuo histórico que para ele se chama messiânica. "Em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-la" (LÖWY 2005:65). Esta tese também ecoa o já citado texto de juventude "Romantismo" de 1913: "Se nós nos deixarmos paralisar com os narcóticos idealistas, então afundaremos rapidamente e a juventude se tornará a geração dos filisteus tardios" (GSII:43). A tarefa é interromper na medida do possível o movimento constante de redução quase automática da visão histórica à visão da ideologia da classe dominante, como Marx e Engels descrevem já na *Ideologia Alemã*:

Os pensamentos da classe dominante são também, em todas as épocas, os pensamentos dominantes; em outras palavras, a classe que é o poder material dominante numa determinada sociedade é também o poder espiritual dominante. A classe que dispõe dos meios da produção material dispõe também dos meios da produção intelectual, de tal modo que o pensamento daqueles aos quais são negados os meios de produção intelectual está submetido também à classe dominante (MARX; ENGELS 2007: 48).

Na interrupção proposta por esta tese, materialismo histórico e messianismo se misturam novamente. O fluxo do presente é visto como uma sequência de momentos de perigo em que é possível capturar uma imagem do passado de forma que ela interrompa a "normatização" da ideologia dominante abrindo assim possibilidades ainda bloqueadas. Nas *Passagens*, Benjamin

afirma: “A especificidade da experiência dialética consiste em dissipar a aparência do sempre-igual - e mesmo da repetição - na história. A experiência política autêntica está absolutamente livre desta aparência” (2007:N 9,5). O trabalho do historiador materialista tem o aspecto redentor do messianismo; mas o messianismo também é lembrado de que esta tarefa se dá no contexto de uma luta (a de classes) e assim o Messias é chamado a combater o Anticristo, como as classes baixas são chamadas a combater a classe dominante.

Depois de explicitar o perigo permanente da contaminação da tradição pela ideologia da classe dominante em cada presente, Benjamin se dedica na sétima tese à tradição em si e seu processo de transmissão. Se a tarefa por excelência do historiador tradicional é transmitir a tradição, esta tradição, ao contrário do que pretende a ideologia dominante, não é neutra. Seguindo as exigências das teses anteriores, o historiador materialista deve estabelecer uma relação entre seu presente e o passado. O historiador tradicional, exemplificado na tese através de uma citação do historiador francês do século XIX Fustel de Coulanges, não ignora esta necessidade, mas deita confortavelmente na cama ideológica. Seu processo de contato com o passado se dá através de uma “identificação afetiva” (*Einfühlung*, que também pode ser traduzido como empatia), um contato nu e supostamente desinteressado em que o historiador tenta um mergulho no passado em busca de conhecimento sobre como que as coisas devem ter sido. Trata-se de um método que exclui justamente o lado crítico da exigência benjaminiana: não apenas olhar o passado, mas olhar o passado a partir do presente, reconhecendo uma afinidade entre ambos. Nietzsche também é categórico em sua Segunda Consideração: “Somente a partir da suprema força do presente tendes o direito de interpretar o passado” (2003:56). Coulanges, na citação escolhida por Benjamin, propõe um procedimento impossível - ignorar o presente em busca de uma visão objetiva do passado - que tem graves consequências políticas, segundo as teses anteriores: nunca a ideologia dominante age com tanta força como quando supostamente ignorada. Por que a pergunta de Benjamin, a pergunta crítica mais fundamental, é: com quem se identifica o historiador supostamente isento? Seu contar histórico, sua seleção de fatos grandes e pequenos, a monumentalidade dos seus eventos, a própria posição do historiador como guardião qualificado desta narrativa, não é já uma celebração dos seus vencedores? Não apenas daqueles que venceram no passado, mas de seus herdeiros, de todos aqueles que, da mesma dinastia ou não, não importa para a repetição mítica da violência, continuam vencendo, não são eles que como qualquer império, como qualquer instituição, como qualquer estado nação, retroinventam a história a partir de instituições legitimadoras organizando seu fluxo de tal maneira que as águas de todas as vitórias desaguam por coincidência inexorável em seu

próprio estuário¹⁷²? E o historiador, o professor, o artista que não está atento a esta dinâmica, que não rema ativamente na direção contrária, não vê suas narrativas navegarem livremente rumo às quedas da cachoeira?

Remar na direção contrária, “escovar a história a contrapelo”, a tarefa é interromper a continuidade do fluxo de um contar histórico que se pretende neutro, vale repetir, mas é ideológico. O objeto deste contar está em risco, assim como o próprio modo de contar, ambos tendem sempre à contagem, mas têm o potencial de ser contação. Não uma história das grandes obras desconectadas monumentalmente de seus contextos de produção, mas uma história da produção das grandes obras que inclui a “corveia sem nome”¹⁷³ que produz o mundo que a obra representa. Uma crítica de uma tal representação das obras em que, segundo Benjamin no ensaio sobre Fuchs, elas aparecem “independentes, se não do processo de produção através do qual elas foram criadas, então naquele em que elas sobrevivem, um tal conceito de cultura carrega consigo uma qualidade fetichista. Ela aparece reificada” (GSII:477)¹⁷⁴. Descer, portanto, a obra das nuvens antológicas para a realidade histórica da luta de classes no qual ela está contida desde a sua produção e sobre a qual ela continua reagindo se olhada em uma relação apropriada pelo historiador materialista. Lembrar que, como diz Engels citado por Benjamin: “O direito, como a religião, não tem uma história própria”. O que vale para ambos vale principalmente, e de maneira decisiva, para a cultura”(2007: N5,4). Em uma imagem: retirar a obra do museu, interromper a narrativa celebratória, segura e sem consequências para o presente.

As frases finais da tese colocam o leitor em uma posição desconfortável porque consideram o próprio processo de transmissão de cultura como contaminado pela barbárie e recomendam ao materialista histórico, portanto, que se afaste dele. Palavras duras para profissionais liberais, professores, historiadores, filósofos e literatos que, em sua boa consciência, trabalham para acreditar que estão do lado certo da história - o que também significa dizer, que têm as mãos limpas.

¹⁷² Nietzsche desenvolve sua crítica à filosofia da história de Hegel justamente nestes termos e ressalta, ironicamente, a coincidência do momento no caminhar do espírito na história universal com o do próprio filósofo: “Para Hegel, o ponto culminante e o ponto final do processo do mundo se confundiriam com a sua própria existência berlinense” (2003:72).

¹⁷³ Trata-se também de um ataque duro às noções de autoria na obra de arte, tão caras à Modernidade com seu afastamento de uma produção coletiva em prol do gênio criador supostamente solitário. Supostamente porque tanto do ponto de vista da tradição artística, quanto no nível mais material de reprodução de vida, há uma contribuição incalculável de trabalhadores e outros criadores nos mais diversos níveis da cultura. No ensaio sobre Fuchs, Benjamin elogia sua tarefa de colecionador que liberta a obra tanto da posse exclusiva do mercador de arte, quanto do domínio do próprio autor. Ele afirma: “O fetiche do mercado de arte é o nome do mestre. Do ponto de vista histórico, a grande mérito de Fuchs talvez tenha sido limpar o caminho para que a história da arte fosse liberada do fetiche do nome do mestre. “É por isso”, diz Fuchs em seu ensaio sobre o período Tang, “a anonimidade completa destes presentes funerários significa que não se pode, nenhuma só vez, saber o nome individual do criador. Isso é uma prova importante do fato de que aqui nunca é uma questão de produção artística individual, mas sim uma questão da maneira com que o mundo e as coisas são vistas como um todo”. Fuchs foi um dos primeiros a expor o caráter específico de obra de arte de massa e assim a desenvolver os impulsos que ele havia recebido do materialismo histórico” (GSII:503).

¹⁷⁴ No original: “Als ein Inbegriff von Gebilden, die unabhängig, wenn nicht von dem Produktionsprozess, in dem sie entstanden, so doch von dem, in welchem sie überdauern, betrachtet werden, trägt der Begriff der Kultur ihm einen fetischistischen Zug. Sie erscheint verdinglicht”.

Benjamin parece estragar um pouco o sonho da pureza, mas ao trazer os professores de volta para o campo da luta de classes torna seus trabalhos de fato efetivos. Com isso, evidentemente, não se pede que os professores peguem em armas - embora não se exclua isso -, como em uma leitura vulgar das “Teses sobre Feuerbach” de Marx, mas que seu trabalho de transmissão histórica e teórica seja disruptivo, que interrompa a transmissão de tradição¹⁷⁵ segundo a orientação ideológica dos vencedores da vez e não dê trégua às normalidades institucionais. Nietzsche começa a Segunda Consideração Intempestiva com uma citação de Goethe no mesmo espírito: “Me é odioso tudo o que simplesmente me instrui, sem aumentar ou imediatamente vivificar a minha atividade”.

Afastar-se da transmissão significa se abster de uma educação meramente conteudística, transmissão dos grandes nomes e obras instalados confortavelmente em seu suposto contexto que não têm relação alguma com o presente distante de onde se conta. Interromper não é se negar a abordar estas obras e seus criadores, mas compreender seu surgimento do ponto de vista dos derrotados de sua época, encontrando neles elementos disruptivos e colocando-os a serviço da luta de classes. No ensaio sobre Fuchs, Benjamin faz ainda uma denúncia histórica sobre o projeto pedagógico da Social-Democracia alemã que abriu mão de um conceito de educação pensado a partir da luta de classes. A mera educação, desinteressada, serve como toda ideologia às classes dominantes:

Eles acreditavam que o mesmo conhecimento que garantia o domínio da burguesia sobre o proletariado iria permitir ao proletariado libertar-se deste domínio. Na verdade, um tal conhecimento, que não tinha acesso à práxis e que não podia ensinar ao proletariado como classe sobre sua posição, era inofensivo aos seus opressores. Isso valia especialmente para as humanidades. Estes conhecimentos ficavam muito distantes do econômico e portanto intocados por sua revolução. Contentavam-se em seu tratamento a “estimular”, “oferecer diversidade”, “a interessar”. Abriu-se mão da história para receber “história cultural” (GSII:472-473)¹⁷⁶.

O fato de que as escadarias principais da Universidade Humboldt de Berlim exponham no saguão de entrada a última tese da série de Marx sobre Feuerbach (“Os filósofos têm apenas interpretado o mundo de maneiras diferentes; a questão, porém, é transformá-lo”) serve de aviso duplo: para não esquecer a função prática da universidade (que pode se dar, sem dúvida, através da escrita teórica), mas também para lembrar com que facilidade mesmo os elementos mais subversivos são subrepticamente neutralizados pela ideologia dominante das instituições.

¹⁷⁵ Na sexta e nesta tese, Benjamin fala de “tradição” através do termo *Überlieferung*, que em alemão significa tanto tradição, quanto transmissão.

¹⁷⁶ No original: “Sie meinte, das gleiche Wissen, das die Herrschaft der Bourgeoisie über das Proletariat befestige, werde das Proletariat befähigen, von dieser Herrschaft sich zu befreien. In Wirklichkeit war ein Wissen, das ohne Zugang zur Praxis war und das das Proletariat als Klasse über seine Lage nichts lehren konnte, ungefährlich für dessen Unterdrücker. Das galt von dem geisteswissenschaftlichen ganz besonders. Es lag weit von der ökonomik ab; es blieb von deren Umwälzung unberührt. Man begnügte sich, in seiner Behandlung ‘anzuregen’, ‘Abwechslung zu bieten’, ‘zu interessieren’. Man lockerte die Geschichte auf und erhielt die ‘Kulturgeschichte’”.

A sétima tese é a que sintetiza com mais precisão o movimento que se tem tentado realizar durante todo este trabalho. Ela afirma que "a tradição dos oprimidos nos ensina que o 'estado de exceção' no qual vivemos é a regra" e coloca como tarefa histórica a instauração do "real estado de exceção" (*wirklichen Ausnahmezustand*). Há, portanto, dois estados de exceção, um falso e contraditório porque é a regra; e um segundo, verdadeiro, a ser instaurado. Trata-se de desmistificar a crença no progresso e o espanto de que a barbárie do Nazismo seja possível em um país industrial no século XX¹⁷⁷. A conjugação na terceira pessoa do plural e o tempo presente do verbo, "vivemos", não deixam dúvidas de que Benjamin se referia explicitamente aos acontecimentos do seu presente, mas, como sempre, seu olhar também abrangia uma dinâmica histórica mais ampla. Só deveria haver espanto pela interrupção se a continuidade fosse a regra, mas o que Benjamin reivindica é que a regra é a falsa interrupção. A violência instauradora, para voltar à crítica da violência, é a regra histórica, ela apenas aparece como interrupção da violência mítica até então, de modo semelhante à propaganda e à notícia que, com um pouco menos de desfaçatez, anunciam diariamente a novidade última e inédita a ser destronada no jornal do dia seguinte. Para usar os conceitos dos capítulos anteriores, agora em relação à história política, os pequenos estados de exceção, abusos militares e jurídicos, enfim, a história do estado como a história dos golpes de estado, trata-se sempre do simulacro, a interrupção que se repete ou, em outras palavras, continuidade construída a partir de falsas interrupções.

O brasileiro minimamente atento à cronologia oficial deveria estar menos vulnerável ao espanto inocente que Benjamin denuncia se observar que apenas cinco presidentes eleitos completaram seus mandatos em noventa anos de democracia formal. Embora Benjamin pense em um conceito de estado de exceção mais amplo - efetivo mesmo, por exemplo, em "democracias liberais" mantidas sob poder policial mais ou menos dentro da lei, em que a maior parte da população apenas vota em qual representante levará a cabo da maneira mais discreta as ordens do mercado -, a história geral e recente do Brasil dão testemunho perfeito do "estado de exceção" que é a regra. O contexto mesmo de produção desta tese - escrita em grande parte durante o governo ilegítimo de Michel Temer, colocado no poder depois do golpe parlamentar dado na presidenta eleita Dilma Rousseff - é representativo da história política mais ampla do Brasil e da América Latina: aquela em que a regra é o simulacro, das independências e abolições compradas das

¹⁷⁷ Em 2018, em nível global, a ideologia do progresso ainda não desapareceu, mas um pessimismo estrutural está instalado - ainda que não produza uma prática política proporcional ao perigo observado - a partir dos riscos iminentes à espécie: da catástrofe ecológica global à ascensão, ainda discreta, mas clara, de novas formas de fascismo, passando pelos riscos e possibilidades abertos por velhas e novas tecnologias como a energia nuclear, a manipulação genética e a inteligência artificial. Como afirma Paulo Arantes: "O progresso envelheceu, em suma. Tanto na biosfera quanto na geosfera estamos às voltas com reversões súbitas dos equilíbrios naturais que tornam pateticamente obsoletas as visões da flecha do tempo continuamente orientada para o futuro. (...) Tecnicamente pelo menos, ingressamos num regime de urgência: linearmente desenhado, o futuro se aproxima do presente explosivamente carregado de negações. Não basta anunciar que o futuro não é mais o mesmo, que ele perdeu seu caráter de evidência progressista. Foi-se o horizonte do não-experimentado" (2014: 40).

metrópoles a juros que ainda estão sendo pagos, apesar das tentativas de interrupção verdadeira (outro nome para a violência divina) por parte de movimentos sociais locais que compõem a “tradição dos oprimidos”, como nomeia Benjamin.

A história constantemente interrompida e ao mesmo tempo nunca verdadeiramente interrompida, o ciclo repetitivo da violência mítica a ser interrompida por uma violência divina, por uma interrupção revolucionária e messiânica, surge na nona tese através de uma história que não é continuidade, mas mero acúmulo de catástrofes. Quem olha o cortejo histórico dos vencedores sobre a maioria da humanidade é alguém de outra esfera que gostaria de interferir, mas não pode. O messianismo benjaminiano é menos uma ação, do que uma perspectiva justa - sem a qual é impossível a práxis do revolucionário materialista. Seu anjo "gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços", mas não pode. A tarefa cabe, a partir desta visão cósmica revelada pelo anjo, às pessoas na Terra histórica.

O anjo, quimera favorita das religiões abraâmicas, na versão de Klee que Benjamin tornou célebre, também é parente próximo de Odradek. O estilo das asas e as pernas em forma de ave, assim como um tipo de cauda que se estende diante delas, lembra inegavelmente a representação grega das sereias - quando não eram ainda meio mulheres e meio peixes, mas meio mulheres e meio pássaros que também cantavam. Os cabelos do anjo de Klee parecem um misto de papiros se abrindo que em algo de seu emaranhado lembram, junto com o olhar assustado e fugidio, a figura da Medusa. Há um tipo de inacabamento da figura tipicamente moderna, sua forma é primitiva, infantil, mas complexa, clara em suas formas fundamentais. Ainda assim, prestes a desaparecer antes de se formar, já em decomposição, se desmontando. Anjo de antes da criação do mundo ou de depois do Apocalipse, na “Antessala da Angelicalidade” [*Vorzimmer der Engelschaft*], como Klee intitulou um quadro de 1939 de sua série de quase cem anjos. Como lembra Caroline Kesser: “Pode se ver pelos títulos que muitos [dos anjos] ainda estão em surgimento ou em metamorfose, enquanto que um grupo todo se encontra visivelmente em formação: “Anjo, ainda feminino”, “Anjo, ainda feio”, “Candidato a anjo na antessala da angelicalidade”, “Estreia de um anjo” ou “À caminho, ainda não educado”¹⁷⁸ (KESSER 2012).

É esta figura de anjo que Benjamin escolheu para uma alegoria da história na conhecida nona tese. O anjo olha para o passado, como toda a filosofia da história de Benjamin a partir dos textos de juventude. A emancipação futura da humanidade, como as teses anteriores já propuseram, depende de uma restauração do passado a partir de um olhar em um momento de risco no presente. A linha do messianismo judaico que Benjamin seguia entendia a história como restauração de um

¹⁷⁸ No original: “Den Titeln ist zu entnehmen, dass viele erst im Entstehen oder in Metamorphosen begriffen sind, während sich eine ganze Gruppe offenbar in Ausbildung befindet: “Engel, noch weiblich”, “Engel noch hässlich”, “Engel-Anwärter im Vorzimmer der Engelschaft”, “Debut eines Engels” oder “im Schreiten noch unerzogen”.

passado original, estava apontada, portanto, para o passado e não para o futuro, como muitas formas de utopia. A chegada do messias (que não tem nada de automática ou casual, mas é possibilitada pela ação humana) é um concerto deste mundo, não a instauração de um novo ou a vida em um outro posterior:

O momento teológico que Benjamin quer integrar no materialismo histórico toca uma variação específica da tradição judaica, o assim chamado misticismo luriano dos judeus expulsos da Espanha em 1492. Ele se baseia em uma ideia de “Zimzum”, a “contração divina”, ou seja, a saída de Deus do mundo através da qual foi criado um “espaço primordial” para a ação dos humanos. Nisso, a luz de Deus destruiu o vaso da própria criação. Em um processo de recomposição correta dos fragmentos dispersos, o chamado “tikkun”, o estado original da criação deve ser restaurado. Este processo de restauração se conclui com a chegada do Messias e significa a redenção da obra de Deus. Na religião judaica, portanto, há uma orientação para o passado, ou seja, a restauração de um estado paradisíaco primevo. Evidência disso é também a proibição dos judeus de explorar o futuro¹⁷⁹ (NEUBER 1999).

O risco a ser evitado é de que as coisas permaneçam como estão e como sempre estiverem, por isso o anjo não vê “uma cadeia de eventos” (*eine Kette von Begebenheiten*), não vê a história como um fluxo monumental de eventos rumo ao progresso, mas vê ali “uma única catástrofe”, um grande acúmulo de escombros produzido através da história. Progresso como acúmulo de escombros, imagem que à primeira vista parece estranha, mas que se torna evidente em exemplos dramáticos como: as aglomerações periféricas em constante expansão das metrópoles do terceiro mundo; o assassinato do Rio Doce pela lama tóxica despejada da barragem da Vale em Mariana-MG; as cidades milenares da Síria destruídas pela última guerra imperialista; ou, para dar um exemplo fresco do Antropoceno, a “Grande Ilha de Lixo do Pacífico”, que acumula desde a década de setenta pedaços de plástico que somam quase 80 mil toneladas distribuídas em uma “galáxia de lixo”, como chamam os cientistas, espalhada por 1,6 milhões de quilômetros quadrados (uma vez e meia o tamanho do Sudeste brasileiro). Como Benjamin diz em ensaio sobre Baudelaire: “Deve-se fundar o conceito de progresso na ideia da catástrofe. Que tudo “continue assim”, isto é a catástrofe. Ela não é o sempre iminente, mas sim o sempre dado” (1989:174).

No caderno das *Passagens* dedicado à teoria do progresso, para além da crítica e da tentativa de eliminar o conceito banal do pensamento materialista, em alguns fragmentos surge um conceito positivo do que seria um progresso efetivo. Ele se distingue do conceito positivista, primeiro, por

¹⁷⁹ No original: “Das theologische Moment, welches Benjamin in den historischen Materialismus integrieren will, beruht auf einer besonderen Variante der jüdischen Tradition, der sogenannten lurianischen Mystik der 1492 aus Spanien vertriebenen Juden. Diese basiert auf der Idee des “Zimzum”, der “Kontraktion Gottes”, d.h. des Rückzuges Gottes aus der Welt, durch den ein freier “Urraum” für das Wirken der Menschen geschaffen wurde. Dabei zerstörte das Licht Gottes das Gefäß der eigenen Schöpfung. In einem Prozeß der richtigen Neuzusammensetzung der verstreuten Bruchstücken, dem sogenannten “Tikkun”, soll der Urzustand der Schöpfung wiederhergestellt werden. Dieser Vorgang der Restauration schließt mit der Ankunft des Messias ab und bedeutet die Rettung des Werkes Gottes. In der jüdischen Religion ist also eine Orientierung in Richtung Vergangenheit, d.h. der Wiederherstellung eines paradisiischen Urzustandes zu verzeichnen. Davon zeugt auch das Verbot bei den Juden, die Zukunft”.

não ser cumulativo. Não há uma tendência ou uma linha ascendente, mas um acontecimento, um evento que pode ou não ser de progresso. Ele afirma:

O progresso científico - assim como o progresso histórico - é sempre apenas o primeiro passo, nunca o segundo, terceiro ou enésimo + 1. (...) Cada etapa do processo dialético (como cada etapa no processo da própria história), por mais que seja condicionada pelos estágios precedentes, coloca em jogo uma tendência fundamentalmente nova, que exige um tratamento fundamentalmente novo (2007: N 9a,8).

Trata-se, portanto, de um conceito disruptivo de progresso em que cada “avanço” exige uma revisão dos próprios critérios de avaliação. Não se trata de uma história que contém uma fórmula e uma régua a partir das quais os acontecimentos são medidos como “avanços” ou “retrocessos”. Tratam-se de momentos específicos, e presentes, que podem ou não, dependendo da capacidade dos atores de agir, alterar o contexto, sua forma de avaliação e de contar. Em outro fragmento, ele define antiteticamente perder a oportunidade como “catástrofe” e progresso como “a primeira medida revolucionária” que interrompe o status quo: “O progresso não se situa na continuidade do curso do tempo e sim em suas interferências, onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez, com a sobriedade do amanhecer” (2007:N 9a, 7).

A décima tese é um retorno ao presente de Benjamin, impactado, segundo sua correspondência da época, pela revelação do pacto de não agressão entre Hitler e Stalin. É importante notar seu esforço em imputar a vitória do Nazismo sobre as forças de esquerda a uma questão teórica (ou seja, vale ressaltar, não há práxis revolucionária sem trabalho teórico crítico): a filosofia da história destes movimentos que, em algum sentido, é comum tanto a socialdemocratas, quanto a fascistas. Benjamin busca dar uma contribuição teórica que ofereça uma perspectiva da história que não seja a da ideologia dominante. Como as teses anteriores mostram, isso é difícil, trata-se de um esforço intempestivo e permanente contra a incorporação automática do passado pela história dos vencedores. Mas a derrota da esquerda e da Social-Democracia para o Nazismo mostra como esta tarefa é fundamental, ou seja, não basta fundar uma prática política antifascista, mas construir um conceito de história não apropriável. Comentando a tese, Michael Löwy ressaltava a crítica de Benjamin aos elementos do que se tem chamado aqui de contagem na filosofia da história moderna, igualação de diferentes em quantidades a serem acumuladas e concatenadas em um fluxo homogêneo:

Benjamin trata da ‘confiança na acumulação quantitativa’, que está ‘na base tanto da fé obstinada no progresso quanto da confiança na ‘base das massas’ (GS I, 3, p. 1232). Ele critica, aqui, o artigo de fé essencial do marxismo subserviente e reducionista, comum às duas principais correntes da esquerda: a acumulação quantitativa ao mesmo tempo das forças produtivas, das conquistas do movimento operário, do número de membros e de eleitores do partido, em um movimento de progresso linear, irresistível e ‘automático’, o materialismo histórico é assim reduzido ao boneco - o autômato descrito na tese I (2005:98).

Se no século XX, as grandes forças políticas guardavam diferenças não só de programa, mas

na apresentação estética do programa, sobretudo pensando no exemplo dos artistas de vanguarda, no século XXI, programas e campanhas eleitorais de grandes partidos de esquerda e de direita, com seus rasantes de voo de helicóptero sobre obras faraônicas, parecem, com diferença das cores das camisetas, indistinguíveis. A ideologia do progresso criticada por Benjamin foi internalizada e universalizada a tal ponto que as corridas econômicas, armamentistas e tecnológicas do século se tornaram critério político mundial de desenvolvimento social. É exemplar o caso da Hidrelétrica de Belo Monte no Rio Xingu¹⁸⁰, uma obra construída pelo governo do Partido dos Trabalhadores a partir de um projeto da Ditadura Militar com apoio dos partidos de direita, todos em uníssono desenvolvimentismo, em detrimento evidente dos pobres e dos povos não-modernos que resistem há décadas ao projeto em defesa das próprias comunidades e do meio ambiente, inseparáveis em sua cosmovisão política. Coube menos à esquerda partidária do que a movimentos sociais autóctones a formulação de uma interrupção - uma paralisação, uma desaceleração, um bloqueio em oposição à corrida moderna - como projeto político no sentido que se imputa aqui ao pensamento de Benjamin.

Estes elementos com tons que hoje se chama de ecológicos são coroados na décima primeira tese que distingue entre dois conceitos de trabalho: um que Benjamin chama de “corrompido”, que “se resume na exploração da natureza” e que não leva em conta os “retrocessos da sociedade” (2005:100); e outro, inspirado de alguma forma em Charles Fourier, que “longe de explorar a natureza, é capaz de dar à luz as criações que dormitam como possíveis em seu seio” (IDEM). No caderno dedicado ao socialista utópico nas *Passagens*, abundam exemplos de sua ideia de técnica não como intervenção unilateral na natureza, mas como técnica indistinguível dela. Os próprios procedimentos da natureza são vistos como fruto de agência e a ação humana sobre o planeta - tratado ele mesmo como uma grande mãe entre muitas outras pelos universos - parte sempre de um conceito de harmonia entre as esferas. Assim, Alphonse Toussenel, um discípulo de Fourier citado por Benjamin, descreve os processos físicos a partir de uma perspectiva animada, humana, sem abrir mão, no entanto, do aspecto científico da relação (pelo, contrário, parece tratar-se de ampliá-la a partir de um ponto de vista ainda objetivo, mas talvez menos epistemologicamente “objetal”):

Como Fourier ... ele vê na natureza apenas seres animados: ‘Os planetas’, afirma ele, ‘têm grandes deveres a cumprir, primeiro como cidadãos de um turbilhão, depois como mães de família’. E ele descreve voluptuosamente os amores da Terra com o Sol: ‘Como o amante que se veste com as mais belas roupas, e penteia seus cabelos e perfuma sua linguagem para a visita do amor, assim a cada manhã a Terra se reveste com seus mais ricos adornos para correr ao encontro dos raios do astro amado... Três vezes feliz é a Terra, já que nenhum concílio sideral lançou ainda o anátema contra a imoralidade dos beijos do Sol!’ ... ‘Os senhores professores da física oficial não ousam dizer os dois sexos da eletricidade; acham mais moralista referir-se aos seus dois polos... Tais absurdos estão além de mim... Se o fogo

¹⁸⁰ O teólogo Leonardo Boff, apoiador histórico do PT, critica a obra em 2010 em um artigo intitulado “Belo Monte: a volta triunfante da ditadura militar”?: “É a mesma mentalidade que vê a natureza como mera reserva de recursos, base para alavancar projetos faraônicos, levados avante a ferro e fogo, dentro de um modelo de crescimento ultrapassado que favorece as grandes empresas à custa da depredação da natureza e da criação de muita pobreza (BOFF 2010)”.

do amor não abrasasse todos os seres, os metais e os minerais, assim como os outros, onde estaria, pergunto, a razão dessas afinidades ardentes entre o potássio e o oxigênio, entre o gás clorídico e a água? (2007:W2,2).

Se esta divertida passagem se refere aos processos naturais independentes da ação humana, do ponto de vista do trabalho tampouco há uma visão objetual da natureza. Pelo contrário, a própria ideia de trabalho sobre um objeto desaparece para se tornar um tipo de trabalho “em si” que já não conhece a diferença entre ócio e trabalho porque é constante, tão natural quanto respirar. No contato com a natureza, há para Fourier um pensamento que hoje se chamaria de ecológico em um tipo de respeito harmônico com o todo, no qual se inclui a comunidade e a própria terra. Não se abre mão da técnica, mas esta técnica é colocada a serviço de uma harmonia natural como no seguinte elogio do avião em oposição da locomotiva que se tornou, não por acaso, símbolo maior do progresso, e grande adversária dos fourieristas por sua agressão à paisagem: “O aeróstato leve ... é a carruagem de fogo que ... respeita em toda parte a obra de Deus, não precisando nem encher os vales, nem perfurar as montanhas, como a locomotiva homicida que o agiota desonrou” (IDEM: W8a,1). Trata-se de um conceito de trabalho que não distingue natureza e humano, objeto e sujeito.

Nesse conceito positivo de trabalho fica evidente que a concepção histórica de Benjamin, apesar de seu caráter disruptivo, não é retrógrado, não busca um retorno nostálgico à origem¹⁸¹, não é tecnófobico. Não se trata de bloquear as inovações científicas, mas de suspender tudo por um momento para refletir, a partir de uma perspectiva crítica, suas aplicações e suas concepções filosóficas subjacentes. No ensaio sobre Fuchs, ele afirma taxativamente:

A técnica, no entanto, obviamente não é puro desenvolvimento científico natural. Ela é, ao mesmo tempo, histórica. E assim, ela exige a verificação da separação positivista e não dialética que se tenta estabelecer entre ciências naturais e humanas. As questões que a humanidade coloca para a natureza estão condicionadas pelo seu nível de produção. Este é o ponto em que o Positivismo falha. Ele só conseguiu reconhecer o progresso das ciências naturais no desenvolvimento da técnica e não no retrocesso da sociedade. Ele negligenciou o fato de que este desenvolvimento foi condicionado de forma decisiva pelo Capitalismo (...) que a técnica só serve a esta sociedade para produzir mercadoria (GSII:474-475)¹⁸².

¹⁸¹ Como explica Gagnebin em análise ao conceito de origem (*Ursprung*) em Benjamin, sobre a insinuação recorrente de que o olhar da filosofia benjaminiana da história para o passado seria nostálgico, ao invés de crítico e voltado também à transformação do presente: “A leitura atenta desta tese impede, portanto, uma compreensão da noção de *Ursprung* no sentido de uma metafísica das origens, invalidando assim as interpretações correntes da citação de Karl Kraus, colocada ironicamente por Benjamin em epígrafe a este texto: “Origem é o alvo” (“*Ursprung ist das Ziel*”). Tais interpretações afirmam, geralmente, que a filosofia da história benjaminiana é movida pelo desejo nostálgico de uma volta a uma origem matinal, a um início imaculado. Trata-se muito mais de designar, com a noção de *Ursprung*, saltos e recortes inovadores que estilhaçam a cronologia tranqüila da história oficial, interrupções que querem, também, parar esse tempo infinito e indefinido, como relata a anedota dos franco-atiradores que destroem os relógios na noite da Revolução de Julho: parar o tempo para permitir que o passado esquecido ou recalçado surgir de novo (*ent-springen*, mesmo radical que *Ursprung*), e ser assim retomado e resgatado no atual” (2011:10).

¹⁸² No original: “Die Technik aber ist offenbar kein rein naturwissenschaftlicher Tatbestand. Sie ist zugleich ein geschichtlicher. Als solcher zwingt sie, die positivistische, undialektische Trennung zu überprüfen, die man zwischen Natur- und Geisteswissenschaften zu etablieren suchte. Die Fragen, die die Menschheit der Natur vorlegt, sind vom Stande ihrer Produktion mitbedingt. Das ist der Punkt, an dem der Positivismus scheitert. Er konnte in der Entwicklung der Technik nur die Fortschritte der Naturwissenschaft, nicht die Rückschritte der Gesellschaft erkennen. Daß diese Entwicklung durch den Kapitalismus entscheidend mitbedingt wurde, übersah er (...) daß dieser Gesellschaft die Technik nur zur Erzeugung von Waren dient”.

O pensamento de Benjamin nega, do ponto de vista do trabalho, a divisão epistemológica moderna entre sujeito e objeto e reconhece com perspicácia que a dominação do humano sobre a natureza não se contrapõe “com satisfação ingênua” à exploração do humano pelo humano, mas é sua imagem e semelhança¹⁸³. A natureza não é um objeto que “está aí grátis”, como na expressão de Joseph Dietzgen citada na tese, mas tem criações que “dormitam” em seu seio; o que é quase como dizer surrealisticamente que a natureza sonha, embora não fale¹⁸⁴. A filosofia da linguagem de Benjamin é dos aspectos do seu pensamento em que a os polos epistemológicos de quem conhece e do que é conhecido saem do foco em benefício do meio, *medium*, *mídia*, entre eles, a linguagem. Esta relação de comunidade entre pessoas e coisas, garantida pelo status comum de criação em termos teológico-linguísticos, ajuda a compreender o trabalho que age sobre a natureza revelando o que nela dorme. Em “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem” [*Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*], Benjamin descreve esta relação:

Recebendo a língua muda e sem nome das coisas e transpondo-a em sons, nos nomes, o homem solve esta tarefa. Mas essa tarefa seria insolúvel se a língua nomeadora do nome e a língua sem nome das coisas não tivessem uma proximidade de parentesco em Deus, oriundas de uma mesma palavra criadora, tornada, nas coisas, comunicação da matéria em uma comunidade mágica, e, no homem, linguagem do conhecimento e do nome em um espírito bem-aventurado (2011:65).

Com a epígrafe de Nietzsche, a décima segunda tese encerra e atualiza a presença do seu pensamento na filosofia da história de Benjamin, com início nos já analisados textos de juventude. A tarefa é clara: fazer do estudo da história algo de ativo no presente e não um acumulado de citações e fatos desligados de um contexto comum como para “o mimado caminhante ocioso no jardim do saber” (2005:108). Esta exigência da epígrafe tem ligação direta com a tese que, novamente, não se dirige utopicamente para o futuro, mas para o passado. Neste passado há um saber diante do qual não se deve manter uma postura contemplativa, mas vingadora. A caminhada ociosa no jardim do passado deve ser reservada aos vencedores, seus herdeiros e àqueles que se identificam com eles. O historiador materialista vê o passado da perspectiva do Angelus Novus,

¹⁸³ Segundo a formulação de Bruno Latour: “Ao tentar desviar a exploração do homem pelo homem para uma exploração da natureza pelo homem, o capitalismo multiplicou indefinidamente as duas. O recalcado retorna e retorna em dobro: as multidões que deveriam ser salvas da morte caem aos milhões na miséria; as naturezas que deveriam ser dominadas de forma absoluta nos dominam de forma igualmente global, ameaçando a todos. Estranha dialética esta que faz do escravo dominado o mestre e dono do homem, e que subitamente nos informa que inventamos os ecocídios e ao mesmo tempo as fomes em larga escala” (1994:14).

¹⁸⁴ Para uma epistemologia invertida, em que a natureza aparece falante e os modernos, justamente, como os surdos, conferir a instigante passagem de *A queda do céu*, do xamã David Kopenawa e do antropólogo Bruce Albert: “Os espíritos vivem na floresta e dela se nutrem, e é por isso que, como os humanos, querem defendê-la. Mas os brancos os ignoram. Eles derrubam e queimam todas as árvores para alimentar seu gado. Escavam o leito dos rios e destroem os montes em busca de ouro. Explodem grandes rochas que fazem obstáculo à abertura de suas estradas. Contudo, montes e montanhas não estão simplesmente postos sobre o solo. Eles são casas de espíritos! Mas essas são palavras que os brancos não compreendem. Eles pensam que a floresta está morta e vazia, que a natureza jaz aí sem razão, que é muda. Então, eles dizem a si mesmos que podem dela se apossar para pilhar à vontade as casas, os caminhos e o alimento dos xapiri! Eles não querem ouvir nossas palavras nem as dos espíritos. Preferem permanecer surdos (2010:515-516)”.

como um campo de batalha onde se juntam os destroços dos derrotados a serem vingados no presente. O peso do termo vingança não implica uma vingança individual, mas uma justiça histórica na luta de classes. Vingança como lembrança de que os derrotados foram e estão sendo derrotados e de que precisam de justiça. De que esta justiça não é concedida livremente, mas arrancada. O belicismo do termo se justifica pela dureza da luta histórica e pela necessidade teórica de vê-la como luta, ao contrário da ideologia do progresso que promete sempre que, em breve, tudo ficará bem. Orientar o ideal de libertação para o passado (“a visão dos ancestrais escravizados”) e não para o futuro (“ideal dos descendentes libertados”) também como vacina para a miragem do progresso como tendência automática. A libertação dos descendentes é virtual, pode e tem sido adiada indefinidamente (“fazer o bolo crescer, para depois dividi-lo”, como dizia o Ministro da Economia da Ditadura Militar), mas a derrota dos ancestrais é material e ativa no presente - é ela que urge. A libertação dos descendentes vem como sua consequência, não como causa. Benjamin mantém a fé, a confiança política na redenção, mas a retira do pedestal do futuro, tão resplandecente, quanto inalcançável, e o funda na história e na memória da luta.

Há uma sabedoria pedagógica nesta fundação: o passado ensina sobre os erros e sobre as derrotas, mas o que ensinaria uma imagem romântica - infantil - de um “futuro melhor”? Uma sociedade emancipada não deve partir de uma reparação das injustiças? A ideologia do progresso não considera com otimismo tudo o que aconteceu, quase como necessidade causal? A ideologia do progresso não se acredita já no caminho da redenção? E o que a visão benjaminiana propõe, a catástrofe como regra, não é o oposto? A espera de um futuro melhor é, portanto, enganosa e servil à ideologia dominante. A décima terceira tese é uma dura crítica justamente ao otimismo dos vencedores compartilhada tragicamente pela Social-Democracia alemã. A ideologia do progresso (compartilhada na época, diga-se de passagem, não apenas pelo Marxismo vulgar, mas sobretudo pelo Nazismo) se tornava dogma, processo automático e em alta velocidade pela rodovia bem asfaltada de uma história sem interrupções que Benjamin chamou de “homogênea e vazia”. A dialética do esclarecimento, nos termos de Adorno e Horkheimer, a presença do mito no seio do pensamento moderno, nos termos de Benjamin, não é reconhecida pelo otimismo perigoso da Social-Democracia que permitiu ao Fascismo demonstrá-los sem sombra de dúvidas no céu histórico do século XX. No ensaio sobre Fuchs, Benjamin aponta as origens deste automatismo otimista em uma leitura vulgar das teorias de Darwin aplicadas à teoria política:

Sabe-se quão profundo foi o efeito do Darwinismo na compreensão histórica socialista. No tempo da perseguição por Bismarck, esse efeito fez bem para a confiança inquebrantável do partido e a convicção de sua luta. (...) A compreensão determinista faz dupla assim com um otimismo tangível. Ainda assim, sem confiança nenhuma classe pode, a longo prazo, esperar entrar na esfera política com sucesso. Mas faz diferença se o otimismo é na força de

ação da classe ou nas condições sob as quais ela opera. A Social-Democracia tendeu ao otimismo questionável da segunda (GSII:487-488)¹⁸⁵.

É interessante como em um ensaio de dez anos antes, “O surrealismo” [*Der Sürrealismus*], já aparecia a orientação da práxis para o passado com uma atitude pessimista, mas produtiva, e avessa ao otimismo social-democrata. (“Pessimismo da inteligência, otimismo da vontade”, como na máxima de Antonio Gramsci). Apesar da “inspiração materialista e antropológica” que Benjamin via no movimento surrealista, que ele chama de “filhos adotivos da Revolução”, é significativo que sua crítica a eles atinja justo um misticismo aproximado do espiritismo na porta de quem eles vão bater para “interrogar o futuro” (1985:23). Quase que antecipando aspectos da décima terceira tese, Benjamin satiriza o programa social-democrata e seu otimismo, que ainda não aparece como crítica do progresso, mas como ingenuidade idealista:

Pois o que é o programa dos partidos burgueses senão uma péssima poesia de primavera, saturada de metáforas? O socialista vê “o futuro mais belo dos nossos filhos e netos” no fato de que todos agem “como se fossem anjos”, todos possuem tanto “como se fossem ricos” e todos vivem “como se fossem livres”. Não há nenhum vestígio real, bem entendido, de anjos, de riqueza e de liberdade. Apenas imagens. E o tesouro de imagens desses poetas da Social-Democracia, seu *gradus ad Parnasum*? O otimismo. Respiramos outra atmosfera no texto de Naville, que põe na ordem do dia a “Organização do pessimismo” (1985:33).

Contra o automatismo do progresso e seu otimismo inconsequente uma “organização do pessimismo”, ou seja, nenhuma crença de que por conta própria os processos que até então tenderam sempre em benefício dos vencedores (e não do bem geral!) se interrompam e permitam a instauração de uma nova ordem a partir da reparação das injustiças. Pessimismo como resultado do aprendizado histórico e da convicção de que os grandes processos históricos não irão se interromper por contra própria, como na formulação irônica e profética de Benjamin:

Pessimismo integral. Sem exceção. Desconfiança acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade, desconfiança acerca do destino da humanidade europeia, e principalmente desconfiança, desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos. E confiança ilimitada apenas na I. G. Farben e no aperfeiçoamento pacífico da Força Aérea (1985:34).

O princípio construtivista, de montagem do pensamento de Benjamin e das teses, é declarado já na primeira frase da décima quarta: “A história é objeto de uma construção” (*Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion*) (2005:119). Contra a ideia de um tempo

¹⁸⁵ No original: “Es ist bekannt, wie tief die Wirkung des Darwinismus auf die Entwicklung der sozialistischen Geschichtsauffassung gewesen ist. In der Zeit der Verfolgung durch Bismarck kam diese Wirkung der ungebrochenen Zuversicht der Partei und der Entschiedenheit ihres Kampfes zugute. (...) Die deterministische Auffassung paart sich demnach mit einem handfesten Optimismus. Nun wird auf die Dauer ohne Zuversicht keine Klasse mit Erfolg politisch eingreifen können. Aber es macht einen Unterschied, ob der Optimismus der Aktionskraft der Klasse gilt oder den Verhältnissen, unter denen sie operiert. Die Sozialdemokratie neigte dem zweiten, fragwürdigen Optimismus zu”.

“homogêneo e vazio” uma construção cujos blocos são feitos de “tempo-de-agora” (*Jetztzeit*). O conceito surge na tese, mas já se anunciava nas primeiras através da ideia de um contato mútuo entre o presente ameaçado e o passado. Do presente se olha para o passado reconhecendo uma situação correspondente e fazendo-a “explodir do contínuo da história” (*aus dem Kontinuum der Geschichte heraussprengte*), constrói-se uma relação entre ambos, uma constelação. Este *herausspringen*, saltar para fora literalmente, é o que se tem chamado até agora neste trabalho de “ressaltar”.

Embora esta tradução perca um pouco o tom súbito do movimento, ela tem a vantagem de já existir em português com o significado de destacar algo de um contexto, da maneira com que se sublinha uma passagem importante de um livro, por exemplo, além de conter também o salto, importante para o salto primevo, *Ursprung*, em alemão. A opção da tradução citada por explodir, por outro lado, tem a vantagem de enfatizar a ruptura brusca com o fluxo homogêneo. É isso que a primeira frase da tese sintetiza, este duplo movimento do procedimento benjaminiano de montagem histórica: ressaltar, ou seja, destacar, explodir do contexto passado, para em seguida remontar em uma nova construção com o presente. Identificar o tempo-de-agora no passado e saltando por cima de todo o entulho histórico, pela causalidade dos acontecimentos achatados, igualados e monumentalizados pela contagem, pela história contínua dos vencedores, remontá-los em uma mesma construção inédita-conhecida. No anexo A, este procedimento fica explícito: “O Historicismo contenta-se em estabelecer um nexos causal entre os diversos momentos da história. Mas nenhum fato, por ser causa, já é, por si só, um fato histórico. Ele se tornou tal postumamente, graças a eventos que dele podem estar separados por milhares de anos” (2005:140). Ou seja, nenhum acontecimento é desprezível, nenhum acontecimento é relevante historicamente, até que ele seja reconhecido a partir de um presente.

O exemplo de Benjamin, não por acaso, é político e revolucionário: é Robespierre olhando para a Roma antiga e reconhecendo nela a Revolução Francesa. Porque este reconhecimento de correspondências, este “salto de tigre” como Benjamin o chama, não se dá livremente, ao bel prazer do historiador, mas, como sempre alertado nestas teses, em um momento de perigo que, no contexto da luta de classes, se dá “numa arena em que a classe dominante comanda”. Mostra-se novamente o pessimismo da conjuntura, mas acompanhado de um gesto revolucionário, porque este salto também é o salto dialético que Marx chama de revolução. Esta concepção de história, de contar a história, é similar ao gesto revolucionário que quer interromper a história, interromper a luta dos escravos no Coliseu e, finalmente, engolir o Imperador. O salto tanto resgata a história ameaçada quanto fortalece a luta do presente a partir do seu exemplo. Michael Löwy dá exemplos históricos da utilidade disso que ele chama de “citação revolucionária”:

A profunda intuição de Benjamin sobre a presença explosiva de momentos emancipadores do passado na cultura revolucionária do presente era legítima: assim, a da Comuna de 1793-1794 na Comuna de Paris de 1871, e desta na revolução de outubro de 1917. Em cada um desses casos, e seria possível multiplicar os exemplos, tanto na Europa quanto na América Latina, a sublevação revolucionária deu um "salto de tigre em direção ao passado", um salto dialético sob o livre céu da história, ao se apropriar de um momento explosivo do passado, carregado de "tempo-de- agora". A citação do passado não era necessariamente uma obrigação ou uma ilusão, mas podia ser uma fonte formidável de inspiração, uma arma cultural poderosa no combate presente (2005:121).

Rainer Koselleck também trabalha esta consciência de acontecimentos históricos correspondentes, um presente que enxerga em um passado longínquo um tempo-de-agora, nos termos de Benjamin, em um exemplo instigante que mistura, novamente, representação pictórica (não por acaso uma imagem paralisada!) e política. Ele explica o contexto da obra “Alexandre em Isso” pintada por Albrecht Altdorfer em 1529 representando a batalha acontecida em 333 AC e nota especificamente seus anacronismos que não têm nada de casuais, mas que são manifestação explícita de um desejo de reconhecimento de uma acontecimento passado no presente do pintor e do contratante, o duque Guilherme IV da Baviera. O quadro retrata um acontecimento histórico conhecido e, apesar de detalhar os números de soldados e caracterizar detalhadamente aspectos estatísticos, deixa propositadamente, segundo Koselleck, de anotar o ano. Eis sua descrição desta constelação:

Quando contemplamos o quadro na Pinacoteca de Munique, somos confrontados com mais um anacronismo notável: acreditamos ver à nossa frente Maximiliano, o último cavaleiro, e as hordas de lansquenets da Batalha de Pavia. A maioria dos persas assemelha-se, dos pés ao turbante, aos turcos, que, no mesmo ano de composição do quadro (1529), sitiaram Viena, sem resultado. Em outras palavras, Altdorfer captou um acontecimento histórico que era, ao mesmo tempo, contemporâneo para ele. Alexandre e Maximiliano (Altdorfer pintou o quadro para este último) assemelham-se de maneira exemplar. O espaço da experiência nutria-se, portanto, da perspectiva de uma única geração histórica. (...) Sua batalha não é apenas contemporânea; parece também atemporal (2006:22).

Na décima quinta tese, a temática revolucionária toca a questão, já analisada em capítulos anteriores, da marcação oficial do tempo. Benjamin define as classes revolucionárias a partir de sua “consciência de fazer explodir o contínuo da história” (*Bewußtsein, das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen*), ou seja, coloca literalmente a revolução como interrupção da repetição histórica. Adiante ele afirma: “A sociedade sem classes não é a meta final do progresso na história, mas, sim, sua interrupção, tantas vezes malograda, finalmente efetuada” (2005:134). Se talvez seja temerário voltar ao ensaio sobre a crítica da violência, já que o próprio Benjamin não se refere a ele posteriormente e ao seu misterioso conceito de violência divina, ainda assim, há uma relação evidente com sua interrupção da violência mítica e a ação política dos oprimidos. O que naquele ensaio era “greve geral anarquista”, nas teses aparece como revolução orientada a partir do materialismo histórico de Marx.

Mas da interrupção no nível político, Benjamin salta novamente para a interrupção no nível histórico. As revoluções mudam os calendários, e não apenas elas, os golpes e os retrocessos também. Todos estes momentos disruptivos iniciam uma nova época que é lembrada através do calendário. “É o mesmo dia que retorna sempre na figura dos dias de festa, instauram uma nova época, que se repete”. A formulação de Benjamin é muito parecida a de Nietzsche na Segunda Consideração, inclusive com o exemplo dos calendários e festas, mas enquanto Nietzsche critica a repetição sem “*conexus* verdadeiramente histórico” da história monumental - “o que é celebrado nas festas populares, em comemorações religiosas ou de guerra, é propriamente um tal “efeito em si” (2003:22) - em Benjamin há quase um elogio do calendário. É estranho que em uma formulação tão próxima de uma concepção mítica de histórica - a repetição dos mesmos dias iniciais, traumáticos, originais, arquetípicos - Benjamin encontre uma distinção qualitativa com o mero tempo do relógio. Talvez ele se referisse a uma diferença de grau - os dias do calendário foram instaurados a partir de revoluções que andavam tão longe dos sonhos políticos da Europa de então que valeria a pena, ainda que não elas não fossem a interrupção definitiva, divina, reivindicá-los em oposição ao tempo padrão do relógio. Ele afirma melancolicamente que os calendários são “monumentos de uma consciência da história da qual, há cem anos, parece não haver na Europa os mínimos vestígios”. Essa concessão, no entanto, é temporária porque na própria tese seu exemplo dessa “consciência” é a imagem mais literal possível da relação da revolução com o tempo oficial: revolucionários dando tiros de espingarda contra os relógios das torres. Revolução e interrupção do tempo histórico (de relógios e de calendários, do tempo oficial que se repete) como sinônimos, portanto. Para consagrar esta alegoria histórica tão carregada, Benjamin cita versos em que, não por acaso, o elemento religioso é revelado no meio do momento mais material da revolução, assim como o anão da teologia dentro do boneco materialista:

Quem poderia imaginar! Dizem que irritados contra a hora
 Novos Josués, ao pé de cada torre
 Atiraram nos relógios para parar o dia.

A figura de Josué, que já apareceu em comparação com Baudelaire, ressurgiu aqui em plena revolução francesa. Seu poderes de interrupção, no entanto, assim como na passagem bíblica, são temporários. As revoluções se institucionalizam em repúblicas burguesas e ao Sol é permitido seguir seu curso. Apenas ao Messias cabe uma interrupção permanente, evento histórico ainda inédito. (Porque embora a interrupção verdadeira nunca tenha se dado, em todos os regimes recém-instaurados ela foi anunciada. Quase como se a violência divina fosse irreconhecível, não antecipável, e qualquer tentativa de anunciá-la fosse já estratégia da violência mítica). Se se mantiver a afirmação de que o elemento teológico no elemento de Benjamin oferece uma visão a

partir da qual o elemento materialista pode agir, a imagem de Josué atirando no relógio junto com os revolucionários significa que a revolução se dá em uma temporalidade que não é meramente histórica, como toda até então. Em sua visão, não se trata de iniciar um novo tempo, mas de se perceber em uma temporalidade em que os outros tempos também estão presentes. Tanto o Josué arcaico como o revolucionário moderno convivem neste curto momento - revolucionários enxergando na passagem bíblica um tempo-de-agora deles - que a interrupção divina ressaltaria para fora da história e do tempo.

Se o gesto de paralisar o tempo é tão efêmero como o momento revolucionário no nível político, no nível epistemológico ele se torna uma tarefa permanente para o historiador materialista. Adiante Benjamin diz: “não há um só instante que não carregue consigo a sua chance revolucionária” (2005:134). Se nas primeiras teses, ele falou da necessidade de promover um encontro, um reconhecimento entre o presente e as imagens do passado, aqui ele explicita que este encontro só pode se dar em “um presente que não é transição, mas no qual o tempo estanca e ficou imóvel (*Stillstand*)” (2005:128). Também cabe ao historiador, portanto, um gesto de Josué de paralisar o tempo para poder contar o passado a partir da própria posição (contar a história não “em si”, mas “para si”, “*für seine Person*”). O passado, novamente, não como realmente foi, alienado do presente em uma descrição objetiva, mas o passado em uma experiência com o presente que é única e imóvel, destacada do falso fluxo homogêneo do tempo. A tese se encerra com uma imagem bastante masculina e pueril sobre bordéis, virilidade e senhores que fazem a história explodir melhor do que outros. Trata-se, evidentemente, das limitações históricas do autor que associa ainda necessariamente o aspecto disruptivo com a masculinidade viril através da imagem sexual do falo ejaculando¹⁸⁶. A imagem contém um aspecto realista, no entanto, se se pensar nesta explosão viril como a violência mítica: o que se segue depois dela, ao invés de um gozo místico, fora do tempo, é a inação flácida e um ronco de mais cem anos de repetição institucional.

A décima sétima tese é uma das mais densas do conjunto e um tipo de resumo de todas até então. Nela, Benjamin tanto caracteriza a filosofia da história historicista, como explica o materialismo histórico em oposição a ela. Enquanto o historicismo vê o tempo como um fluxo homogêneo e vazio em que os eventos se sucedem, concatenados, acumulando-se positivamente, o materialismo histórico tem um princípio construtivo. A diferença fundamental entre ambos passa pela interrupção: onde um segue a tendência, o outro interrompe. Trata-se da “imobilização” (*Stillstellung*) do pensamento. A seguinte afirmação, apesar da densidade, se deixa compreender levando em consideração as teses anteriores: “Onde o pensamento se detém repentinamente numa

¹⁸⁶ Se se tiver que associar interrupção a gênero, a perspectiva desta tese tem sido encontrá-la, como fundamentado principalmente no capítulo sobre Odradek e *O processo*, na interrupção do feminino e do queer, dentro e fora da lógica patriarcal dominante e por isso mesmo em espaço anômico com potencial aberto.

constelação saturada de tensões, ele confere à mesma um choque através do qual ele se cristaliza como mônada” (2005:130). Esta constelação saturada de tensões é estabelecida entre o presente em risco e o passado no qual se reconheceu um “tempo-de-agora”. Ao estabelecer esta relação, ao ressaltá-la do fluxo do tempo em uma construção inédita-conhecida, esta interrupção, este choque, imediatamente se fixa na forma de mônada. O gesto de retirar do contínuo e montar com outro não passa, não se esvai no fluxo do tempo, mas permanece, interrompe não apenas o fluxo do passado até o presente, mas interrompe o próprio presente, ficando paralisado e agindo nele. Seu caráter de mônada tem que ser entendido da mesma maneira que uma obra de arte é uma mônada: nela e no “objeto histórico” estão configuradas todas contradições sociais e temporais a serem reveladas através do trabalho do crítico. “Trata-se de ‘erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total’ (2007:N 26). Esta mônada formada entre os tempos-de-agora, do presente e do passado, é parte desta concepção de tempo que Benjamin chama de messiânica, que “resume a história de toda a humanidade numa prodigiosa abreviação” (2005:138).

O historiador materialista, neste sentido, também é um produtor de imagens à serviço da luta de classes. É dele a tarefa de revelar em cada momento uma chance revolucionária: “ela precisa apenas ser definida como uma chance específica, ou seja, como chance de uma solução inteiramente nova em face de uma tarefa inteiramente nova” (IDEM:134). Ou, novamente em termos teológicos, “cada segundo era a porta estreita pela qual podia entrar o Messias” (IDEM:142). O salto do pensamento para o passado produz uma imagem paralisada do fluxo temporal: esta paralisação oferece uma possibilidade kairótica de ação no presente, nesta estranha temporalidade do passado feito presente, a ser aproveitada ou não, a passar em breve ou não. Nas palavras de Benjamin: “imobilização messiânica do acontecer, em outras palavras, de uma chance revolucionária na luta a favor do passado oprimido” (IDEM).

Muitas representações cósmicas antigas colocavam a Terra e o Sol como centros do universo. Este narcisismo projetado no espaço, se encontra também na temporalidade moderna: o presente pessoal é visto como culminação de todos os acertos e verdades (especialmente as que mais importam na Modernidade, as científicas) em relação ao passado visto sempre como ultrapassado. Talvez caiba lembrar, especialmente em relação a Kafka, que talvez não tenha sido sempre assim. É possível imaginar momentos históricos em que o presente, pelo contrário, é rebaixado, submetido a um passado, imaginado ou não, superior, de grandes artes e heróis, passado este que pauta o presente, como no mito decadentista das cinco raças de Hesíodo. A ideologia do progresso também produz uma temporalidade invertida em que o presente é suspenso em função de um futuro mais brilhante que está sempre para chegar. Como os ministros da economia que

permitem o endividamento nacional em duas ou três vezes o tamanho do orçamento na expectativa de que as gerações futuras as paguem, a importância da ação no presente é sempre hipotecada, adiada para um momento mais propício. Em Kafka estes dois pais do presente, passado e futuro, também são tiranos. O passado esquecido e o futuro inalcançável esterilizam as possibilidades do presente de se relacionar com os outros tempos: de lembrar, reinterpretar, de construir, sonhar. Trata-se de um presente desligado de ramificações temporais, um presente que não está, mas que é. O pensamento de Benjamin parece tentar justamente sanar esta temporalidade, que é a própria temporalidade moderna, ainda que exagerada. Trata-se de encontrar uma mediação em relação ao peso paralisador do passado: a autoridade não deve recair apenas no passado ou no futuro, mas no tempo-de-agora (*Jetztzeit*), em uma temporalidade de intensidades que busca correspondências. Se os momentos históricos felizes, aqueles mais contemporâneos de si mesmos, ou seja, aqueles que reconhecem sua posição histórica porque sabem inventar e estabelecer relações entre momentos que foram e que se quer que sejam, se estes momentos revolucionários são como ilhas no fluxo do tempo, então o trabalho histórico é navegar de uma ilha a outra, encontrar e inventar rotas marítimas e aéreas (o plano é tridimensional) entre elas.

Se na metáfora de Michel Serres citada nos capítulos anteriores do lenço dentro do bolso em que os pontos se encontram, como no modelo matemático da topologia, os encontros entre os pontos parecem um pouco arbitrários, falta o seu complemento, o elemento ativo do encontro entre os pontos. Falou-se de uma força gravitacional, como a de múltipla determinação que mantém em uma certa configuração os corpos celestes. Na análise que Benjamin faz das obras de Baudelaire e de Proust ele parece tentar descrever justamente esse elemento duplo, ativo e passivo, que está presente nas doutrinas das semelhanças em Baudelaire e no conceito de memória involuntária em Proust. O gesto histórico é semelhante, é aquele do *kairós* (também aquele da temporalidade interruptiva feminina, como descrita por Bianchi em seu estudo sobre a biologia aristotélica), do acontecimento oportuno, nem apenas arbitrário, nem apenas criador, mas um encontro inesperado e transformado entre coisas semelhantes.

Entre os jogos com caneta e papel com os quais as crianças em idade escolar matavam o tempo livre, estava uma versão “topológica” da Batalha Naval. O jogo funciona da seguinte maneira: primeiro dobra-se a folha no meio e se traça uma linha sobre a dobra para dividi-la. Cada jogador desenha do seu lado um número igual de alvos, um de caneta vermelha e outro de azul. O primeiro a começar pinta uma bolinha do seu lado do campo. Em seguida dobra-se a folha e pinta-se com força no verso em cima da sombra da primeira bolinha inicial. Quando se desdobra a folha, surge a marca pálida da segunda bolinha no campo adversário e se descobre se o tiro foi certo ou não. Esta dinâmica de tocar o próprio campo - arriscando acertar os próprios alvos! - para tentar alcançar no outro, isolado pela linha central, com recurso ao verso dobrado da folha, tem algo de

semelhante a certos procedimentos benjaminianos, tanto da memória quanto da criação. Fala-se de algo próximo para alcançar, via o inconsciente do verso da folha, o alvo distante, um gigantesco encouraçado escondido nos mares da memória-história. Se o método é desvio (“*Methode ist Umweg*”), como diz Benjamin no prefácio do Drama Barroco, não é apenas o viajante quem desvia da via, mas a própria via é um desvio, desvia, ativamente, de um obstáculo. Esta des-via que percorre ao redor e não diretamente, este método desviante tem como pressuposto um tipo de tempo como aquele topológico, semelhante à folha dobrada da batalha naval.

Mas para suspender a análise das teses, sem concluí-la, cabe lembrar que elas, assim como este trabalho, se dedicam a pensar tanto o contar histórico, quanto o literário. Se é assim, com inspiração nelas, seria possível analisar um trabalho contemporâneo inegavelmente benjaminiano. A obra de videoarte *The Clock* (“O relógio”, de 2010) de Christian Marclay pode ser entendida como um esforço monumental de ressubjetivizar o tempo mecânico ou de seguir o imperativo benjaminiano de dar fisionomia às datas. A obra é uma réplica cinematográfica do dia dividido em horas e minutos com a duração idêntica, ou seja, com vinte e quatro horas. Para cada minuto do dia há uma cena de um minuto recortada de um filme em que aparece um relógio mostrando as horas. A obra representa perfeitamente a dualidade do contar: ao mesmo tempo em que mantém a igualdade abstrata da contagem (cada cena tem um minuto, cada hora sessenta cenas, etc.), ela relembra a diferença e a intensidade potencial de cada momento na contação cinematográfica. Os minutos matinais, passados clandestinamente na cama, são muito diferentes daqueles dos almoços aborrecidos e das festas noturnas. Assim como a numerologia preenchia cada número com uma micronarrativa, em *The Clock* cada momento é alegorizado pela obra, cada cena relembra ao espectador algo de parecido vivido em uma hora aproximada de algum dia, ao mesmo tempo em que abre-se para a possibilidade de sua vivência. O que a contagem rouba em seu igualamento dos momentos, a contação reinsere através do fluxo de narrativas e imagens explosivas. Não por acaso, no último minuto da obra, com pontualidade britânica, à meia-noite, o Big Bang é explodido na citação do *V de Vingança* de James McTeigue. (Impossível não lembrar dos revolucionários citados por Benjamin atirando nos relógios durante a Revolução Francesa). O crítico de cinema Peter Bradshaw descreveu assim sua experiência como espectador da obra:

O efeito mais estranho de *The Clock* é que as referências temporais se tornaram ficcionais. Eu parei de notar que elas estavam me dizendo exatamente que horas realmente era. Elas se tornaram uma série de números que ordenava o mosaico de humores e momentos. E então, lentamente, mas com certeza, eu parei completamente de notar o tempo. Eu apenas me embbedei dele, apenas aceitei as justaposições (2011)¹⁸⁷.

¹⁸⁷ No original: “For me, the weirdest effect of *The Clock* is that the time references became fictional – I stopped noticing that they were telling me exactly what the time actually was. They became a series of numbers which ordered

A repetição mecânica é interrompida pela sequência de justaposições até que o espectador, rendido, afogado no fluxo do tempo preenchido de imagens, se perca e reencontre outra experiência do tempo. Contraditoriamente, são as interrupções do tempo vazio que permitem uma continuidade (uma duração) até então interrompida. Na obra, é a montagem que estabelece uma continuidade entre partes diferentes, o filme é uma grande constelação. O crítico Liam Lace também descreve sua experiência de vinte e quatro horas ininterruptas assistindo o filme: “E por que Matthew Broderick está espionando Tom Cruise? Não, a espionagem é um truque de edição que se tornará familiar aos poucos. Um personagem olha para fora da cena e nós cortamos para alguém em um outro filme. Ou alguém abre uma porta e nós estamos em outro filme”¹⁸⁸ (2012). Se a contagem é uma repetição homogênea do sempre igual, a contação é a montagem de trechos, fragmentos, vestígios resgatados e remontados pelo montador, narrador, historiador. Essa descrição lembra os mosaicos e coleções de que fala Benjamin, mas também se assemelha às histórias de Kafka em que o contínuo é apenas montagem de fragmentos, em que a continuidade é apenas a da interrupção: abre-se uma porta qualquer, desimportante, e do outro lado encontra-se, diretamente de outro livro, de outro filme, de outro tempo, um tribunal, uma sala de tortura, a lei ou justamente os cavalos dos quais se necessitava para uma longa viagem no inverno:

Percorri o pátio mais uma vez; não via nenhuma possibilidade, distraído, atormentado, bati com o pé na frágil porta da pocilga que já não era usada fazia anos. Ela se abriu, foi e voltou estalando nos gonzo. Veio de dentro um bafo quente e um cheiro como que de cavalos. Uma fosca lanterna de curral oscilava pendente de uma corda. Uma fosca lanterna de curral oscilava pendente de uma corda. Um homem acorado no cômodo baixo mostrou o rosto aberto e de olhos azuis. - Devo atrelar? - perguntou, rastejando de quatro para fora. Eu não soube o que dizer e me inclinei só para ver o que ainda havia na pocilga. A criada estava do meu lado. - A gente não sabe as coisas que tem armazenadas na própria casa - disse ela e nós dois rimos (KAFKA 1994: 9-10).

the mosaic of moods and moments. And then, slowly but surely, I stopped noticing the time entirely. I just drank it in, just accepted the juxtapositions”.

¹⁸⁸ No original: “And why is Matthew Broderick spying on Tom Cruise? No, the spying is an editing trick that will become increasingly familiar: A character looks off-screen, and we cut to someone in another movie. Or someone opens a door, and we’re in another film”.

5. Interrupção como sintoma, interrupção como cura

“Quando o estado da civilização já é de desespero e quando a ideia de cultura já está em via de total regressão, os homens então põem-se a falar de humanismo, como se o homem tivesse poder de escapar da Natureza, como se a anarquia dominante não tivesse acontecido, antes de tudo, por causa dessa ideia estreita e aviltante do homem que, através dos séculos, não cessou de se camuflar sob o termo humanismo: do humanismo do Renascimento ao humanismo materialista de hoje. Humanismo sempre significou que o homem reduzia a Natureza ao seu talante, que ele fazia do padrão “homem” uma espécie de medida comum, tanto física quanto moral, à qual, de maneira periódica, deviam se referir todas as coisas do mundo”.

(Antonin Artaud)

Constelação de oca

Nestas páginas finais tenta-se menos chegar a uma conclusão do que olhar, com um pouco mais de distanciamento, já fora da análise textual mais próxima, o percurso realizado durante o trabalho. Uma das tentativas da escrita foi evitar a aplicação da teoria do filósofo sobre texto literário, respeitando suas especificidades formais e de gênero. Houve, no entanto, uma preocupação epistemológica mais ampla que pode ser chamada de benjaminiana. Sua exigência de estabelecer relações entre os objetos, entre o passado e o presente de quem os estuda e vê, de encontrar afinidades e correspondências entre eles, orientou de certa forma os esforços de escrita escrita. A organização do texto se baseou em três ensaios, três exercícios semelhantes, três linhas que perseguiram um rastro comum: uma ideia ampla, a ser verificada na especificidade de cada texto, de interrupção. Assim, na primeira parte, explorou-se em chave mais histórica e antropológica a transformação dos modos de contar histórico-literários na Modernidade, e suas formas de resistência. Este primeiro traço, mais horizontal, através de disciplinas outras que não a Teoria Literária e a Filosofia, esboçou um tipo de arco, de cobertura provisória sob a qual puderam ir se levantando, em suas especificidades, os outros dois. A segunda e a terceira parte esboçaram um gesto mais incisivo sobre os trabalhos específicos dos autores, sempre tentando, no entanto, conservar uma certa liberdade de movimento pautada menos no estudo cronológico das obras do que em um movimento farejadores daqueles rastros e pistas da ideia de interrupção. Momentos e textos fundamentais dos autores tiveram que ser circundados, ou citados de maneira esparsa, para que esse gesto pudesse seguir tentando estabelecer contato com aquele horizonte histórico mais amplo que se desejava alcançar. Colocadas lado a lado, tentou-se fazer com que as análises das obras de Kafka e Benjamin formassem um tipo de montagem, de justaposição que correria o risco de ser arbitrária não fosse, novamente, a ideia de interrupção que tentou ressaltar, aqui e ali, pontos de contato. Tentou-se amarrar o presente apodrecente de Kafka, como se chamou, e a paralisação do fluxo histórico de Benjamin - ambos gestos de uma interrupção dialética, sintoma e cura da Modernidade - como uma hera enredada aqui e ali que estabelecesse contato entre estas duas

pilastras erguidas um pouco tortuosamente e que agora, no final, tentam amparar aquela primeira cobertura histórica. Três traços, portanto, formando esta constelação, esta pequena oca, precária, a servir de ponto de vista e repouso para pensar o modo tão específico de contar o tempo desde o auge da Modernidade, período que se estende até nós.

A análise da obra de Kafka nos capítulos anteriores tentou mostrar um aspecto duplo da interrupção que talvez possa ser sintetizado da seguinte maneira: do ponto de vista de suas instituições opera a contagem, do ponto de vista dos protagonistas (após *Contemplação*) opera a contação. Reproduz-se assim, dentro das obras, o processo histórico descrito no primeiro capítulo, a vitória da contagem como modo de contar o tempo em nível global, com sua igualação numérica dos momentos e sua organização de forma concatenada e causal, sobre a contação, um modo que privilegia a diferença entre os momentos e os representa de forma entrecruzada. O desejo de seus protagonistas de interromper o funcionamento repetitivo das instituições (contraditoriamente dentro da lógica mais mítica do destino, segundo a análise de Benjamin que vê o ressurgimento deste elementos no seio da Modernidade) é tanto mais reconhecível quanto mais os sujeitos se afastam para a periferia da Modernidade (e o centro do Ocidente de onde ela emana no espaço-tempo histórico). A interrupção pode ser entendida assim como sintoma e cura, veneno e remédio da Modernidade, para emprestar a ambivalência do *pharmakon* de Fedro. E se “droga” não é uma tradução precisa para o português, apesar das drogarias que vendem remédios, o segundo aspecto que a palavra ganhou na língua corrente, ligada aos narcóticos viciantes, tem uma (in)feliz relação com o funcionamento da interrupção na Modernidade. O mais grave não é que a família de Gregor Samsa, o tribunal do Processo ou a burocracia do castelo tratem os sujeitos como números a serem administrados em uma lógica inalterável, em um tempo absolutamente medido e previsível, mas que a interrupção que inicia todas estas histórias não seja efetiva, não leve a um outro estado de coisas, com outras possibilidades de funcionamento. O mais grave em Kafka parece ser que seus personagens continuem voltando para estas instituições, como um viciado para seu traficante. O choque da interrupção inicial, como se tentou mostrar, não é um rompimento, mas a instauração de um estado de coisas que se repetirá até sua forma mais crua e mecânica de interrupção: a morte do indivíduo, a ser rapidamente substituído por outro, como uma peça gasta em uma maquinaria. A interrupção como droga da Modernidade, ou seja, a Modernidade como desesperadamente necessitada de seus poderes de cura - já que a catástrofe ecológica e social iminentes gritam que um novo mundo não é mais apenas possível, mas necessário - e, por outro lado, a Modernidade que já nasce viciada nessa droga da interrupção, com seus kicks narcóticos cada vez menos duradouros, desejando e exigindo quantidades cada vez maiores.

Como se tentou mostrar, a obra de Kafka foi até os limites do realismo nesta ambivalência da interrupção, se apropriou e remontou as tradições do Ocidente e do Judaísmo para encenar não

uma solução, uma cura, menos ainda uma descrição apenas c(l)ínica da doença, mas a estranha duplicidade da temporalidade moderna que se estende até o contemporâneo: ser contemporâneo dos K.s, cultivar a insurreição de quem sente na pele a necessidade de interromper estas máquinas - e, talvez, mantê-las em perfeito funcionamento ao tentar fazê-lo, com mostram as revoluções fracassadas do século XX. Legitimar, talvez, família, emprego e estado de direito ao denunciar seu não pertencimento individual ou coletivo, como no caso das lutas chamadas “identitárias”. A contradição e a revelação desta complexa rede de funcionamento, sem ceder nem a um otimismo perigoso que ela denuncia, nem a um pessimismo paralisante contra o qual ela luta, é o que faz ainda com que esta obra ressoe em tantos lugares do planeta e para tantos grupos. A obra de Kafka, a mais estranha da literatura moderna, é, ao mesmo tempo, a mais reconhecível. Seu choque é reconhecível, formulação tão paradoxal quanto a forma do choque moderno: interrupção constante.

Ainda que Walter Benjamin pratique um modo de escrita em que seu objeto se reinvente em miniatura, em uma existência literária quase autônoma, ou seja, ainda que haja um gesto literário, inclusive nos seus textos filosóficos mais duros, uma resistência do comunicado que insiste em se manter misturado à sua forma, não resumível, não plenamente formulável em outras palavras, como o verso na poesia, ainda assim, sobretudo nos textos militantes da juventude e posteriormente em sua fase materialista a partir da década de 1930, o filósofo engajado não busca ir além da representação, mas entende esta representação como parte necessária da solução. A literatura sabe bem disso e, na revelação das contradições camufladas do mundo, ela é tão crítica quanto o trabalho teórico mais engajado. O aspecto literário da escrita de Benjamin vai neste sentido, não como floreio estilístico, culinário, mas como gesto revelador. Como se tentou mostrar, seu trabalho teórico encarna dialeticamente a tarefa marxiana de transformar o mundo, sem abrir mão de estudá-lo, ou seja, oferecendo uma representação precisa de suas contradições que possa ser mobilizada para uma práxis verdadeiramente disruptiva e crítica. Assim, se seu materialismo reconhece a urgência da ação, sua monumental pesquisa bibliográfica e sua dedicação aos temas mais periféricos do pensamento filosófico de então tentou mostrar que a urgência não poderia ser misturada, como foi, à reprodução das condições que justamente a produziam. Se na análise da obra de Kafka tentou-se mostrar esta tendência histórica que se repetiu tantas vezes nos últimos séculos, uma aceleração que tenta ser mais rápida que o tempo da Modernidade e que acaba por acelerá-la no processo, na análise de Benjamin tentou-se apontar para como ele descreveu detalhadamente as formas dessa repetição, que tem tantos nomes em sua obra (farisaísmo, destino, violência mítica, choque, historicismo), e tentou formular sua teoria com a preocupação de que ela não pudesse ser cooptável por estas formas de repetição. Tratava-se de uma teoria da interrupção efetiva, de um arsenal conceitual - imagem dialética, cisão, alegoria, ruína, gesto, montagem - dedicado à interrupção de um percurso histórico desembestado, acelerado não apenas pelos vencedores, mas,

lamentavelmente, também por aqueles que tentam formular práticas e teorias do ponto de vista dos oprimidos. Tratava-se do gesto extemporâneo de formular algo que não fosse, nem no momento de sua escrita, nem na posterioridade, capturável pelo reino do simulacro. Uma práxis menos próxima das ações calculadas e desesperadas de K., que chafurda na lógica da burocracia, e mais próxima do Ulisses kafkiano, que reconhece o risco das sereias, sem repetir a lógica de sua autoridade.

Mas há, vale repetir, um gesto especulativo em sua formulação, uma força criativa tomada, novamente, da literatura. Pois, como se tentou mostrar, sua obra é escrita a partir de um ponto de vista do que não existe no presente, do que já passou e do que ainda não veio, da rememoração e da redenção. Não por apego sentimental ao mundo da infância ou por escapismo ao modo dos utópicos, mas por exigência política e epistemológica. Por isso tantos dos seus nomes são tomados da arte de vanguarda, da religião e de suas promessas futuras, seu messianismo como antídoto a um materialismo restrito demais ao imediato, sua violência divina como mais radical do que mais uma mera revolução na história mítica de suas instaurações-manutenções. Sua interrupção efetiva, seu estado de exceção verdadeiro, semelhante à promessa ainda cumprida do comunismo (este estado de que Marx, com razão, descreve tão pouco em sua obra, já que se trata do inominável, do que aparece apenas em fragmentos, como possibilidades abertas) e que, talvez, só possa ser alcançado se se mantiver lá, na distância segura - não cooptável - do negativo. A reflexão e a representação desta interrupção almejada - não qualquer interrupção, mais uma interrupção na histórias das interrupções, mas uma interrupção única e definitiva que finalmente suspenda esta história - não pode se lançar exatamente sobre ela, inominável, mas em seus efeitos, no que ela causa antes e depois de seu acontecer, no luto e na melancolia do perdido, no júbilo e na expectativa com o recém-chegado. Pois como seria possível falar deste inédito, do inaudito, no momento de sua chegada? Como falar com palavras ultrapassadas sobre algo que instaura justamente uma nova linguagem? A tentativa de nomear, esta obsessão que a literatura compartilha com a Filosofia e com a Psicanálise, precisa se conformar a falar do antes ou do depois deste misterioso e fugidio limiar. Por definição, é neste tempo carregado, preenchido, em que estão contidas as possibilidades do que foi e do que não foi, do que ainda pode ser. É o momento mais cheio de tempo e, contraditoriamente, o único que está fora da história, porque a maneira de contá-lo só nasce a partir dele - para morrer cristalizada logo em seguida, como tem morrido, até não morrer nunca mais.

Como foi dito, Kafka conta as coisas do ponto de vista do que elas não são mais. A leitura que Benjamin faz, da ausência da tradição e da, por isso, presença fortificada do mito em sua obra, é sintomática do movimento moderno mais amplo: a perda do mundo tradicional, sem receber, de fato, a libertação prometida em troca. Henri Lefebvre lê a obra de Baudelaire, o poeta moderno, em chave muito parecida. A Modernidade aparece em sua obra como paródia de si mesma, como promessa não cumprida e, ao mesmo tempo, bloqueadora de qualquer possibilidade de

cumprimento. Em outras palavras, de simulacro, de falsa interrupção repetitiva. A obra do poeta parisiense é reação à promessa (ainda) não cumprida da obra de Marx:

Com as críticas baudelairiana e de Baudelaire vemos o surgimento do modernismo, testemunhamos o conceito incipiente de Modernidade começando a tomar vôo; mas uma mancha escura suja seu brilho. Não é simplesmente que o poeta está de luto pela morte da beleza. Ele também está consciente de que algo está faltando. Não é que Deus esteja ausente ou morto, mas algo pior: a Modernidade é como uma concha para esconder a ausência de práxis no sentido marxista e seu fracasso: práxis revolucionária, práxis total. A Modernidade revela essa falta. A Modernidade será a sombra lançada na sociedade burguesa pela possibilidade frustrada da revolução, uma paródia da revolução. A obra de Baudelaire só pode ser entendida sob uma luz diabólica ou paródica. O novo como abstração - nascido da abstração e disfarçado como algo de vivo e materialmente humano, e triunfalmente proclamado como tal - será o substituto ideológico e idealizado de uma revolução prática que nunca aconteceu¹⁸⁹ (1995:173).

O esforço de Benjamin em resgatar a história dos perdedores carrega o mesmo gesto de denúncia, mas o lança no futuro - gesto que não há (e não precisa haver) na literatura de Kafka. Em ambos, há derrota, mas, visto de um ponto de vista específico, o das pernas de madeira de Odradek, o das asas depenadas do Angelus Novus, trata-se da derrota de um mundo que precisa urgentemente ser derrotado, portanto, já também como anúncio de uma vitória. (Esta esperança infinita que não é, ainda, para nós, de que falou Kafka). Gregor Samsa perde sua humanidade, mas se liberta de um mundo em que sua humanidade era mantida sob o cativeiro da família e do trabalho. Há um tipo de libertação negativa, de abertura rapidamente fechada, em sua tragédia. Esta é a leitura que Adorno, na esteira de Benjamin, faz da obra de Kafka e de alguns momentos da obra de Brecht. A negatividade e o pessimismo do mundo administrado são vistos, deste ponto de vista tão difícil de se colocar, como otimismo retrojetado. Kafka apresenta o mundo a partir do ponto de vista da potência de um mundo redimido e, por isso, em comparação com o real do mundo, a crueldade, a estranheza em sua representação: olha de outro mundo e vê este aqui, o ainda imperfeito, com destaque para o “ainda”. Em uma crítica sobre a Mahagonny de Brecht de 1930, Adorno escreve:

¹⁸⁹ Na versão em inglês: “With Baudelaire and Baudelairean critique we see the emergence of modernism, we witness the fledgling concept of modernity beginning to take flight; but a black stain sullies its brilliance. It is not simply that the poet is in mourning for the death of beauty. He is also aware that something else is missing. It is not that God is absent, or dead, but something worse: modernity is like a shell to hide the absence of praxis in the Marxist sense, and its failure: revolutionary praxis, total praxis. Modernity reveals this lack. Modernity will be the shadow cast on bourgeois society by the thwarted possibility of revolution, a parody of revolution. Baudelaire's work can be understood only in a diabolical or parodic light. The new as abstraction, born from abstraction and disguised as something living and materially human, and triumphantly proclaimed as such, will be the ideological and idealized substitute for the practical revolution which never took place”.

O poder do vindouro se mostra mais na construção do presente. Assim como nos romances de Kafka o mundo da pequena-burguesia aparece absurdo e alterado, ao ser olhado a partir da posição secreta da redenção, também em Mahagonny o mundo burguês se revela como absurdo, medido a partir de uma posição socialista, que permanece silenciosa. Sua absurdidade é real e não simbólica. O sistema vigente com ordem, direito e bons-costumes é visto como anarquia; nós mesmos estamos em Mahagonny, onde tudo é permitido, menos uma coisa: não ter dinheiro¹⁹⁰ (1982:115).

Décadas depois, palavras com um gesto muito semelhante aparecem no seu “Para terminar” [*Zum Ende*], de *Minima Moralia*, sem referência direta a Kafka, mas descrevendo com precisão seus personagens e cenários, tão parecidos aos da Paris e do Barroco benjaminiano, cheios de *Risse* e *Schründe*, gretas e desgarramentos: “Há que estabelecer perspectivas em que o mundo surja transposto, alienado, em que se mostrem as suas gretas e desgarramentos, como se oferece necessitado e disforme à luz messiânica”¹⁹¹ (1993:242).

Mas para voltar a esta Terra ainda não redimida do aqui e do agora, se o sofrimento social e pessoal tem acompanhado a humanidade desde o surgimento das grandes religiões, se não houve nenhuma época em que não se anunciava o fim do mundo, como mostra Frank Kermode (1967), a revelação astronômica que a Modernidade trouxe para a humanidade traz com ela, pela primeira vez, uma visão material do fim do mundo global. Interromper não é mais tarefa dos que lutam por justiça social, sem a qual alegria individual é impossível, como o próprio Kafka sabia¹⁹², mas tarefa de sobrevivência geral. Já na época dos dois autores, a interrupção verdadeira, ativa, se tornara tarefa universal para evitar a interrupção final e passiva do fim do mundo causado pela burguesia e seu modo de vida. Isso em uma época em que os termômetros ainda não batiam recordes globais de temperatura anos após ano. Como Benjamin formula em um fragmento de *Rua de Mão Única*, na luta de classes a vitória dos trabalhadores é vitória de todos, mas sua derrota também é derrota de todos, inclusive da burguesia, como mostra a crise climática atual e suas consequências humanitárias na casa dos bilhões de atingidos na próxima década:

¹⁹⁰ No original: “Die Macht des Kommenden zeigt sich an vielmehr in der Konstruktion des Gegenwärtigen. Wie in Kafkas Romanen die mittlere bürgerliche Welt absurd und verstellt erscheint, indem sie aus dem geheimen Stande der Erlösung angeschaut wird, so ist in Mahagonny die bürgerliche Welt enthüllt als absurd, gemessen an einer sozialistischen, die sich verschweigt. Ihre Absurdität ist wirklich und nicht symbolisch. Das geltende System mit Ordnung, Recht und Sitte ist durchschaut als Anarchie; wir selber sind in Mahagonny, wo alles erlaubt ist außer dem einen: Kein Geld zu haben”.

¹⁹¹ No original: “Perspektiven müßten hergestellt werden, in denen die Welt ähnlich sich versetzt, verfremdet, ihre Risse und Schründe offenbart, wie sie einmal als bedürftig und entstellt im Messianischen Lichte daliegen wird”.

¹⁹² Um dos aforismos da série de Zürau diz: “Você pode se abster dos sofrimentos do mundo, isto lhe é lícito e corresponde à sua natureza, mas talvez esta abstenção seja a única dor que você poderia evitar” (KAFKA 2017:217).

A representação da luta de classes pode induzir em erro. Não se trata nela de uma prova de força, em que seria decidida a questão: quem vence, que é vencido? Não se trata de um combate após cujo desfecho as coisas irão bem para o vencedor, mal para o vencido. Pensar assim é encobrir romanticamente os fatos. Pois, possa a burguesia vencer ou ser vencida na luta, ela permanece condenada a sucumbir pelas contradições internas que no curso do desenvolvimento se tornam mortais para ela. A questão é apenas se ela sucumbirá por si própria ou através do proletariado. A permanência ou o fim de um desenvolvimento cultural de três milênios são decididos pela resposta a isso. A história nada sabe da má infinitude na imagem dos dois combatentes eternamente lutando. O verdadeiro político só calcula em termos de prazos. E se a eliminação da burguesia não estiver efetivada até um momento quase calculável do desenvolvimento econômico e técnico (a inflação e a guerra de gases o assinalam), tudo está perdido. Antes que a centelha chegue à dinamite, é preciso que o pavio que queima seja cortado (1987:45-46).

Crítica menor

No contexto de ascensão, há tantas décadas reprimida, do pensamento pós-colonial das mais diversas inclinações políticas, o pesquisador em um país periférico sente-se convidado a pensar sobre a escolha de suas escolhas de teorias e objetos. Não caindo no erro de falar apenas de si mesmo, ou seja, de reproduzir o próprio gesto colonial acreditando que só pode falar de si e do seu contexto e tradições imediatas, caberia dizer que fazer crítica de autores europeus não precisa ser um gesto autocolonial, como mostram há quase um século, entre outras, as diversas abordagens antropofágicas. Se as grandes obras são como bens espirituais das nações, esta deglutição a posteriori recontextualizada pode ser vista também como um tipo de reparação histórica pelo roubo material. Walter Benjamin lembra sobre os bens culturais que “sua existência não se deve somente ao esforço dos grandes gênios, seus criadores, mas, também, à corveia sem nome de seus contemporâneos” (LÖWY 2005:70). Esta constatação vertical de privilégio exige um complemento horizontal, ou seja, cabe lembrar também daqueles anônimos do mesmo tempo, contemporâneos, que por viverem em outro espaço, por não serem conterrâneos, são tratados como extemporâneos. O que é mandado/trazido de outro espaço é recebido falsamente como vindo de outro tempo - só o conterrâneo é contemporâneo, só os presentes estão no presente¹⁹³. Mas se a Modernidade global é fruto da acumulação primitiva baseada em: “descoberta das terras do ouro e da prata, na América, o extermínio, a escravização e o enfurnamento da população nativa nas minas, o começo da conquista e pilhagem das Índias Orientais, a transformação da África em um cercado para a caça comercial às peles negras” (MARX 1996:370), se “o genocídio dos povos ameríndios - o fim do mundo para eles - foi o começo do mundo moderno na Europa: sem a espoliação da América (...) não haveria

¹⁹³ Benedict Anderson mostra como as comunidades imaginadas chamadas nações têm a necessidade de se sincronizar no tempo homogêneo e vazio no qual surfam: “A idéia do um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da idéia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente” (2008: 56). Para Anderson, o mecanismo principal de sincronização dos membros da comunidade imaginada foi o jornal.

capitalismo, nem, mais tarde, revolução industrial, talvez nem mesmo, portanto, o Antropoceno” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO 2014: 141), então os frutos culturais desta exploração, seus “documentos de cultura” e “documentos de barbárie” dizem respeito a todos e falam, ainda que de uma perspectiva local, do presente de todos. Há uma diferença entre a aplicação clássica, não dialética, de modelos europeus em objetos americanos (sem que haja uma interação mútua que, por exemplo, reforma a teoria) e a abordagem crítica de grandes obras europeias a partir de questões de interesse presente. Esse interesse é específico, mas não exclusivo, pelo contrário, é de interesse geral na medida em que tem a possibilidade de iluminar outros aspectos das obras, na medida em que as atualiza em uma temporalidade mais verdadeiramente global, mais histórica e entrecruzada, menos nacional e abstrata.

Não tanto ou apenas iluminar o presente (hoje, São Paulo) a partir de Kafka e Benjamin, mas iluminar estas duas grandes e fragmentadas obras a partir daqui e de agora. Reconhecer nos tribunais brasileiros, em que juízes não toleram ser menos do que deuses ou pelo menos estrelas de cinema, com tapete vermelho, topete e gel, os mesmos juízes onipotentes, corruptos e adoradores da própria imagem de *O Processo* [*Der Prozess*], reconhecer no momento histórico o estado de exceção e a suspensão da legalidade a partir do golpe parlamentar iniciado em 2016, reconhecer em Josef K. um contrerrâneo e um contemporâneo. Reconhecer-se em K. como aquele que tenta entrar na vida universitária do Castelo [*Das Schloss*] enquanto escreve a tese na aldeia, lidando com autoridades e instituições envolvidas em níveis variados de obscuridade. Mas também devolver deglutida a *Amerika* do Norte imaginada através de revistas pelo jovem Kafka virada de cabeça para baixo pela América do Sul que reimagina o velho Kafka e seu protagonista europeu transformado em *negro* porque quis ir embora através do seu “Desejo de ser índio” [*Wunsch, Indianer zu werden*]. Ver a estrela Odradek a partir dos índios americanos especialistas em subir e descer por elas, metamorfoseando-se através das categorias ontológicas e metafísicas do Ocidente, Odradek como parente de *Macunaíma*. Ler *O processo* com a naturalidade de quem vive em sociedades nas quais o estado de direito nunca se estabeleceu completamente, em que sempre se está, de alguma forma, diante da força da lei, nunca nela mesma.

Reconhecer a adoração à história monumental e à história dos vencedores nas estradas paulistas, Bandeirantes, Anhanguera, Dom Pedro, Anchieta, no nome da sede do governo, Palácio dos Bandeirantes, nos brasões do estado, da cidade e, lamentavelmente, da própria Universidade de São Paulo. Reconhecer o conceito de uma história que se move ordenada e automaticamente no tempo homogêneo e vazio rumo ao eterno progresso na própria bandeira nacional. Reconhecer a materialização mais perfeita do conceito de ruína na São Paulo que nunca descansa, nunca termina de se destruir e construir. Reconhecer a presença da morte, do esquiteamento, da escatologia, do soberano melancólico em cada esquina da cidade. Mas também ler a obra de Benjamin a partir do

imperativo do jovem Benjamin para quem a história deve ser ensinada e aprendida de maneira que cause consequências, fora do pedestal bibliográfico e distante das disciplinas universitárias europeias, em um aqui e agora vivo e aberto para a realização de ideais. Ver com a urgência necessária e ausente em estados desprovidos de uma Polícia Militar a necessidade de interrupção do ciclo da violência que se instaura e se mantém. Reconhecer o esquecimento público não apenas como prática dos opressores, mas como gestos de resistência, tais como os dos coletivos anônimos em São Paulo que mudam nomes de ruas com nomes de torturadores da Ditadura Militar para nomes de militantes desaparecidos. Como Le Goff diz a respeito dos senadores romanos, por vezes dizimados pelos imperadores, que já praticavam este gesto de profanação política e justiça histórica: “É a *damnatio memoriae*, que faz desaparecer o nome do imperador defunto dos documentos dos arquivos e das inscrições monumentais. Ao poder pela memória responde a destruição da memória” (1997:24).

Deleuze e Guattari formulam uma pequena teoria da literatura menor a partir da situação exemplar de Kafka, cindido na Babel de Praga do começo do século XX entre o alemão, o tcheco e o ídiche¹⁹⁴. Para eles, uma literatura menor não é a literatura de uma língua menor - caso, segundo Antonio Candido, da literatura brasileira, “galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das musas” (1997:9), ou “última flor do Lácio, inculta e bela”, como Olavo Bilac definiu celebrenemente a língua portuguesa - “mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (1977:25). Embora este termo “minoría” se refira a populações minoritárias, como no caso de Kafka, judeu-alemão entre tchecos, o desenvolvimento da ideia aponta para uma “desterritorialização da língua” factível por grupos “menores”, ainda que não minoritários, como se pode pensar no caso dos trabalhadores, das mulheres, dos negros no Brasil, da posição marginal latino-americana diante da hegemonia norte-americana e norte-europeia, etc. Uma das vantagens da literatura menor estaria em que “seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política” (IDEM:26), cada pequena história individual se torna, ao mesmo tempo, história política e história coletiva. Para o que teve o azar de nascer dentro de uma língua grande, a recomendação: “deve escrever em sua língua, como um judeu tcheco escreve em alemão, ou como um usbeque escreve em russo. (...) Encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (IDEM: 28-29).

Talvez se possa abrir mão destes últimos conselhos escrevendo em português sobre a obra

¹⁹⁴ O biógrafo Reiner Stach descreveu da seguinte maneira o contexto familiar de Kafka e sua posição social em Praga: “A qual grupo nacional pertencia o clã Kafka? Eram judeus alemães? Judeus checos? Ninguém na ‘época mista’ [*Mischpoche*], como se dizia na Judengasse, podia responder essa questão. Porque a realidade social da aldeia não era apropriada para o contexto nacional, que deveria desempenhar um papel tão importante e desastroso para a próxima geração. A questão baseava-se em ficções e a compulsão em anular a complexidade do próprio mundo da vida e arbitrariamente ‘confessar-se’ a uma das duas nacionalidades colocaria os Kafkas de Wózek em um considerável constrangimento. Eles eram judeus, eram boêmios, eram súditos leais da monarquia habsburgo - nesta ordem. O que mais se poderia querer deles?” (STACH 2014).

canônica de dois grandes autores de língua alemã. E se a tentação de ouvir em um RAP do Mano Brown as palavras dedicadas por Deleuze e Guattari à língua falada nos filmes de Godard: “Aí também a acumulação de advérbios e de conjunções estereotipados, que acabam por constituir todas as frases: estranha pobreza que faz do francês uma língua menor em francês; procedimento criador que liga diretamente a palavra à imagem” (IDEM: 36), talvez também valha a pena inverter o movimento e, reconhecendo-se como voz menor no comentários destas obras, não aplicar de novo uma teoria e uma crítica maiores a uma literatura menor, mas uma teoria e uma crítica menores a obras literárias e filosóficas “maiores”. Utilizar-se do potencial político e coletivo que o ponto de vista periférico do comentário em português brasileiro (em meio às monumentais fortunas críticas em alemão e em outras línguas maiores) permite para, quem sabe assim, revelar potenciais revolucionários até então pouco explorados destas obras, já que “‘menor’ não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida)” (IDEM: 28).

Se Deleuze e Guattari desnaturalizam o falar como ação não primeira, mas secundária, da boca humana, a linguagem, segundo eles, implica já em uma “desterritorialização da boca, da língua e dos dentes” que teria sua “territorialidade primitiva” (IDEM: 30) nos alimentos, há talvez um modo de fala, pensado a partir de experiências mais daqui, que não seja jejum, como eles propõem adiante, mas a própria devoração da fala, reterritorialização, portanto, da boca, dos dentes e da língua a uma variação da sua função primitiva desta vez em relação à língua como órgão social. Se é verdade que há jejum e magreza na vida e na obra de Kafka, também é verdade que sua língua se move a partir de um apetite voraz e inacabado pelos temas e línguas da tradição que ela canibaliza e cospe de volta transfigurados. Deste ponto de vista, o antropófago Oswald de Andrade teve razão quando disse para Antonio Candido, em conversa sobre uma possível recusa de sua pretensão em se tornar professor de Filosofia na Universidade de São Paulo, que “em nossa era de devoração universal, o problema não é ontológico, mas odontológico” (CANDIDO 1995: 83-84). A ideia de contar do tempo interrompido se pretendeu como um tal tipo de gesto, um comentário menor, dentado, dentro deste diálogo maior de já um século sobre estas duas obras maiores.

6. Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. “A Atualidade da Filosofia”, in: *Primeira Versão*. Ano IV, N. 195, Outubro. Porto Velho: Universidade Federal de Rondônia, 2005. Disponível em: http://www.primeiraversao.unir.br/atigos_pdf/195_.pdf em 20/03/2018

ADORNO, Theodor. “Anotações sobre Kafka”, in: *Prismas*. Tradução: Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ADORNO, Theodor. “Mahagonny (1930)”, in: *Gesammelte Schriften XVII*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982.

ADORNO, Theodor. “Parataxis – a lírica tardia de Hölderlin”, in: *Notas de literatura*. Tradução: Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. Tradução: Juba Elisabeth Levy, Augustin Wernet, Jorge Brito de Almeida, Maria Helena Ruschel. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, Theodor. *Mínima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Tradução: Luiz Eduardo Bica. São Paulo: Ática, 1993.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução: de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução: Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Tradução: João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1992.

AGUALUSA, José Eduardo. *D. Nicolau Água Rosada e outras estórias verdadeiras e inverossímeis*. Lisboa: Veja, 1990.

ALBRIGHT, Daniel. *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature, and Other Arts*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo: Scipione, 1994.

ALLEMANN, Beda. *Zeit und Geschichte im Werk Kafkas*. Göttingen: Wallstein Verlag, 1998.

ANDERS, Günther. “O Antiquismo do Homem”, in SCARELLI, Thiago: *O mundo como fantasma e matriz considerações filosóficas sobre o rádio e a televisão - uma tradução crítica de “O antiquismo do homem”, de Günther Anders*. Monografia. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2007.

ANDERS, Günther. “Tese para a Era Atômica”, in: *Sopro*, 87. Tradução: Alexandre Nodari e Flávia Cera (Ed.). Abril, 2013. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/anders.html#.WjmJc1WnHIU>

ANDERS, Günther. *Die Antiquiertheit des Menschen*. München: Verlag C. G. Beck, 2002.

ANDERS, Günther. *Kafka: Pró e contra*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ANDRADE, Oswald. “A crise da filosofia messiânica”, in: *Obras completas VI. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.

AQUINO, Tomás de. “De emptione et venditione ad tempos”, in: *The Pocket Aquinas*. Tradução: Alfred O’Rahilly. New York: Pocket Books, 1960. Disponível em: <https://dhspriory.org/thomas/Emptio.htm>

ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

ARISTÓTELES. *Generation of Animals*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1990.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução: Vincenzo Cocco. Coleção: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultura, 1984.

AVELAR, Idelber. “O pensamento da violência em Walter Benjamin e Jacques Derrida”, in: *Cadernos Benjaminianos*, N. 1, Dezembro, 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/5300>.

BADIOU, Alain. *São Paulo: a fundação do universalismo*. Tradução: Wanda Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2009.

BAPTISTA, Mauro Rocha. “O tempo e a criança: comentários ao fragmento 52 de Heráclito de Éfeso”. In: *Mal-Estar e Sociedade*, Ano III, N. 4. Barbacena: 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUFRET, Jean. “Hölderlin e Sófocles”, in: *Observações sobre Édipo; Observações sobre Antígona / Friedrich Hölderlin. Precedido de Hölderlin e Sófocles / Jean Beaufret*. Tradução: Anna Luiza Andrade Coli; Maíra Nassif Passos; Pedro Sússekind; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BENJAMIN, Walter. “A Modernidade”, in *A Modernidade e os modernos*. Tradução: Heindrun Krieger Mendes da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BENJAMIN, Walter. “As afinidades eletivas de Goethe”, in *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Tradução: Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

BENJAMIN, Walter. “Destino e carácter”. Tradução: João Barrento. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2011.

BENJAMIN, Walter. “O contador de histórias”, in: *Linguagem, Tradução, Literatura*. Tradução: João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

BENJAMIN, Walter. “O narrador”, in: *Os pensadores*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BENJAMIN, Walter. “Problemas da sociologia da linguagem”, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Tradução: Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Benjamin über Kafka*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1981.

BENJAMIN, Walter. *Briefe I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Carta a Gershom Scholem*, 12.6.1938, Paris (sobre F. Kafka). Tradução e notas: Modesto Carone. In: *Novos Estudos - CEBRAP*, N. 35, Março 1993.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do Capitalismo*. Obras Escolhidas. Volume III. Tradução: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Willi Bolle (Org.). Tradução: Celeste H. M. Ribeiro de Sousa... [et al.]. São Paulo: Cultrix; Universidade de São Paulo, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução: Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas*. Vol. I. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Willi Bolle (Org.). Tradução: Irene Aron, Cleonice Paes Mourão. São Paulo: Imprensa Oficial; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras Escolhidas. Vol. II. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Selected writings*. Michael W. Jennings (Org.). Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.

- BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. “O narrador”, in: *Textos escolhidos*. Tradução: Erwin Theodor Rosental. Coleção: Os Pensadores. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1975.
- BERGSON, Henri. *Os dados imediatos da consciência*. Tradução: João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BIANCHI, Emanuela. “The Interruptive Feminine: Aleatory Time and Feminist Politics”, in: *Undutiful Daughters*. Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni e Fanny Söderbäck (Org.). New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- BÍBLIA. Tradução ecumênica. 5ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 1997.
- BINDER, Hartmut. *Kafka-Handbuch in zwei Bänden*. Stuttgart: Kröner, 1979.
- BLANCHOT, Maurice. “A escrita do desastre (fragmentos de um texto ardente)”. In: *Em Tese*, V. 21, N. 2. Tradução: João Rocha. Belo Horizonte: 2015.
- BLANCHOT, Maurice. *L’espace littéraire*. N.R.F.: 1955.
- BLOOM, Harold (Org.). *Franz Kafka*. New York: Chelsea House Publishers, 1986.
- BOFF, Leonardo. “Belo Monte: a volta triunfante da ditadura militar?”. *Movimento Xingu Vivo para sempre*. 12 de dezembro de 2010. Disponível em: <http://www.xinguvivo.org.br/2010/10/12/belo-monte-a-volta-triunfante-da-ditadura-militar>
- BOLLE, Willi. “A linguagem gestual no teatro de Brecht”. In: *Língua e Literatura*, V. 5, 1976. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/113816>
- BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores”, in: *Outras inquisições*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções (1944)*. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Tradução: Flávio Cardozo. São Paulo: Globo, 1998.
- BRANDSHAW, Peter. “Christian Marclay's The Clock: a masterpiece of our times”. *The Guardian's Film Blog*. 7 de Abril de 2011. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2011/apr/07/christian-marclay-the-clock> em: 26/05/2017.
- BRECHT, Bertolt. “Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny”, in: *Musik bei Brecht*. LUCCHESI, Joachim; SHULL, Ronald K. (Org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- BRECHT, Bertolt. “Über die moderne tschechoslowakische Literatur”, in: *Schriften zur Literatur und Kunst II*. Gesammelte Werke. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990.

BRECHT, Bertolt. “Zum Freitod des Flüchtlings W.B.”, in: *Gedichte V. Gesammelte Werke XV*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

BROD, Max. “The homeless stranger”, in: *The Kafka Problem*. Angel Flores (Org.). New York: New Directions, 1946.

BUCK-MORSS, Susan. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge; Londres: The MIT Press, 2000.

BURTON, Gideon. “Figures of interruption”. *Silva Rhetoricae*. Brigham Young University, 2016. Disponível em: <http://rhetoric.byu.edu/Figures/Groupings/of%20Interruption.htm>

BUTLER, Judith. “A quem pertence Kafka?”. *Terceira Margem (online)*. Tradução: Tomaz Amorim Izabel. Ano XVII, N. 28, Julho-Dezembro de 2013. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/download/10767/7937>.

BUTLER, Judith. “O limbo de Guantánamo”, in: *Novos estudos – CEBRAP*, N.77, 2007. Tradução: Alexandre Morales. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000100011&lng=en&nrm=iso.

BUTLER, Judith. “The Figure of Odradek in Kafka”. 2011. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=v573KaWGIrc. Acesso em: 20/02/2016.

BUTLER, Judith. *Parting Ways. Jewishness and the Critique of Zionism*. New York: Columbia University Press, 2012.

CABRERA, Isabel. “Kafka a través de Job, Job a través de Kafka”. In: *Tóp. Sem*, Puebla, N. 22, Dezembro de 2009. Disponível online em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002009000200007&lng=es&nrm=iso, acessado em 09/03/2013 18:10.

CAMILO, Vagner. “Mito e história em Iracema: a recepção crítica mais recente”, in *Novos estudos – CEBRAP*, N. 78, Julho 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000200014&lng=en&nrm=iso, em 22 de maio de 2016.

CAMPBELL, Lee. *Tactics of interruption: provoking participation in performance art*. Tese de doutorado. Loughborough University. 2016. Disponível em: <https://dspace.lboro.ac.uk/dspace-jspui/bitstream/2134/21786/7/Thesis-2016-Campbell.pdf>

CAMPE, Rüdiger. “Kafkas Institutionenroman. Der Process, Das Schloß”, in: *Gesetz. Ironie*. Heidelberg: Synchron Verlag, 2004.

CAMUS, Albert. “A esperança e o absurdo na obra de Franz Kafka”, in: *O Mito de Sísifo*. Tradução: Mauro Gama. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 8.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1995.

CARONE, Modesto. “O Fausto do século 20”, in: KAFA, Franz. *O castelo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CARONE, Modesto. “O realismo de Franz Kafka”. In: *Novos estudos – CEBRAP*, N. 80, Março 2008. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002008000100013&lng=en&nrm=iso, 11/11/2012 18:20.

CARONE, Modesto. “Um dos maiores romances do século”, in: KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CARRIE, Asman. “Die Rückbindung des Zeichens an den Körper: Benjamins Begriff der Geste in der Vermittlung von Brecht und Kafka”, in: SILBERMAN, Marc, et al. (ed.) / *The other Brecht II = Der andere Brecht*. The Brecht Yearbook, 18. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin, 1993. Disponível em: <http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/German.BrechtYearbook018>

CHAVES, Ernani. “Mito e política: notas sobre o conceito de destino no “jovem” Benjamin”. In: *Trans/Form/Ação*, N. 17, 1994. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v17/v17a02.pdf>.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o estado*. Tradução: Bernardo Frey. Porto: Afrontamento, 1979.

COHN, Dorrit. “Kafka's Eternal Present: Narrative Tense in “Ein Landarzt” and Other First-Person Stories”, in: *PMLA*. Vol. 83, No. 1, 1968.

COLEBROOK, Claire. “Only an Animal Can Save Us”. Disponível em: https://www.academia.edu/19843390/Only_an_Animal_Can_Save_Us.

COMAY, Rebecca. “Introduction”, in: *Mourning Sickness: Hegel and the French Revolution*. Tradução: Daniel Alves Teixeira. Lavra Palavra, 2016. Disponível em: <https://lavrpalavra.com/2016/08/30/introducao-de-mourning-sickness-hegel-and-the-french-revolution/#more-5298>

CORNER, David. “Miracles”. *Internet Encyclopedia of Philosophy*. The University of Tennessee. Disponível em: <https://www.iep.utm.edu/miracles>.

COUTO, Edvaldo Souza; MILANI DAMIÃO, Carla (Org.). *Walter Benjamin: Formas de percepção estética na Modernidade*. Salvador: Quarteto Editora, 2008.

CÚRCIO, Verônica Ribas. “Repetições de Kafka: uma análise estatística”. In: *Texto Digital*, Florianópolis, V. 3, N. 1, Abril 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1394>. Acesso em: 16 maio 2018. doi:<https://doi.org/10.5007/%x>.

DAHL, Gerhard. “Os dois vetores temporais de Nachträglichkeit no desenvolvimento da organização do ego: a importância do conceito para a simbolização dos traumas e ansiedades sem nome”. In: *J. psicanal*, São Paulo, V. 44, N. 80, Junho 2011. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352011000100009&lng=pt&nrm=iso.

DANOWSKI, D.; VIVEIROS DE CASTRO, E. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Rio de Janeiro: Cultura e Barbárie, 2014.

DELEUZE, Gilles. “Post-scriptum Sobre as Sociedades de Controle”, in: *Conversações: 1972-1990*. Tradução: Peter Pal Pelbart. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka. Por uma literatura menor*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

DERRIDA, Jacques. *Força de Lei*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF; Martins Fontes, 2010.

DÖRING, Tobias. “Die riskanten Kalküle der Moderne”. *Frankfurter Allgemeine. Feuilleton*. 21 de Setembro de 2008. Disponível em: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kafkas-saetze-16-die-riskanten-kalkuele-der-moderne-1667268.html>.

ELOLA, Joseba. “Smartphone, uma arma de distração em massa”. *El País*. 25 de Junho de 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/06/23/tecnologia/1498217993_075316.html

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

FISCHER-LICHTE, Erika; KOLESCH, Doris; WARSTAT, Matthias (Org.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzeler, 2006.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREUD, Sigmund. “Além do princípio de prazer”, in: *Obras Completas Volume 14*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. “História de uma neurose infantil e outros trabalhos”, in: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Tradução: Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2001.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

FRIEDRICH, Rainer. "On the compositional use of similes in the Odyssey". In: *The American Journal of Philology*, Vol. 102, N. 2, 1981. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/294303>.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "A memória dos mortais: notas para uma definição de cultura a partir de uma leitura da Odisseia", in: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Canteiro de obra", in: *Corpocidade: gestos urbanos*. Fabiana Britto e Paola Jacques (Org.). Salvador: EDUFBA, 2017. Disponível em: <http://www.corpocidade5.dan.ufba.br/wp-content/uploads/livro/002.pdf>

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Comentário filológico e crítica materialista", in: *Trans/Form/Ação*, Marília, V. 34, N. 2, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732011000400009&lng=en&nrm=iso.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Deslocamentos e deformações em Kafka". In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, V. IX, N.17, Julho-Dezembro 2015. Disponível em: http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_17_JeanneMarieGagnebin.pdf.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin – Os cacos da história*. Tradução Sônia Salzstein. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GARNER, J. *We interrupt this broadcast: relive the events that stopped our lives - from the Hindenburg to the death of Princess Diana*. Naperville, IL: Sourcebooks, 1998.

GOODMAN-THAU, Evelin; DAXNER, Michael. "Vorwort", in: *Bruch und Kontinuität. Jüdisches Denken in der europäischen Geistesgeschichte*. Berlin: Akademie Verlag, 1995.

GOULD, Rebecca. "Laws, Exceptions, Norms: Kierkegaard, Schmitt, and Benjamin on the Exception". In: *Telos: A Quarterly Journal of Politics, Philosophy, Critical Theory, Culture, and the Arts*. Vol. 162, 2013. Disponível em: http://works.bepress.com/r_gould/59

GRAY, Richard T. (Org.); *A Franz Kafka encyclopedia*. Westport: Greenwood Press, 2005.

GROSS, Ruth. V. "Of Mice and Women: Reflections on a Discourse in Kafka's Josefine, die Sängerin, oder: Das Volk der Mäuse". In: *The Germanic Review*, N. 60, 1985.

HAAS, Willy. "Franz Kafka", in: *Gestalten der Zeit*. Berlin: Kiepenheuer Verlag, 1930.

HALPERIN, David. *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*. New York: Oxford University Press, 1995.

HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Tradução: Arantzazu Saratzaga Vuga. Barcelona: Herder Editorial, 2012.

HARAWAY, Donna. “Manifesto ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”, in: *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Tradução e organização: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HARAWAY, Donna. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.

HAYLES, N. Katherine. “Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes”. In: *Profession*, 2007, disponível em: http://www.jessicapressman.com/CAT_winter2013/wp-content/uploads/2012/11/Hayles-attention.pdf.

HELLER, Erich; BEUG, Joachim (Org.). “Gespräch mit Max Brod [nach 1922]”, in: *Dichter über ihre Dichtungen. Franz Kafka*. München: Ernst Heimeran Verlag, 1969.

HERÁCLITO. “Doxografia e fragmentos”, in: *Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. J. C. Souza (Org.). Coleção: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução: Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Segesta, 2012.

HESÍODO. *Teogonia*. Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1995.

HIRSCH, Emil G; MUSS-ARNOLT, W.; MCCURDY, J. Frederic; GINZBERG, Louis. “Cherub”. *Jewish Encyclopedia*, 1906. Disponível em: <http://jewishencyclopedia.com/articles/4311-cherub>.

HÖLDERLIN, Friedrich. “Observações sobre Édipo”, in: *Observações sobre Édipo; Observações sobre Antígona / Friedrich Hölderlin. Precedido de Hölderlin e Sófocles / Jean Beaufret*. Tradução: Anna Luiza Andrade Coli; Maíra Nassif Passos; Pedro Sússekind; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

HYUN, Insoo. *Bioethics and the Future of Stem Cell Research*. New York: Cambridge University Press, 2013.

INGOLD, Tim. “The temporality of the landscape”. *World Archaeology*, Vol. 25, 1993. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/124811?seq=1#page_scan_tab_contents, 10/07/2017.

IZABEL, Tomaz. “Escravidão e Ditadura”. *Blog Negro Belchior da Carta Capital*. 08/11/2013. Disponível em: <http://negrobelchior.cartacapital.com.br/escravidao-e-ditadura-por-mais-comissoes-da-verdade/>

IZABEL, Tomaz. *Das portas na obra de Franz Kafka*. Monografia de Conclusão de Curso. Universidade Estadual de Campinas, 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=41003>

IZABEL, Tomaz. *Origem negativa na literatura de Franz Kafka*. Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 2013. Disponível online em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270010/1/Izabel_TomazAmorimFernandes_M.pdf

JAGOW, Bettina von; JAHRAUS, Oliver (Org.). *Kafka Handbuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. New York: Duke University Press, 1991.

JANOUGH, Gustav. *Conversas com Kafka*. Tradução: Celina Luz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

KAFKA, Franz. “A partida”. *Ponto Virgulina. Revista de Tradução Literária*. Tradução: Tomaz Amorim Izabel. 13/06/2012. Disponível em: <https://traducaoliteraria.wordpress.com/2012/06/13/a-partida-de-franz-kafka/>

KAFKA, Franz. “Franz Kafka an den Kurt Wolff Verlag (G. H. Meyer)”, 25 de Outubro de 1915. Disponível em: <https://homepage.univie.ac.at/werner.haas/1915/kw15-028.htm>. Acesso em: 20/02/2016.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

KAFKA, Franz. *Aforismos de Zürau*. Tradução: Tomaz Amorim Izabel. Bragança Paulista: Editora Urutau, 2017.

KAFKA, Franz. *Briefe 1902-1924*. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag, 1958.

KAFKA, Franz. *Contemplação; e O foguista*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

KAFKA, Franz. *Er*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1970.

KAFKA, Franz. *Gesammelte Werke*. Frankfurt a/M: Fischer, 1983.

KAFKA, Franz. *Nachgelassene Schriften und Fragmente*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1992.

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

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

KAFKA, Franz. *O desaparecido ou Amerika*. Tradução: Susana Kampff Lages. São Paulo: Ed.34, 2003.

KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. *O veredicto e Na colônia penal*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KAFKA, Franz. *Romane und Erzählungen*. Köln: Parkland, 1998.

KAFKA, Franz. *Tagebücher 1909-1923*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1951.

KAFKA, Franz. *Um médico rural: pequenas narrativas*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

KANAVOU, Nikoletta. *The Names of Homeric Heroes: Problems and Interpretations*. Berlin: De Gruyter, 2015.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão*. São Paulo: Boitempo, 2009.

KERMODE, Frank. *The sense of an ending*. New York: Oxford University Press, 1967.

KESSER, Caroline. “Vom Himmel hoch tief hinunter”. *Neue Zürcher Zeitung*. 28 de Dezembro de 2012. Disponível em: https://www.nzz.ch/feuilleton/kunst_architektur/vom-himmel-hoch-tief-hinunter-1.17910806

KHATIB, Sami. “Towards a politics of “pure means”: Walter Benjamin and the question of violence”, in: *Conflicto armado, justicia y memoria*. Arrieta Burgos (Org.). Medellín: UPB, 2016.

KIERKEGAARD, Soren. *O Conceito de Angústia*. Tradução: Álvaro L. M. Valls. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. *La chute du ciel: paroles d'un chaman yanomami*. Paris: Plon, 2010.

KOSELLECK, Rainer. *Futuro Passado*. Tradução: Wilma Patrícia Maas; Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.

LACEY, Liam. “My 24 hours of watching The Clock”. *The Globe and Mail* (Ottawa). 9 de Setembro de 2012. Disponível em: <https://www.theglobeandmail.com/arts/film/my-24-hours-of-watching-the-clock/article544839/?page=all> em 26/05/2017.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Tradução: Carlos da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LE GOFF, Jacques. “Memória”. *Enciclopédia Einaudi*. Vol 1. Memória - História. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda: 1997.

LEFEBVRE, Henri. *Introduction to Modernity*. Tradução: John Moore. Londres; New York: Verso Books, 1995.

LEME, Patrícia. “A face oblíqua da leitura: uma ferida na escrita de Lol V. Stein”, in: *Prática da letra, uso do inconsciente*. Nina Leite e Suely Aires (Org.). Campinas: Mercado de Letras, 2016.

LEROI-GOURHAN, André. *Gesture and Speech*. Tradução: Anna Berger. Cambridge: MIT Press, 1993.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Roberto. “ἐποχή”. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1940. Disponível online em: [http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=e\)poxh/](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0057:entry=e)poxh/), 05/05/2017.

LISKA, Vivian. “Kafka und die Frauen”, in: *Kafka Handbuch*. Bettina von Jagow; Oliver Jahraus (Org.). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.

LÖWY, Michael. “A filosofia da história de Walter Benjamin”. *Estudos Avançados – CEBRAP*, Vol. 16, N. 45, Agosto de 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142002000200013&lng=en&nrm=iso

LÖWY, Michael. *Franz Kafka: Sonhador insubmisso*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução: José Marcos de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MALL, Andrew. “analog/digital”. *The Chicago School of Media Theory*. Disponível em: <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/analogdigital>, 04/05/2017.

MANDELBAUM, Enrique. *Franz Kafka: um Judaísmo na Ponte do Impossível*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MARQUES, Ana Martins. *A vida submarina*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.

MARX, Karl. *O Capital. Crítica da Economia Política. Livro I*. Tradução: Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Tradução: Luis Claudio Costa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MAZURKEWYCZ, Christine A. *Chronic time, telling texts: forms of temporality in the eighteenth century*. Tese. University of Iowa, 2013. Disponível online em: <http://ir.uiowa.edu/etd/2578> em 24/05/2017.

MCFARLAND, James. *Constellation: Friedrich Nietzsche and Walter Benjamin in the Now-Time of History*. New York: Fordham University Press, 2013.

MENDES, Conrado Hübner. "Na prática, ministros do STF agridem a democracia, escreve professor da USP". *Folha de São Paulo*. Ilustríssima. 28 de Janeiro de 2018. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/01/1953534-em-espiral-de-autodegradacao-stf-virou-poder-tensionador-diz-professor.shtml>

MIRANDA, Orlando de. *Para Ler Ferdinand Tönnies*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

NABOKOV, Vladimir. “Franz Kafka: The Metamorphosis”, in: *Lectures on literature*. F. Bowers (Org.). San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

NAGEL, Thomas. “What is it like to be a bat?”. In: *The Philosophical Review*, LXXXIII, Vol. 4, Outubro 1974.

NEUBER, Lutz. “Das Kontinuum der Geschichte aufsprengen!”. *Schwarzer Faden*, N. 69, 1999. Disponível em: http://www.geschichtevonunten.de/01_sek-lit/theorie/neuber-benjamin_geschichte.htm

NEVES, Juliano. “O eterno retorno hoje”. *Cadernos Nietzsche*, São Paulo, N. 32, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Tradução: Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NOGUERA, Renato. “Afroperspectividade: por uma filosofia que descoloniza”. *Blog Negro Belchior da Carta Capital*. 11 de Julho de 2015. Entrevista concedida a Tomaz Amorim Izabel. Disponível em: <http://negrobelchior.cartacapital.com.br/afroperspectividade-por-uma-filosofia-que-descoloniza>

NOGUERA, Renato. “Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas”. *Griot. Revista de Filosofia*, Vol.4, N.2, Dezembro 2011. Disponível em: <http://oaji.net/articles/2015/2742-1451059631.pdf>

NOYS, Benjamin. *Malign Velocities. Accelerationism and Capitalism*. Winchester, UK; Washington, USA: Zero Books, 2014.

OESMANN, Astrid. *Staging Brecht: Brecht's Social Concepts of Ideology*. Albany: State University of New York Press, 2005.

ONIAN, Richard Broxton. *The origins of European thought about the body, the mind, the soul, the world, time and fate*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

PAPKE, Kaja. “Richard Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerks”. In: *Fundus*, 2, 1998/99. Disponível online em: <http://webdoc.sub.gwdg.de/edoc/p/fundus/4/papke.pdf>, 30/06/2017.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica I. Cultura Grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

PESIC, Peter. “Before the law: Einstein and Kafka”. In: *Literature and Theology*, Vol. 8, N. 2, Junho 1994. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23926717>.

PLATÃO. “O banquete”, in: *Diálogos*. Tradução: José Cavalcante de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

PLUTARCO. *As vidas dos homens ilustres de Plutarco. VII*. Tradução: Carlos Chaves. São Paulo: Editora das Américas, 1953.

POKORNY, Julius. *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*. I. Francke: Bern, 1959.

PRANDI, Reginaldo. “O candomblé e o tempo”. *RBCS*, Vol. 16, N. 47, Outubro 2001.

RABEL, Robert K. “Interruption in the Odyssey”. In: *Colby Quarterly*, Vol. 38, Março 2002. Disponível em: <https://digitalcommons.colby.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3365&context=cq>

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

ROBERT, Marthe. *Franz Kafka*. Tradução: José Manoel Simões. Lisboa: Editorial Presença, 1963.

ROBERTSON, Kirsty. “Plastiglomerate”. *e-flux journal*. Vol. 78. Dezembro 2016. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/78/82878/plastiglomerate>.

ROSENFELD, Anatol. “Kafka e kafkianos”, in: *Texto e Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROVELLI, Carlo. *A Realidade Não É O Que Parece – a estrutura elementar das coisas*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2017.

RUBINSTEIN, Daniel. *GIF Today*, in: “Born in 1987”. Catalog Essay for The Photographers’ Gallery, June 2012.

RUF, Wolfgang. “Gebrauchsmusik in der Oper. Der “Alabama Song” von Brecht und Weill”, in: *Analysen: Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens*. Werner Breig e Reinhold Brinkmann (Org.). Beihefte Zum Archiv Fur Musikwissenschaft. Janeiro 1984.

SARAIVA, Sueli. *Boaventura Cardoso, Mia Couto e a experiência do tempo no romance africano*. São Paulo: Terceira Margem, 2012.

SCHMITT, Carl. *A crise da democracia parlamentar*. Tradução: Inês Lohbauer. São Paulo: Scritta, 1996.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: A história de uma amizade*. Tradução: Geraldo Gerson de Souza; Natan Norbert Zins e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

SCHWARCZ, Lilia. “Questões de fronteira: sobre uma Antropologia da história”. *Revista Novos estudos – CEBRAP*, N. 72, Julho de 2005.

- SCHWARZ, Roberto. “Uma barata é uma barata é uma barata”, in: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume, 2007.
- SERRES, Michel. *Diálogo sobre a ciência, a cultura e o tempo*. Tradução: Serafim Vieira e João Paz. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- SHERMAN, Stuart. *Telling Time: Clocks, Diaries, and English Diurnal Form, 1660-1785*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- SILVA, José Afonso da. *O constitucionalismo brasileiro: evolução institucional*. Malheiros: São Paulo, 2011.
- SIMMEL, Georg. “O dinheiro na cultura moderna”, in: *Simmel e a Modernidade*. Jessé Souza e Berthold Öelze (Org.). Brasília: UnB, 1998.
- SIMMEL, Georg. *Filosofia do dinheiro*. Tradução: Antonio C. Santos. *Manuscrito*.
- STACH, Reiner. *Kafka. Die frühen Jahre*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2014.
- TESCHKE, Henning. “Prefácio: Alegoria e Temporalidade do Direito em Walter Benjamin”. *Manuscrito*. Campinas: 2014.
- THOMPSON, E. P. “Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial”, in: *Costumes em comum*. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Editora Schwarcz, 1998.
- TILLICH, Paul. *The interpretation of History*. Disponível online em: <http://www.religion-online.org/showbook.asp?title=377>.
- TROCOLI, Flavia. “Proust em dois tempos: a não resposta e as rasuras”, in: *De um discurso sem palavras*. José Milán-Ramos, Maria Moraes e Nina Leite (Org.). Campinas: Mercado de Letras/FAPESP, 2010.
- TÜRCKE, Christoph. *Hiperativos!* Tradução: José Pedro Antunes. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz & Terra: 2016.
- VALÉRY, Paul. “Propos sur l’intelligence”, in *A l’Enseigne de la Porte étroite*. Paris: 1926. Disponível em: <http://www.bmlisieux.com/curiosa/valery01.htm>
- VOGL, Joseph. “Weniger Leben als Gewinn”. *Das Magazin der Kulturstiftung des Bundes*, N. 16, 2010. Disponível em: http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/cms/de/mediathek/magazin/magazin16/vogl_kafka.

WAGENBACH, Klaus. *A Praga de Franz Kafka*. Tradução: Lumir Nahodil. Lisboa: Fenda Edições, 2001.

WAGENBACH, Klaus. *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend 1883-1912*. Bern: Francke, 1958.

WAGNER, Richard. *Das Kunstwerk der Zukunft*. Berlin: Hofenberg, 2016.

WAGNER, Richard. *Mein Denken*. Gregor-Dellin, Marin (Org.). München: Piper, 1982.

WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. Tradução: M. Irene de Q. F. Szmrecsányi; Tamás J. M. K. Szmrecsányi. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2001.

WEILL, Kurt. *Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975.

WEITZMAN, Erica. “Odradek’s Laughter”. In: *Journal for Cultural and Religious Theory*, Vol. 12, N. 1, 2012. Disponível em: <http://www.jcrt.org/archives/12.1/weitzman.pdf>.

WIGGERSHAUS, Rolf. *Escola de Frankfurt - História, desenvolvimento teórico, significação política*. Tradução: Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Difeel, 2002.

WIKIPEDIA. „Zahl”, in: *Wikipedia, Die freie Enzyklopädie*. Acesso em 25 de Maio de 2016, 19:59. Disponível em: <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Zahl&oldid=154699468>.

WISSKIRCHEN, Hubert. “Brecht/Weill: “Zu Potsdam unter den Eichen. Eine Unterrichtseinheit für Sekundarstufe II””. In: *Musik und Bildung*, N. 11, 1990. Disponível em: <http://www.wisskirchen-online.de/downloads/199011weillzupotsdam.pdf>

WIZISLA, Erdmut. *Die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2004.

WOHLFARTH, Irving. “Las políticas de la juventud: la lectura de Walter Benjamín de El Idiota”. In: *Acta Poetica*, N. 23, 2002.

ŽIŽEK, Slavoj. *The parallax view*. Cambridge: MIT Press, 2006.