

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS DE LITERATURA

LUÍSA OSÓRIO RIZZATTI

**MITO, REPETIÇÃO E RUPTURA NA OBRA DE FRANZ KAFKA:
UMA REFLEXÃO SOBRE OS GESTOS E OS SONS**

Porto Alegre

2021

LUÍSA OSÓRIO RIZZATTI

**MITO, REPETIÇÃO E RUPTURA NA OBRA DE FRANZ KAFKA:
UMA REFLEXÃO SOBRE OS GESTOS E OS SONS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Teoria, Crítica e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Luiza Caimi

Porto Alegre

2021

CIP - Catalogação na Publicação

Rizzatti, Luísa Osório
Mito, repetição e ruptura na obra de Franz Kafka:
uma reflexão sobre os gestos e os sons / Luísa Osório
Rizzatti. -- 2021.
170 f.
Orientador: Claudia Luiza Caimi.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Franz Kafka. 2. repetição. 3. mito. 4. gesto. 5.
som. I. Caimi, Claudia Luiza, orient. II. Título.

LUÍSA OSÓRIO RIZZATTI

**MITO, REPETIÇÃO E RUPTURA NA OBRA DE FRANZ KAFKA:
UMA REFLEXÃO SOBRE OS GESTOS E OS SONS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Teoria, Crítica e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Estudos de Literatura

Porto Alegre, 15 de março de 2021.

Resultado: Aprovação unânime com A

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Antonio Barros de Brito Junior
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Antonio Marcos Vieira Sanseverino
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Tomaz Amorim Fernandes Izabel
Universidade Estadual de Campinas

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais pelo apoio incondicional, por estarem sempre perto, por acreditarem em tudo o que faço e por se desdobrarem em mil para me ajudarem em qualquer situação.

Aos meus irmãos, onde encontro meu segundo lar. Somos quatro personalidades tão diferentes, mas sempre estamos torcendo uns pelos outros.

Ao pequeno Giovanni, por trazer leveza à minha vida. Agora teremos mais tempo para brincar de dinossauro. Também vou conseguir editar os vídeos do teu aniversário. E, claro, obrigada por ilustrar a mim o mundo da repetição infantil.

Ao Matheus, por todo o afeto e amor, mas, sobretudo, por caminhar junto. Por nunca soltar a minha mão. Por ter paciência de ouvir minhas divagações teóricas desde o começo do mestrado. Por dividir comigo as melhores memórias e topas visitar a cidade de Kafka ao meu lado.

Aos avós, tios, dindos e cunhados, que sempre mandaram boas energias, inclusive os que moram longe.

Aos meus amigos e amigas. Àqueles que são de toda vida, aos que vieram da Fabico, aos que vieram de outros encontros e de outras cidades. Aos kafkianos. Vocês me proporcionaram momentos inesquecíveis de risadas, descontração e diversão.

Um agradecimento especial aos parceiros que vieram do mestrado, principalmente ao Jeison, que se revelou um grande amigo. À Fidelainy, pela aula enquanto eu ainda era graduanda, por estar perto no começo do mestrado e pela parceria no documentário sobre Grada Kilomba.

Aos queridos Paulo e Kamila, pela parceria desde 2016, por me inspirarem e sempre compreenderem o meu momento, me incentivando nas minhas decisões.

À querida orientadora Claudia Caimi, com quem aprendi muito ao longo desse percurso. Pela incrível disciplina sobre Benjamin, que ajudou a guiar os rumos da dissertação. Pelos livros emprestados. Por ter me acolhido durante esse desafio e por ter aceitado embarcar comigo nas divagações kafkianas. O teu apoio, abertura e diálogo foram fundamentais durante todo o processo. E, claro, agradeço pelo encontro maravilhoso naquela noite chuvosa em Lisboa (e pela indicação do pastel de nata, estava excelente).

Aos colegas do Projeto Franz Kafka, que sempre realizam eventos maravilhosos para discutir e manter viva a obra desse escritor que tanto admiramos. Ansiosa pelos próximos encontros e pela rica troca que sempre ocorre.

Aos colegas do grupo de pesquisa da professora Claudia.

Um agradecimento especial aos integrantes da banca, que gentilmente aceitaram nosso convite.

Por fim, enormes agradecimentos ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) pelo financiamento e à UFRGS por todos os anos de ensino de qualidade. E, claro, agradeço a todos os professores do PPG da Letras pelas aulas, debates, disciplinas, palestras, mas, sobretudo por acreditarem na literatura e na universidade pública.

RESUMO

A obra de Franz Kafka apresenta uma notável repetição de temáticas, de elementos e de situações bastante recorrentes, independentemente do gênero literário de cada texto. Ademais, a circularidade se faz presente na constituição mental das personagens e na construção da forma narrativa. Seus enredos não se desenrolam de acordo com uma lógica tradicional de uma progressão com começo, meio e fim. Com esses elementos, Kafka constrói uma espécie de trajetória mítica, em que a repetição e a situação de “nunca chegar” ocupam um lugar central. Mas Kafka não caiu, de fato, na sedução do mito. Por isso, o objetivo da dissertação é investigar e compreender como Kafka produz uma ruptura na aparente construção mítica e circular das suas narrativas através dos gestos e dos sons, que são elementos repetidos em sua obra. Para tanto, buscamos um aprofundamento teórico para percorrer discussões sobre mito e linguagem, repetição, gesto e som. O fio condutor de todo o embasamento teórico foi a filosofia de Walter Benjamin. Também buscamos debater com o pensamento de Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Ernst Cassirer, Mircea Eliade, Georges Didi-Huberman e José Wisnik. Na sequência, analisamos nove textos de Franz Kafka, promovendo um diálogo comparado entre eles, com o intuito de entender como funcionam as repetições gestuais e sonoras, além de detectar as semelhanças e diferenças em cada obra. Ao final de tudo, uma das grandes percepções que a pesquisa nos trouxe foi de entender que a repetição possui um potencial enorme de ruptura, sendo capaz, inclusive, de romper com outras repetições.

Palavras-chave: Franz Kafka. Repetição. Mito. Ruptura. Gesto. Som.

ABSTRACT

Franz Kafka's work presents a repetition of themes, elements and recurring hypotheses, regardless of the literary genre of each text. Furthermore, circularity is present in the mental constitution of the characters and in the construction of the narrative form. Its plots do not unfold according to the traditional logic of a progression with beginning, middle and end. Using these elements, Kafka builds a kind of mythical trajectory, in which repetition and the “never arriving” situation take the center stage in the narrative. However, Kafka has not actually fallen in the myth seduction. Given that, this dissertation aims to investigate and understand how Kafka produces a rupture in the apparent mythical and circular construction of his narratives through gestures and sounds, which are repeated elements in his work. To achieve this, the dissertation presents a theoretical background in order to discuss myth and language, repetition, gestures and sounds. The entire theoretical foundation was guided by Walter Benjamin's philosophy, also comprising the theory by with the thoughts of Friedrich Nietzsche, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Ernst Cassirer, Mircea Eliade, Georges Didi-Huberman and José Wisnik. Next, we analyzed nine texts by Franz Kafka, creating a comparative dialogue between them, in order to understand how gestural and sound repetitions work, in addition to detecting the similarities and differences in each work. At the conclusion, one of the main perspectives that the research presented was the understanding that repetition holds an enormous potential of rupture, being able to even rupture other repetitions.

Keywords: Franz Kafka. Repetition. Myth. Rupture. Gesture. Sound.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: The Oppelt House, casa onde Kafka escreveu <i>A Metamorfose</i>	14
Figura 2: Ourobouros em manuscrito Alquímico 1478, Codex Parisinus 2	58

LISTA DE ABREVIATURAS

Obras editadas por Friedrich Nietzsche:

Para as transcrições e citações das obras editadas por Friedrich Nietzsche, adotamos a convenção proposta pela edição crítica de Colli/Montinari, em alemão/português.

HL/Co. Ext. II - Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben (Considerações extemporâneas II: Da utilidade e desvantagem da história para a vida)

FW/GC - Die fröhliche Wissenschaft (A Gaia Ciência)

Za/ZA – Also sprach Zarathustra (Assim falava Zaratustra)

JGB/BM – Jenseits von Gut und Böse (Para além do bem e do mal)

Para tratar dos conceitos relacionados à Vontade de Potência, não consultamos os fragmentos póstumos tais como aparecem na versão eletrônica do *Werke historisch-kritische Ausgabe*, de Colli e Montinari. No lugar, utilizamos a compilação póstuma intitulada *Vontade de Potência*, editada pela Vozes de Bolso (2017). Por isso, escolhemos utilizar “VP” para citar tal obra, colocando o parágrafo correspondente.

SUMÁRIO

1	O COMEÇO DO CÍRCULO: UMA INTRODUÇÃO	13
2	O CÍRCULO NARRATIVO DE FRANZ KAFKA	24
2.1	A CIRCULARIDADE KAFKIANA	24
2.2	KAFKA: O NARRADOR MODERNO DA RUPTURA	27
2.3	MÉTODOS DA NARRATIVA KAFKIANA	30
3	MITO: LINGUAGEM, REPETIÇÃO E RETORNO AO MITO	35
3.1	LINGUAGEM E MITO: POSSÍVEIS ENTRELAÇAMENTOS.....	35
3.2	MITO E REPETIÇÃO: UM LAÇO OBRIGATÓRIO.....	42
3.3	RAZÃO E DIREITO: O RETORNO DO MITO	46
4	REPETIÇÃO COMO POSSIBILIDADE DE RUPTURA	52
4.1	O PROJETO DE NIETZSCHE: BREVES CONSIDERAÇÕES.....	53
4.2	O ETERNO RETORNO EM <i>ASSIM FALAVA ZARATUSTRA</i>	56
4.3	VONTADE DE POTÊNCIA: AS FORÇAS DA DIFERENÇA.....	62
4.4	WALTER BENJAMIN: REPETIÇÃO INFANTIL E COMPORTAMENTO MIMÉTICO	68
4.5	A REPETIÇÃO COMO RUPTURA DO TEMPO LINEAR E HISTORICISTA.....	72
4.5.1	Ruptura pela revolução	72
4.5.2	Ruptura pela reminiscência: um olhar proustiano	77
4.6	APROXIMAÇÕES ENTRE NIETZSCHE E BENJAMIN ACERCA DE HISTÓRIA	79
5	O GESTO E O SOM COMO ELEMENTOS DE RUPTURA	83
5.1	O GESTO DO LEVANTE: UMA QUEBRA NO PRESENTE.....	83
5.2	O GESTO EM KAFKA: UMA LEITURA BENJAMINIANA	91
5.3	O DESLOCAMENTO DO GESTUAL PARA O SONORO	94
5.4	MUNDO SONORO E EXPERIÊNCIA INFANTIL: AS ONOMATOPEIAS.....	97
5.5	SOM, RUÍDO, SILÊNCIO: A TRÍADE DAS SONORIDADES.....	99
6	GESTO E SOM NA CIRCULARIDADE KAFKIANA: AS ANÁLISES	107
6.1	<i>UM RELATÓRIO PARA UMA ACADEMIA</i> : O GESTO COMO POSSIBILIDADE DE SAÍDA.....	107
6.2	O <i>VEREDICTO</i> : O GESTO COMO PROVA DA SUPERIORIDADE PATERNA.....	110
6.3	A <i>PONTE</i> : ENTRE DOIS SONS E TRÊS GESTOS	116
6.4	O <i>GUARDA DA CRIPTA</i> : O ÚNICO DRAMA DE KAFKA	118
6.5	<i>GROSSER LÄRM</i> : OS RUÍDOS DO LAR BURGUESES	126
6.6	O <i>CAVALEIRO DO BALDE</i> : AS VOZES DA INDIFERENÇA	129

6.7 A CONSTRUÇÃO: A CRIAÇÃO DE UM TERRITÓRIO PELO SILÊNCIO	132
6.8 JOSEFINE, A CANTORA OU O POVO DOS CAMUNDONGOS: SONS QUE DESTERRITORIALIZAM.....	138
6.9 O SILÊNCIO DAS SEREIAS: A TESSITURA FINAL	145
7 O ENCERRAMENTO DO CÍRCULO: CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
REFERÊNCIAS.....	166

1 O COMEÇO DO CÍRCULO: UMA INTRODUÇÃO

*This small circle contains my whole life*¹
Franz Kafka, quoted in Friedrich THIEBERGHER

Dia nove de fevereiro de 2020, às margens do Rio Moldava, cidade de Praga. Mais especificamente, rua *Cihelná 635*, bairro *Malá Strana*. Era um prédio rosa bem simples, de apenas dois andares, mas horizontalmente amplo. Havia mais de uma porta, sendo que a mais chamativa parecia ser de uma loja de doces: tinha um boneco *Gingerbread* na fachada. Mas pulando duas portas para a esquerda, finalmente encontrei o que procurava. Era uma placa discreta que dizia *Franz Kafka Museum*.

Logo no começo da visita ao museu, eu me deparei com a frase da epígrafe. Com um sorriso de alguém que se ilumina com uma revelação, confirmei que a circularidade era um elemento presente não só nas obras de Kafka, mas em sua vida também. De acordo com o texto de apoio, Kafka fez o comentário para Friedrich Thiebergher, o seu professor de hebraico, quando ambos estavam na *Oppelt House* (figura 1), uma das casas de Kafka, olhando a vista da janela, que dava para a Praça da Cidade Velha, em Praga. O escritor apontou para a sua escola no Palácio Kinsky, para sua universidade e para o local onde ficava o seu escritório: “o escritor traçou um pequeno círculo, condensando todo o seu espaço existencial naquele gesto” (THIEBERGHER in FRANZ KAFKA MUSEUM, tradução nossa).² O gesto da circularidade.

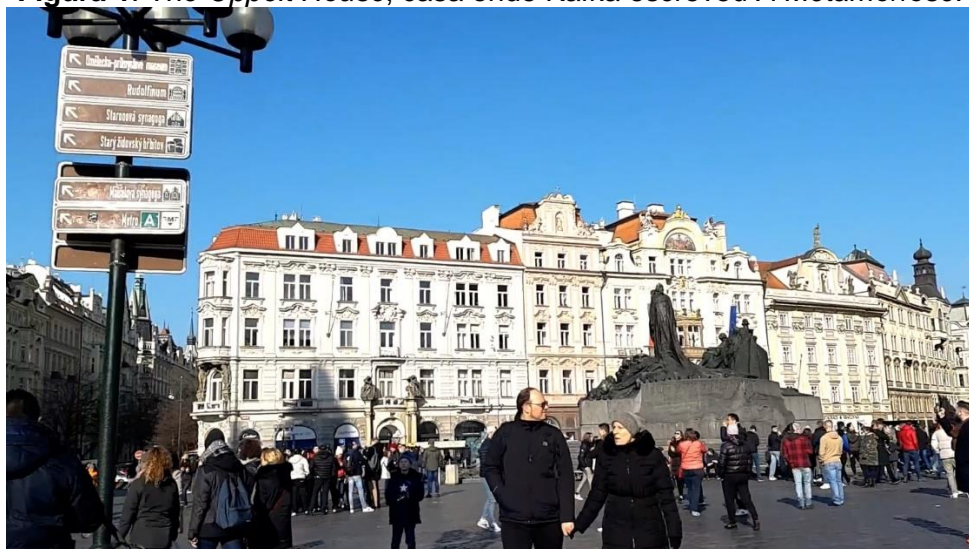
Mesmo já tendo lido essa frase em biografias do escritor, ao ler a explicação colocada pela curadoria da exposição e, sobretudo, após ter percorrido esse pequeno círculo a pé, passeando pela Cidade Velha e visitando os lugares onde Kafka costumava frequentar, tudo fez mais sentido. Em um passeio relativamente curto, já que quase tudo era muito perto e ficava restrito à praça central, dava para, de fato, entender que a geografia da circularidade mapeava a rotina e os passos daquele que seria um dos mais influentes escritores do século XX. E foi justamente a questão da

¹ Este pequeno círculo contém a minha vida inteira – Franz Kafka, citado por Friedrich Thiebergher (tradução nossa).

² Citação original, que estava exposta na parede do Museu Franz Kafka: “The writer drew up a small circle, condensing his entire existential space into that gesture”.

circularidade em Kafka, tão intrigante para mim, que me trouxe ao mestrado um ano e meio antes desse episódio.

Figura 1: *The Oppelt House*, casa onde Kafka escreveu *A Metamorfose*.



Fonte: Frame de vídeo / Luísa Rizzatti

Considerando a problemática da circularidade, a minha proposta de dissertação surgiu de um mal-estar diante da obra de Franz Kafka. O que sempre me intrigou é que seu conjunto de textos contém uma excessiva repetição de temáticas e de situações bastante recorrentes, além de algumas marcas textuais que permeiam toda a obra do autor. Inclusive, uma ideia que li no posfácio da coletânea *Blumfeld, um solteirão de mais idade e outras histórias*, organizada e traduzida por Marcelo Backes, acabou provocando ainda mais a percepção que expus acima. O tradutor defende que “o herói de Kafka é sempre o mesmo, Kafka é sempre o mesmo” (BACKES, 2018, p. 304). De fato, é uma tese verdadeira e coerente, tanto que Backes dedica todo o posfácio a explicar tal ideia e a dar exemplos a partir de vários textos do autor tcheco. Mas como “os critérios de Kafka são inteiramente novos, e só valem para ele” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 73), e foi um escritor extremamente desviante, singular e subversivo, cuja obra não se encaixa em definições tradicionais, eu tinha certeza de que suas repetições não eram meras repetições, pois provavelmente deveriam funcionar como um elemento importante para a narrativa. Agora restava confirmar tal aposta e entender *como* isso se orquestrava.

Para citarmos alguns exemplos de repetições, facilmente nota-se a insistência em elementos que aparecem frequentemente, como portas e janelas, sobretudo na coletânea *Contemplações*, ou até corredores opressivos e labirintos imensos, sejam

eles reais, sejam metáforas para uma situação sem saída e sufocante. Por sinal, a angústia é atrelada ao mundo do trabalho e da burocracia, do qual Kafka se apropriou exemplarmente, tanto que é uma característica que permeia toda a sua obra. Tão recorrente no sentido metafórico, a imagem da máquina burocrática recebe uma concretização em *Na colônia penal*, novela em que uma máquina mortífera literalmente escreve sobre a pele, no corpo do condenado e com agulhas de ferro, a sentença do crime a que foi acusado. E Kafka estende a opressão do universo burocrático para o microcosmo da família, que também se configura como um ambiente sujo e parasitário, de modo que todo o seu conjunto de textos acaba tocando nisso, de alguma forma. Inclusive, a sujeira e a decadência são as características da maneira como acontecem as relações com as mulheres na obra do escritor. Embora possam indicar certa liberdade para a personagem masculina, é sempre uma relação rápida e passageira, quase que às escondidas, e vinculada a uma ambientação suja como a dos tribunais, sem *glamour*.

Comum é também a obsessão com alimentos, carne, dente e jejum, como ocorre, por exemplo, em *O artista da fome* e em *Investigações de um cão* (DELEUZE; GUATTARI, 2017). É fácil perceber a recorrência de situações de deslocamento (percorrer e buscar um caminho, mesmo que curto) ou trânsito longo (viajar), como em *Um médico rural*, *Desista!*, *Uma mensagem imperial*, *Uma confusão cotidiana*, *O passageiro*, *Os passantes*. Outro ponto frequente é o protagonismo de animais ou do binômio homem-animal, que aparece na maioria dos contos e novelas kafkianas, como *A metamorfose*, *A construção*, *Josefine, a cantora* ou *O povo dos camundongos*, *O abutre*, *Chacais e árabes*, *Um relatório para uma academia*, para citar alguns. Inclusive, há um foco na figura do cavalo, principalmente em *Um médico rural*, *Um novo advogado*, *Desejo de ser índio* e *O cavaleiro do balde* (metaforicamente, neste último exemplo).

A constante presença dos gestos foi observada tanto por Walter Benjamin, em seu ensaio *Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte*, quanto por Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Kafka: por uma literatura menor*. Para o autor alemão, “cada um [gesto] é um acontecimento em si e, por assim dizer, também um drama em si: o palco em que se representa esse drama é o teatro do mundo, com o céu como prospecto” (BENJAMIN, 2012a, p. 158). Já a dupla de autores franceses associa a frequente aparição do gesto com outro elemento que surge constantemente: o som, que muitas vezes estabelece uma conexão com o movimento gestual de erguer e

reerguer a cabeça (DELEUZE; GUATTARI, 2017). Como lembra Luís Inácio Oliveira³, “repete-se como um emblema a cena em que alguém se aproxima de um ouvido para contar algo ou em que alguém se inclina um pouco para melhor escutar uma mensagem” (OLIVEIRA, 2008, p. 312), isto é, o gesto da transmissibilidade se faz presente de forma recorrente.

Outra repetição apontada pela dupla de pensadores é o foco nas formações de triângulos sociais, que colocam em tríade tanto o mundo da família (com uma constituição baseada em pai-mãe-criança, como na famosa situação de *A metamorfose*), quanto o mundo do trabalho, que relaciona os funcionários da justiça em três posições. Quando não existe um trio fechado, são criadas duplas, mas com a mesma função da formação triangular. Seria o caso de uma dupla de irmãos, ou, então, de dois burocratas e dois guardas, como em *O processo*, ou de dois estagiários e duas bolas, como em *Blumfeld, um solteirão de mais idade*. Falando em solteirão, esse tipo de figura da solidão também se configura como outra constante na obra do escritor, inclusive em *O infortúnio de um solteirão* e em *Onze filhos*, por exemplo.

Ademais, a circularidade se faz presente tanto na constituição mental das personagens, quanto na construção da forma narrativa. Nesta última, o que mais chama a atenção é a ausência de progresso narrativo, de modo que suas histórias não se constroem de acordo com uma lógica tradicional de um enredo com começo, meio e fim. Pelo contrário, em vez de se pensar em uma linearidade, percebe-se justamente um desenvolvimento circular, em que as ações praticamente não se desenrolam.

Mesmo que se trate de romances, novelas, contos, cartas, diários ou até do único drama que escreveu, são unidos pela problemática do fracasso, do desconhecimento e da impotência experimentados pelo protagonista. Diante disso, o sentimento de angústia é desencadeado, e a personagem não consegue sair desse carrossel de martírio. A mente do herói, bem como já foi dito, anda em círculos, em um eterno processo de repetição, tornando-se alguém que não consegue sair do mesmo lugar nem chegar a lugar algum, uma vez que quase não existe possibilidade de redenção.

³ Professor adjunto da Universidade Federal do Maranhão. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Filosofia contemporânea, sobretudo o pensamento de Walter Benjamin, e nas relações entre Filosofia e Literatura.

Essa maneira de organizar a narrativa é bastante similar à lógica do mito, em que o tempo é sempre igual, sem transformação: é o tempo do eterno retorno. Kafka constrói uma espécie de trajetória mítica, em que a repetição, a ideia de um “destino previamente traçado” e a situação de “nunca chegar” ocupam um lugar central. Nessa linha de pensamento, à primeira vista, as obras do autor tcheco poderiam até ser julgadas como um retorno à forma mítica, mas Walter Benjamin já havia nos alertado de que “uma coisa, porém, é certa: Kafka não cedeu à sedução do mito” (BENJAMIN, 2012a, p. 153).

Bem como apostamos acima, o escritor expunha suas obsessões literárias frequentemente, mas sempre fazia algo diferente. Esse é o ponto a se observar: as suas repetições não são sempre iguais, é como se a cada texto surgisse uma variação e despertasse um ponto de vista diferente. A única coisa repetida é a repetição em si, mas não o modo como um fato ou elemento se repete.

Mesmo que seus textos flertem diretamente com uma formulação mítica, observamos uma espécie de paradoxo que ajuda a explicar o motivo de Kafka não ter caído na sedução mítica: o mito é construído a partir do desenvolvimento de uma narrativa, mas Kafka consegue romper com a própria constituição mítica ao produzir uma ruptura no interior das suas narrativas. O autor sempre buscava uma inversão: ao invés de explodir a narrativa, dirige-se a um movimento de implosão, um romper por dentro, em que a repetição é um dos mecanismos fundamentais para possibilitar essa operação. Nossa hipótese, portanto, é a de que Kafka parece subverter o mito a partir de recursos que se repetem em várias de suas narrativas.

Considerando essas ideias, chegamos à questão que a dissertação busca solucionar: como Kafka produz uma ruptura na aparente construção mítica de suas personagens e enredos a partir do rompimento interno da sua narrativa, considerando a repetição como elemento crucial para esse processo? Mais especificamente, delimitaremos o escopo do trabalho escolhendo duas repetições em especial: o gesto (as performances gestuais) e o som (incluindo ruído e silêncio). Assim, listo algumas outras questões que irão nortear a pesquisa, como: de que modo o autor estrutura essas repetições gestuais e sonoras? De que forma tais repetições se relacionam entre si e conseguem contribuir para uma ruptura na condição mítica pré-estabelecida?

A escolha pelo gesto e pelo som não foi à toa, se deu porque são as duas únicas repetições que não são objetos tocáveis, temas, nem relações, mas sim formas

de expressão. No caso do gesto, é a expressão de um movimento corporal; no caso do som, pode ser também a expressão vinda do corpo (sons do organismo, voz) ou pode ser originada da natureza, do ambiente, de objetos, de instrumentos. Além disso, os mundos sonoro e gestual de alguma forma possuem um vínculo entre si que os fazem trabalhar juntos, portanto se torna praticamente impossível criar uma dissociação e estudar apenas um isoladamente. Como formas de expressão que irrompem na narrativa (diferente das repetições que não possuem essa característica diretamente) e que têm potencial de surgir para afetar o rumo do enredo, temos a hipótese de que o gesto e o som são elementos decisivos para operar tais rupturas internas nas narrativas.

Como existe uma imensa fortuna crítica acerca das obras de Franz Kafka e um número considerável de trabalhos de pós-graduação sobre o tema, muitas ideias e teses já foram antes desenvolvidas, de modo que trazer algo inédito torna-se um desafio enorme. Pensando em uma perspectiva de valorização cultural, é um escritor de uma importância ímpar para a literatura mundial, cujas reflexões ecoam até hoje e instigam novos estudos que perpassam por diversos âmbitos do conhecimento e por diferentes disciplinas. Há pesquisas sobre Kafka que, além de discutir sobre literatura, também dialogam com outras áreas, como o direito⁴, a comunicação⁵, a filosofia⁶, a psicanálise⁷, a história⁸ e a linguística⁹, por exemplo, de modo que esses tantos

⁴ Como exemplo, citamos o trabalho “O Tribunal kafkiano e os seus juristas: quem diz o direito em O Processo?”, de RÊGO, Eduardo de Carvalho (2012). Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal de Santa Catarina.

⁵ O meu TCC foi produzido no curso de Comunicação Social (Jornalismo) da UFRGS e propunha um diálogo comparado entre cinema e literatura, com o título “O fantástico de Franz Kafka recriado: uma análise da animação e do conto Um Médico Rural”. Outro trabalho que tinha o mesmo intuito comparativo foi desenvolvido no curso de Letras, por BUENO, Kim Amaral (2014), com o título “O Processo, em Kafka e Welles: exceção e inação” (Dissertação, UFRGS).

⁶ Dissertação “Entrelaçamento entre Filosofia e Literatura: a obra de Kafka como via de acesso à filosofia de Nietzsche”, de SANTOS, Jamys Alexandre (2018), Dissertação do Mestrado em Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Maranhão. A tese “Franz Kafka e Walter Benjamin: o contar do tempo interrompido”, de IZABEL, Tomaz Amorim, (2018), na Universidade de São Paulo foi defendida no departamento de Letras, mas também produz diálogos com a filosofia da história.

⁷ Dissertação “Kafka e a psicose: aproximações entre psicanálise e literatura”, de RIBEIRO, Gustavo Fernandes (2018), na Universidade de Brasília.

⁸ Tese “Assalto contra o limite: forma danificada e história em Franz Kafka”, de FARIA, Renato Oliveira (2013) defendida na faculdade de letras da Letras da Universidade de São Paulo, mas produzindo diálogo com a história.

⁹ A dissertação de MERÇON, Francisco Elias Simão (2006), intitulada “Uma leitura analítica da novela ‘A Metamorfose’, de Franz Kafka” utiliza uma abordagem semiótica (USP).

olhares podem complementar a perspectiva literária, além de suscitarem debates capazes de promover uma riquíssima troca interdisciplinar.

Justamente devido a esse desafio de lidar com tanto material já produzido, precisa haver um grande esforço vindo dos estudiosos da obra de Kafka, com o intuito de trazer facetas desconhecidas ou pouco faladas acerca do escritor, rompendo com o senso-comum e com as mesmas abordagens que se faz há tempos. Mesmo que seja muito desafiador, penso que essa é uma das minhas missões enquanto pesquisadora: tentar ao máximo cavoucar leituras que ainda não foram feitas, desmantelar estereótipos e “espalhar a palavra” do Kafka para modificar as pessoas, nem que seja só um pouquinho, do mesmo modo como sua obra modificou a minha vida.

Por outro lado, o ponto interessante de haver uma vasta produção crítica e acadêmica é a pluralidade de olhares e de interpretações elaboradas a partir de diferentes vieses teóricos. Cada trabalho, dessa maneira, contribui, pelo menos um pouco, para expandir algum ponto de vista e enriquecer determinada área do conhecimento. Levando em conta esse aspecto, a dissertação busca ajudar a tecer essa trama de textos e de reflexões acerca de Kafka e de filosofia, objetivando uma troca interdisciplinar através da literatura comparada.

Sobre as produções acadêmicas já existentes, noto que algumas delas tocam nos pontos que quero abordar: mito e repetição¹⁰. Inclusive, há propostas cujos esforços dirigem-se a uma análise quantitativa das repetições, trazendo um caráter estatístico para o estudo.¹¹ Não encontrei, entretanto, trabalhos que articulassem ao

¹⁰ A dissertação “A estética do fragmento em Kafka: a construção labiríntica em O castelo”, de ANDRADE, willian Junio (2012, UFG), busca compreender a criação circular do texto kafkiano, acionando, inclusive, bibliografias sobre mito para entender mais acerca do espaço ficcional da obra de Kafka.

A dissertação de SANTOS, Viviane Bitencourt (2018, UFMG), intitulada “Os rastros de uma crítica à modernidade em ‘O processo’, de Franz Kafka: o mito da justiça e o absurdo na literatura como eco da realidade” também é um exemplo de trabalho que pensou sobre o viés mítico em Kafka, focando no âmbito do Direito e da burocracia.

Na tese “Rubião e Kafka: (in)confluências”, FROIS (2018), realiza um trabalho comparado entre os dois escritores. Dentre vários aspectos analisados, o autor aponta que a repetição e as situações circulares envolvendo o aparelho burocrático são elementos presentes em ambos os escritores.

¹¹ O trabalho “Repetições de Kafka: uma análise estatística”, de Verônica Ribas Cúrcio, é um exemplo de pesquisa que aplica uma abordagem estilística da linguagem literária aos textos de Kafka. Para isso, foram utilizadas as ferramentas oferecidas pelos programas de computador de estatística textual. CÚRCIO, V. R. Repetições de Kafka: uma análise estatística. Texto Digital, Florianópolis, ano 3, n. 1, Julho 2007.

mesmo tempo esses dois conceitos (mito e repetição) e construíssem, a partir do escopo teórico, discussões mais profundas para realmente desvendar como funcionam as repetições de Kafka. Também não há trabalhos tentando investigar a subversão que as repetições podem provocar. Assim, é bastante recorrente a identificação da repetição nas obras do escritor, bem como seu caráter circular, como Günther Anders e Marcelo Backes realizaram. Por outro lado, não vejo, até então, propostas acadêmicas que busquem adentrar os meandros do mito e da repetição, vinculando esse debate à filosofia, bem como pretendo realizar.

Partindo dessas motivações, o objetivo da dissertação é investigar e compreender como Kafka produz uma ruptura na aparente construção mítica e circular das suas narrativas através dos gestos e dos sons, isto é, recursos que se repetem em sua obra. Alguns objetivos específicos são entender como tais repetições se relacionam com o conjunto geral de textos de Kafka e como elas funcionam internamente, dentro de cada conto; descobrir qual é a ligação que gesto e som possuem entre si e por qual motivo são quase indissociáveis; comparar e analisar os textos escolhidos para entender o modo como se operam gesto e som em cada escrito, observando as semelhanças e, sobretudo, as diferenças.

Para dar conta dos objetivos expostos, além da introdução e conclusão, o trabalho vai se desenvolver ao longo de mais cinco capítulos. No segundo, a ideia é contextualizar a circularidade em Kafka, tanto no sentido narrativo quanto no temático, pensando sobre a forma de constituição da vida de suas personagens, sobretudo a partir do filósofo alemão Günther Anders. Também buscaremos entender os procedimentos de escrita que o escritor tcheco costumava utilizar, produzindo um diálogo com o pensamento de Walter Benjamin acerca do narrador na modernidade.

No terceiro capítulo, entraremos no mundo do mito, começando por compreender as suas vinculações com a linguagem a partir de Ernst Cassirer. Em seguida, traremos Mircea Eliade para que possamos estudar sobre a ligação entre mito e repetição e para aprendermos sobre o caráter cíclico do mito, principalmente pela leitura acerca das sociedades arcaicas. Os dois autores operam de maneira relevante para o nosso entendimento sobre as bases do mito. Mas para fazer uma conexão ainda mais direta com Kafka, buscaremos Theodor Adorno, Max Horkheimer e Walter Benjamin, teóricos que se dedicaram a pensar as transformações da modernidade, que é também o mundo de Kafka. Se no capítulo dois começaremos a

esboçar as ligações da escrita kafkiana com o pensamento benjaminiano, no terceiro tais conexões continuarão.

Já no quarto capítulo, estudaremos sobre repetição, ancoradas em Friedrich Nietzsche e, novamente, em Walter Benjamin. O foco será entender a doutrina do eterno retorno e suas relações com o projeto de transvaloração dos valores ocidentais. A ideia é perceber como a repetição pode ter um caráter importante de ruptura e diferença, isto é, características das quais Kafka parece se aproximar, de acordo com nossas hipóteses. No ponto específico da produção de diferenças pela repetição, entra a relevante e esclarecedora leitura de Gilles Deleuze acerca do trabalho de Nietzsche.

Como a pesquisa funciona a partir de escolhas teóricas, optamos por não seguir a linha deleuziana com *Diferença e Repetição*, até porque o trabalho tomaria rumos bem diferentes dos que estamos propondo com o problema e com nossas hipóteses. A nossa linha teórica principal se dá a partir da filosofia benjaminiana. Não à toa, Benjamin está em absolutamente todos os capítulos da dissertação, pois é a base teórica que tece e une a nossa reflexão sobre Kafka, portanto o autor alemão foi a nossa escolha central, que norteará o trabalho. Mas Deleuze também desenvolveu, em conjunto com Guattari, um importante estudo sobre o escritor de Praga, portanto tais percepções serão cruciais na parte das análises, quando formos pensar na obra em si do Kafka. Desse modo, notamos a afinidade com nosso tema e a importância do autor francês, tanto que estará presente no quarto capítulo para a leitura sobre Nietzsche e nas análises, porém ele não será o fio condutor da dissertação como um todo. Do mesmo modo, também optamos por não realizar leituras psicanalíticas, que se configuram como outra chave de compreensão, por sinal, bem distinta da que escolhemos, uma vez que preferimos percorrer a linha histórico-filosófica benjaminiana.

Ainda nesse capítulo, as reflexões a partir de Benjamin começarão com suas ideias sobre repetição infantil com o intuito de percebermos o quão próximos estamos de uma lógica de vida repetida, em vários âmbitos do cotidiano e em todas as fases por que passamos, desde bebês. Logo depois, também inspiradas pelo modo de agir das crianças, chegaremos às implicações do comportamento mimético. Depois de tratarmos de um universo micro, esboçando as relações da repetição dentro da vida individual, na seção seguinte expandiremos para uma perspectiva macro, com vistas a entender como alguns pensamentos de Benjamin sobre tempo e história se

conectam com a ideia de repetição, além de vincular a reflexão benjaminiana sobre tais temáticas com o método de narração disruptivo de Kafka. Para finalizar o capítulo, como focamos separadamente em Nietzsche e depois em Benjamin, a ideia será de aproximar ambos os autores na última seção para identificarmos semelhanças e diferenças acerca das suas ideias sobre história, uma vez que os dois trataram do assunto.

Depois de todo esse estudo sobre mito e repetição, chegaremos perto de finalmente entrar na obra de Kafka. Mas antes, no capítulo cinco, faremos as nossas últimas incursões teóricas, com o objetivo de ampliarmos nossas percepções sobre gesto e som. Traremos a perspectiva do filósofo francês Georges Didi-Huberman, cujo pensamento se baseia e se relaciona com Benjamin, portanto se configura como uma leitura que agrega o nosso trabalho e se mostra coerente com a proposta. A obra *Levantes* nos ajudará a compreender o gesto em um contexto de ruptura temporal e política, o que nos permite traçar paralelos com Benjamin e Kafka. O próprio Benjamin será acionado novamente, momento em que discorreremos sobre a questão gestual a partir de *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte*. Para adentrarmos no mundo sonoro, começaremos com Daniel Heller-Roazen, cujas reflexões dialogam com o que será tratado no capítulo anterior sobre repetição infantil, e com José Miguel Wisnik, que realiza conceituações importantes não apenas sobre som, mas também sobre ruído e silêncio.

Agora finalmente chegamos na obra de Kafka propriamente dita. Levando em conta que “Kafka é fascinado por tudo o que é pequeno” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 71), muito do meu apreço por sua obra vem justamente das pequenas narrativas, dos textos que conseguem nos deslocar da nossa condição de leitor em apenas uma página, dos breves contos e das novelas animais. Obviamente, os romances também me interessam e me fascinam, porém sempre fui mais instigada e capturada pelos seus escritos curtos devido a esse poder de apresentarem uma literatura tão grande em um texto tão pequeno. Ademais, as obras mais célebres sempre são as mais debatidas e as que mais ganham espaço, portanto tenho uma inclinação para tratar de textos menos conhecidos ou menos explorados academicamente.

Outro ponto importante que nos fez preferir os escritos mais curtos foi o fato de que a dissertação se propõe a entender o mecanismo da repetição em algumas obras de Kafka, portanto não podíamos eleger apenas um ou dois textos do escritor. Se

privilegiássemos os romances, por exemplo, para ser profunda a nossa reflexão, teríamos que escolher somente uns dois textos, o que prejudicaria as comparações entre várias obras. Nosso escopo de análise precisava ser relativamente grande para que fosse possível estabelecer um diálogo comparado entre os diferentes contos e novelas, com o objetivo de entender como funcionam as repetições dentro dos textos, mas também globalmente, entre si. Por tudo isso, escolhemos nove trabalhos do escritor tcheco para refletirmos nas análises do capítulo seis.

Começaremos com *Um relatório para uma academia* e *O veredicto*, que nos ajudarão a pensar principalmente nas questões gestuais. Como o gesto não se dissocia facilmente do som, este elemento também se fará presente, mas o foco dessas duas primeiras análises será os movimentos corporais. Em seguida, trataremos do pequeno texto *A ponte* e do único trabalho de Kafka em formato de peça teatral, *O guarda da cripta*, obra bastante desconhecida e carente de análises acadêmicas. Por sinal, o citado drama teve a sua primeira tradução direta da língua original publicada no começo de 2018, por Backes. Ambos os textos servirão como uma transição para as análises propriamente sonoras, pois já desenvolvem um pouco dos dois mundos.

O texto escrito em 5 de novembro de 1911, que aparece nos *Diários* de Kafka e que posteriormente recebeu o título de *Grosser Lärm (Great Noise)*, será responsável por abrir as análises sobre som, ruído e silêncio. Em seguida, faremos uma breve reflexão sobre *O cavaleiro do balde*, para finalmente entrarmos nas análises mais robustas acerca de *A construção* e *Josefine, a cantora ou O povo dos camundongos*. Para finalizar, *O silêncio das sereias* nos permitirá tecer ideias que dialogam com todos os pontos da dissertação, desde o primeiro capítulo até o último, uma vez que o texto evoca uma multiplicidade de elementos, como o som, o canto, o silêncio, a performance gestual e uma discussão sobre narrativa.

Com um passeio teórico que começa por Kafka, passa pelo mito, entra na repetição, em seguida imerge nos mundos gestuais e sonoros para depois acabar novamente em Kafka, buscaremos traçar o nosso círculo de pesquisa. Círculo que, mesmo redondo, espera conseguir responder às perguntas colocadas, mas também propor outras para o futuro. Até porque defendemos que o círculo kafkiano nunca é totalmente fechado, há espaço para fugas e rupturas. Por sinal, são elas que estamos procurando.

2 O CÍRCULO NARRATIVO DE FRANZ KAFKA

Duas tarefas do início da vida: limitar seu círculo cada vez mais e verificar continuamente se você não está escondido em algum lugar fora do seu círculo.
(KAFKA, 2011a, p. 204, em *Aforismos*)

Limitar o círculo da nossa vida assim como Franz Kafka fazia com a sua própria rotina, que girava em torno da Praça da Cidade Velha: agora vamos buscar entender como funciona o círculo dos protagonistas de Kafka. Mais precisamente, o primeiro movimento da dissertação será de compreender a circularidade kafkiana a partir do filósofo alemão Günther Anders, que explica como ocorre o descompasso entre o sujeito e o mundo nos escritos do autor de Praga.

Em seguida, iremos recorrer a Walter Benjamin para que, de modo breve, consigamos contextualizar historicamente não apenas a origem da angústia das personagens kafkianas, mas também as problemáticas que o próprio escritor experimentava, considerando as tensões de uma vida em sociedade moderna. Para dialogar com tais contextualizações, traremos percepções do maior tradutor da obra de Kafka para o português, Modesto Carone, que realizou análises importantes sobre o narrador kafkiano e suas técnicas de escrita.

Com esses cruzamentos, será possível compreender a questão da circularidade, a sua relação com a história (com as sociedades modernas) e as consequências disso tudo para a obra de Kafka. Inclusive, tais consequências se relacionam com o próprio modo de narrar adotado pelo autor. E isso será importante para começarmos a entender como gesto e som se situam nos textos do escritor. Construindo essas reflexões, teremos a primeira base para entrarmos nas ideias circulares a respeito do mito, no capítulo seguinte.

2.1 A CIRCULARIDADE KAFKIANA

Em seu famoso ensaio *Kafka: pró & contra*, Günther Anders aponta para uma importante discrepância entre sujeito e mundo nas histórias de Kafka, de forma que parece não haver, em momento algum, uma adequação do primeiro diante do segundo, é um eterno desencaixe que produz tentativas vãs de conciliação ou aproximação. A explicação de Anders para essa inadequação busca um paralelo com

o *Cogito ergo sum*, de Descartes. Esse “penso, logo existo” poderia ser substituído por “pertença, logo existo” (ANDERS, 2007, p. 28). Descolado do mundo, o sujeito kafkiano revela-se um estranho, alguém em permanente exílio, sem pertencimento algum: é um avulso, uma peça estranha atirada para jogar um jogo que não é o seu. Esse ser exilado não “é”, pois, “em alemão, ‘ser’ quer dizer as duas coisas: ‘estar aí’ (*dasein*, existir) e ‘pertencer a’ (*ihm gehören*, ser de). Quem ‘pertence’ (é de), pode dizer: *ergo sum*” (ANDERS, 2007, p. 28, grifos do autor).

Ainda de acordo com a lógica de Anders, alguém que não pertence a uma dada ordem é alguém sem hábitos, é um ser não convencional. Isso não significa que ele rompe com as convenções, mas que, na verdade, nem chega a ter acesso a elas (ANDERS, 2007). Assim, os hábitos e costumes alheios funcionam como um sistema imposto, um conjunto de regras decretadas arbitrariamente pela burocracia. Nada do que acontece é óbvio, pois falta uma consciência diante dos acordos sociais, por isso tudo pode parecer assustador e diferente. Afinal de contas, trata-se de um sujeito alheio, perdido, alguém sem conexão. Se essa pessoa não participa dos juízos e das normas da sociedade, então, desde o princípio, ela já está condenada por essa mesma sociedade. Não é à toa que esse tema da culpa, da punição e da condenação é tão presente na narrativa Kafkiana, tanto nos textos mais célebres, como *O Processo*, quanto em contos menos conhecidos. Mas Kafka sempre faz diferente: ele opera uma inversão, pois a punição vem antes do crime. É por isso que Josef K. é detido certa manhã sem ter feito mal algum. Por sinal, as inversões kafkianas são de várias ordens (formais, estéticas, temáticas) e se configuram, devido à recorrência e à repetição, como uma marca do autor.

Considerando essa questão moral, outra consequência do não pertencimento é justamente o não saber com quem se tem obrigações nem quais são elas. As noções de direitos e deveres tornam-se confusas, nubladas, de modo que a ausência de um espaço limitado do que é ou não permitido culmina em um processo de autoacumulação de culpa. A falta de saber produz uma consciência que anda em círculos, criando uma espécie de “carrossel moral de martírio” (ANDERS, 2007, p. 39), em que o herói, sendo excluído do mundo, não sabe onde é sujeito de deveres; devido a isso, adquire uma má consciência. Consequentemente, ele não reclama por direitos; se não tem direitos, nunca está certo; isso aumenta sua confusão moral, o que o leva a ficar apartado do mundo (ANDERS, 2007, p. 40).

Nota-se que a lógica que rege o modo de funcionamento das personagens kafkianas é circular, só lhes resta essa forma de existência nesse universo opressor e repetido. Geralmente imersos em um contexto de fracasso, de desconhecimento e de impotência, o sentimento de perpétua angústia é desencadeado, e o protagonista mostra-se incapaz de sair desse funesto círculo de frustrações. A mente do herói, dessa forma, gira em um eterno processo de repetição, o que o torna alguém que não consegue sair do mesmo lugar nem chegar a lugar algum, uma vez que quase não existe possibilidade de redenção.

Essa “não chegada” equivale à ideia de “paraíso” para os cristãos: a vida aqui na terra é uma pré-vida, uma preparação para a vida verdadeira, que seria no paraíso. A vida consistiria apenas em uma repetição de ações cotidianas cujo intuito final seria o de alcançar a plenitude (ANDERS, 2007). Diante desse paralelo, a trajetória do sujeito kafkiano, que nunca consegue chegar aonde almeja, também se caracteriza por uma extenuante repetição que não permite o progresso do tempo. Os dias mudam, mas o *destino* é o mesmo: angústia e insucesso. Kafka cria, então, imagens paralisadas a partir do tempo paralisado (ANDERS, 2007). É devido a essa espécie de congelamento cênico que Theodor Adorno reflete acerca da proximidade da obra de Kafka com a pintura, mais especificamente com o expressionismo:

Este [o elemento visual] afirma sua prioridade por meio de gestos. Somente o visível pode ser narrado, mas nesse processo o visível torna-se completamente estranho, transforma-se em imagem, no sentido mais literal da palavra. Kafka salva a ideia do expressionismo não ao se forçar em vão para escutar os sons primordiais, mas ao transferir para a literatura os procedimentos da pintura expressionista (ADORNO, 1998, p. 261).

Muitas vezes, inclusive, as histórias tratam mais de reflexões em torno de uma dada problemática do que de ações. É só olharmos para a novela *A construção*, por exemplo, em que um animal não identificado dedicou-se a construir um projeto de moradia perfeita para que pudesse viver em paz e, sobretudo, para que não fosse atacado por predadores que tentassem invadir sua toca. Durante quase todo o texto, entretanto, o que se sobrepõe são os conflitos internos do narrador-personagem, que passa o tempo inteiro angustiado, refletindo sobre a eficácia de sua construção e criando hipóteses para a origem dos ruídos que andava ouvindo. Esse é um bom exemplo de como a arquitetura mental e os dilemas interiores de uma personagem

prevalecem sobre as suas ações, deixando as cenas quase que imóveis de acontecimentos.

Diante dessa imobilidade, as personagens não possuem liberdade nem para tentar mudar o rumo da sua história. A pessoa desconhece, entretanto, os motivos para esse decreto. Seria uma certeza cega no seu próprio fracasso. Por fim, a última consequência de um sujeito que não habita o seu mundo é a sensação angustiante de sufocamento. Mas Anders (2007) aponta para uma ideia inversa de aprisionamento, pois se trata de uma prisão negativa: “Kafka não se sente preso por dentro, mas por fora. Não quer se evadir, mas invadir o mundo” (ANDERS, 2007, p. 48). Invadir, fazer parte, estar dentro, pertencer, acabar com o exílio. Nessa frequente forma de construir as personagens e o enredo, contando com figuras já fadadas a um destino traçado (o fracasso) e a uma vida de infinitas repetições, Kafka parece desenvolver em suas histórias uma estrutura muito similar à da ordem mítica.

2.2 KAFKA: O NARRADOR MODERNO DA RUPTURA

Para entender o contexto desse mal-estar nas narrativas kafkianas, podemos fazer uma relação com Walter Benjamin a partir de seus desenvolvimentos sobre a questão do narrador na modernidade. No conhecido ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Benjamin expõe que antes do surgimento das formas capitalistas, a arte de narrar era completamente diferente. Era uma arte que permitia a verdadeira troca de experiências comunicáveis, a partir de uma figura que carregava sabedoria e que conseguia se relacionar com uma coletividade e com uma comunidade de ouvintes, tecendo uma trama narrativa artesanalmente, do mesmo modo como faz “a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 2012b, p. 221).

Com a gradual modificação dos meios de produção, o surgimento de formas mecanizadas e, posteriormente, com a criação da imprensa, a figura do narrador sofre efeitos drásticos, aproximando-se cada vez mais de seu declínio (BENJAMIN, 2012b). Inclusive, em *Experiência e Pobreza*, Benjamin (2012c) já colocava que as consequências desastrosas da Primeira Guerra Mundial mataram a capacidade de transmitir experiências e de tratar a morte como algo digno de memória e legado: pelo contrário, se só houve barbárie, a violência da guerra apenas podia culminar em mudez generalizada.

Foi o surgimento do romance no começo da era moderna que acentuou oficialmente o processo de queda do narrador tradicional (BENJAMIN, 2012b). Isso porque o romance está diretamente ligado ao livro e à invenção da imprensa, elementos completamente opostos à tradição oral. Isolado e recluso à sua própria individualidade, o narrador moderno apenas consegue partilhar a sua pequena vivência, fechada em um presente pobre, já que não vive mais em um contexto de coletividade, em que era possível ensinar e aprender com a vida do outro.

No lugar de uma existência e de uma narrativa imersas na coletividade, o indivíduo moderno encontra seu mundo disperso nas grandes cidades, no anonimato das massas, na velocidade das informações, na automatização dos processos, no imediato do cotidiano e na comunicação pelos jornais. É a sociedade que vive na era da reproduzibilidade técnica, temática e texto sobre os quais Benjamin é sempre muito lembrado. O autor alemão deixa claro que a arte sempre foi capaz de ser reproduzida, mas com todos os avanços da modernidade durante o século XIX, principalmente, foi possível aumentar consideravelmente tal prática (BENJAMIN, 2012d). As máquinas e objetos tecnológicos evidentemente foram capazes de vencer o trabalho manual no sentido de velocidade e de aumento na escala de produção.

Além disso, com a lógica industrial, a repetição passa a ser um valor bastante característico da sociedade moderna, tanto no viés da produção, quanto no da recepção. No sentido da produção, a ideia de “apertar parafusos” e fabricar sempre as mesmas mercadorias, em massa e em grande escala, além de acabar com a aura da arte e dos objetos, acaba com a ideia de unicidade e coloca em relevo a repetição. No caso dos consumidores, a apreciação dos produtos da cultura de massa pode ser feita inúmeras vezes, repetidamente, quando se desejar. E a possibilidade de acessar uma arte ou um produto repetidamente retira, pelo menos em algum grau, a sua importância e o seu caráter “aurático”, especial, único.

Pensando ainda nesse novo consumidor, Benjamin desenha um perfil que vive de forma mais agitada, sobretudo nas metrópoles, devido à “vida corrida” do mundo do trabalho. Tudo isso somado a uma recepção mais desatenta e fugaz, com menos contemplação (pois não há tempo para isso), aquele que antes era um ouvinte exemplar na época do narrador tradicional, agora torna-se um leitor que quer textos curtos, de fácil digestão. Ou, pior: o tempo da escuta calma, atenta e paciente já tinha sido perdido. Ainda mais com o desenvolvimento das técnicas cinematográficas e da fotografia, o som na modernidade é deslocado para uma ordem em que o fascínio

maior é pela imagem. E Kafka precisa lidar com esse deslocamento do sonoro para o imagético. Mais do que isso, podemos afirmar que Kafka trabalha justamente com esse mundo e com todo o contexto acima descrito, pois a sociedade moderna é a da repetição. A grande questão é que, de acordo com nossas hipóteses, Kafka maximiza isso, elevando à última potência e criando uma roupagem repetida tão significativa que suas obras chegam a flertar com uma construção mítica.

A arte de criar e transmitir histórias que logo poderiam ser apropriadas e transformadas pelos ouvintes na roda comum da partilha tinha sido transportada e encerrada para dentro das páginas dos livros. E o leitor agora também se via solitário, em um espaço de recepção individual. Não encontra mais o rosto do narrador, nem sua performance narrativa que, além do som da voz que contava as histórias, ainda expressava gestos e movimentava o corpo, uma vez que “na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, apreendidos na experiência do trabalho” (BENJAMIN, 2012b, p. 239), em uma relação artesanal. E aqui chegamos aos dois elementos que muito nos interessam: gesto e som. Mesmo que Kafka não se situe dentro da tradição de narradores cujo declínio fora apontado por Benjamin, parece que o autor tcheco resgata tais itens oriundo da tradição, comuns nas rodas de transmissão oral, para as suas narrativas. E mais: reveste som e gesto com outras potencialidades. É com esses elementos, ambos caríssimos à tradição e carentes no modo de consumo dos romances, que Kafka parece subverter a construção repetida de seus enredos e personagens.

Se Benjamin detecta, por um lado, a “ruína das formas tradicionais de experiência e de linguagem” (OLIVEIRA, 2008, p. 281), também pensa, em tensão, como “novas formas culturais, estéticas e linguísticas” (Ibid.) podem surgir a partir de toda essa transformação. E talvez Kafka esteja justamente nesse lugar, de algo novo que surge em meio a importantes modificações de várias ordens. A seguir, iremos refletir sobre o modo como Kafka opera a sua escrita e a sua narrativa, relacionando com o que expusemos anteriormente, sobretudo para compreendermos como o escritor enlaça o vínculo entre a tradição oral perdida e a forma de narrar no mundo moderno.

2.3 MÉTODOS DA NARRATIVA KAFKIANA

No fantástico tradicional, existe uma tendência à progressão dos acontecimentos: os fatos se desenrolam de modo natural, até que alguns indícios estranhos começam a surgir e a preparar o leitor para o clímax, que culmina no ponto sobrenatural da história. Mas, em Kafka, esse processo é diferente, é o inverso: parte-se do sobrenatural, de uma situação completamente estranha, para finalizar o texto com uma aparência natural, como se não houvesse algo inusitado desde o começo.

Em *O processo*, Josef K. acorda sendo acusado por um crime na primeira linha do texto. Logo é detido, sem saber o motivo de tudo. O leitor se depara com essa estranheza logo no começo, sem antes haver uma preparação. A inversão acontece não só no plano formal, mas no plano do conteúdo também: a punição vem antes do ato que seria criminoso. Ou, até mais célebre ainda, temos o caso de Gregor Samsa, o caixeiro-viajante que acorda metamorfoseado em um inseto já na primeira frase da novela. Nesse processo, a inversão da ordem das coisas é o que Günther Anders chamou de “deformação como método” (ANDERS, 2007, p. 16):

A fisionomia do mundo kafkiano parece deslucada. Mas Kafka deslucou a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco para tornar visível a sua loucura. Manipula, contudo, essa aparência louca como algo muito normal e, com isso, descreve até o mesmo o fato louco de que o mundo louco seja considerado normal (ANDERS, 2007, p. 15).

No que tange ao seu estilo de escrita, a linguagem presente nos textos de Kafka não é rebuscada; é, antes de tudo, simples sem ser pobre. Não são palavras mirabolantes, nem revoluções na ordem da frase que deixam as suas narrativas complexas. Na verdade, o leitor consegue visualizar perfeitamente a cena e os acontecimentos, mas o que se torna difícil de apreender é o seu significado. É uma escrita precisa, que diz exatamente o que deve ser dito sem grandes apelos e exageros linguísticos. Dentro disso, não podemos deixar de pensar na língua alemã, que contribui completamente para esse resultado por ser um idioma lógico, mais exato e direto, sem muitos adornos:

a matéria-prima para essa lúcida elaboração de estilo é o alemão de Praga, mais exatamente o alemão cartorial da burocracia na época em que o escritor viveu e escreveu e que coincide, em linhas gerais, com o declínio e a queda do império austro-húngaro e os anos de consolidação da ex-república da Tchecoslováquia. O rendimento

artístico que ele retirou desse idioma é insuperável e pode ser avaliado ao vivo em extensas passagens de *O processo* e *O castelo* [...] Kafka tinha plena consciência do que havia nela de seco e desajeitado, e decidiu aproveitá-la, em vez de criar uma língua própria e postiça — como, entre outros, a do seu amigo Brod (CARONE, 2009, p. 83).

Dessa forma, confirmamos, em Kafka, uma escrita calculista, minuciosa, que busca uma precisão eficaz. Anders aponta, também, uma espécie de linguagem de protocolo, sóbria, marcada pela exatidão de petições e comunicados oficiais. Se o seu mundo é permeado pela burocracia, sua linguagem o alimenta.

Outro ponto interessante de lembrarmos é que, bem como se percebe através de seus diários e biografias, Kafka produzia de modo fragmentado. Isso tem uma relação direta com a forma de vida na modernidade, em que quase não há espaço para conclusões, sínteses e obras fechadas. O inacabamento e o modo disperso de uma escrita em pedacinhos é o que caracteriza Kafka, em toda a sua falta. Há algo de não preenchido, de um vazio que talvez nunca seja recheado novamente, pois a comunicação se torna praticamente impossível: não existe mais experiência comunicável, bem como Benjamin já havia lembrado. Mesmo nesse contexto aparentemente sem perspectivas, ainda chegam ecos e “restos dessa tradição/transmissão destruída” (OLIVEIRA, 2008, p. 299). A partir de uma escuta que tenta resgatar tais ruídos, o que resta a Kafka é transmitir esses esparsos “produtos residuais” (Ibid.), fragmentados, oriundos do esquecimento.

No caso do romance *O processo*, o autor começou a escrevê-lo em agosto de 1914, mas, seis meses depois, em janeiro de 1915, decidiu interromper a escrita para começar uma nova história. Começava a escrever um capítulo, depois, se estivesse com um bloqueio criativo, parava no meio para iniciar outro. Como lembra Modesto Carone (2009), no caso do segundo romance, Kafka escreveu algumas partes e resolveu isolá-las umas das outras, colocando-as em envelopes separados, com títulos simples, que o ajudariam a se lembrar de que assunto se tratavam (CARONE, 2009). Quem organizou o livro com os capítulos na ordem que conhecemos hoje foi Max Brod, que sofreu algumas críticas devido à ordenação realizada.

Agora, se formos pensar na voz que narra essas histórias, veremos que Kafka propõe um tipo de narrador bastante diferente do que é conhecido na tradição do romance. Ao caracterizarmos o típico sujeito kafkiano, mencionamos alguém que já está desde o começo culpado, mesmo antes de saber o motivo, além de ter uma certeza cega no seu próprio fracasso. As personagens costumam experimentar essa

cegueira de nada saber, como se a falta de conhecimento sobre sua própria vida fosse uma condição essencial de sua existência. O fato é que o leitor também acaba entrando nesse jogo de desconhecimento, porque até o próprio narrador, que nem sempre está implicado na história, não sabe das coisas. É um “narrador insciente” (CARONE, 2009, p. 106).

Tradicionalmente, a voz narrativa revela algumas informações importantes sobre a trama, sobretudo quando está na terceira pessoa e carrega consigo um poder de onisciência, trazendo alguns pensamentos que até podem ser os do próprio escritor. O diferente é que Kafka obscurece até a visão que teria a chance de ser a mais lúcida de todas:

essa visão, ou falta de visão das coisas, não só é tema da obra, mas também está introjetada nela através de um narrador literariamente qualificado, mas antionisciente (ou insciente) que se torna, assim, a formalização estética do que ocorre no plano da matéria narrada (CARONE, 2009, p. 106).

Essa característica apontada por Carone se relaciona diretamente ao que Benjamin expõe sobre a técnica narrativa de Kafka: “é como se não houvesse nada de novo, como se o herói fosse discretamente convidado a lembrar-se de algo que ele havia esquecido” (BENJAMIN, 2012a, p. 169). De fato, se o narrador nada sabe, sendo “insciente”, é porque na verdade está imerso em um contexto tomado pelo esquecimento, que, por sua vez, está atrelado à culpa da personagem por ter cometido algo do qual nem se lembra. Em *O processo*, tal procedimento é emblemático, sobretudo no sétimo capítulo, quando K. se esforça para produzir a sua petição de defesa, e fica tentando a todo o custo recordar seus atos, buscando na memória a sua vida toda para tentar encontrar algum fato que explicasse o motivo de sua acusação, já que isso não lhe foi dito.

Culpada, tomada pelo esquecimento e enrolada em uma vida circular que não sai do mesmo lugar, a personagem kafkiana vive em um mundo regido pelo presente mítico, porque Kafka se baseia na repetição que existe na modernidade, mas a leva às últimas consequências. O sujeito, entretanto, não é oriundo do mito, é um sujeito histórico que sofre brutalmente por estar inserido em um contexto com o qual não consegue dialogar. Essa é a tal discrepância entre sujeito e mundo da qual Anders falava: o homem histórico não encontra compatibilidade com um universo que é praticamente mítico, de tão repetido. Imerso no tempo do eterno retorno, o herói

kafkiano fica preso nesse carrossel de culpa, cegueira e absurdo. São dois tipos de temporalidades que entram em confronto na prosa kafkiana e que produzem todo esse mal-estar.

De acordo com Luís Inácio Oliveira (2008), a impossibilidade de narrar se torna tema da obra de Kafka, e tal impossibilidade também aparece narrativamente. É por isso que o escritor trabalha de modo fragmentado, utiliza elementos da tradição (como a parábola), mas produz inversões, cria paradoxos e “converte o tempo repetitivo e vazio em narrativa” (Ibid., p. 306). A partir disso, Kafka ao mesmo tempo buscava remontar à tradição, mas também se dirigia a um gesto de ruptura e de criação de algo totalmente diferente, uma vez que a tradição já se fora e se mostrava crucial inventar outras formas.

Esse narrador, diferente do que vemos nos romances tradicionais, não tem acesso aos dilemas das personagens nem possui uma visão panorâmica do todo. Carone aponta, entretanto, que mesmo subvertendo um procedimento comum às narrativas tradicionais, Kafka consegue se manter extremamente coerente, pois, se o seu narrador soubesse de tudo, certamente soaria muito contraditório (CARONE, 2009). Por isso, com um alemão bastante direto e claro, “o narrador não onisciente relata com a maior clareza histórias marcadas pela mais profunda ambiguidade” (Ibid., p. 11). De fato, o narrador em terceira pessoa de *O processo*, por exemplo, parece pouco saber, tanto que o leitor se vê tão perdido e sem informações quanto o próprio protagonista.

Se a antiga sabedoria que havia no movimento de transmissibilidade era caracterizada pelo seu grau de verdade (OLIVEIRA, 2008), é possível entender que a verdade narrativa se perde à medida que o narrador entra em declínio. Kafka se depara com isso e precisa procurar uma saída para tal problema, por isso “volta-se para a força de transmissibilidade da própria linguagem” (Ibid., p. 301) e tenta, a partir do avesso do nada, cavoucando onde não teria mais nada de experiência, buscar os resquícios daquilo que fora esquecido. Por sinal, uma das saídas é voltar-se ao gestual. Muito da técnica narrativa de Kafka vem justamente do visual, do imagético, bem como já mencionamos na primeira seção a partir de Adorno. E uma das características mais relevantes dentro disso é que “havia algo que Kafka podia fixar somente pelo gesto [...] É dele que parte a obra literária de Kafka” (BENJAMIN, 2012a, p. 167). Se Kafka se voltava à linguagem para pensar a impossibilidade de narrar, certamente a linguagem corporal, silenciada e sem palavras, estava dentro do escopo

de suas possibilidades de fuga. A seguir, após esse aporte teórico sobre a circularidade kafkiana e suas relações com a modernidade, vamos entrar um pouco mais a fundo no universo circular do mito, uma vez que a obra de Kafka parece flertar com tal ambientação.

3 MITO: LINGUAGEM, REPETIÇÃO E RETORNO AO MITO

Fomos criados para viver no paraíso, o paraíso estava destinado a nos servir. Nosso destino foi modificado; que isso tivesse acontecido também com a determinação do paraíso, não é dito em parte alguma.
(KAFKA, 2011a, p. 202, em *Aforismos*)

O principal objetivo do capítulo é percorrer algumas noções teóricas relevantes sobre mito, começando pela relação basilar que este elemento estabelece com a linguagem. Para isso, na primeira seção, trabalharemos com os estudos de Ernst Cassirer. Na seção seguinte, buscaremos o trabalho de Mircea Eliade, que relaciona o mito com a repetição e com a ideia de existência cíclica nas culturas arcaicas.

Ambos os autores contrastam duas forças em oposição: enquanto Cassirer quer entender a distinção entre pensamento mítico *versus* pensamento teórico, Eliade traça diferenças entre o modo temporal da vida do homem arcaico *versus* o tempo do homem moderno. Cada um, sob seu viés específico, trabalha o mito como algo ligado às civilizações antigas. Nessas sociedades, o mito geralmente é atrelado a uma noção de origem, sendo tido como um ponto inicial que ajuda uma cultura a explicar fenômenos e dar sentido à existência.

Na terceira seção, vamos estabelecer uma relação entre Theodor Adorno, Max Horkheimer e Walter Benjamin, pensadores que, ao contrário dos anteriores, não têm como foco o estudo das civilizações arcaicas. Dedicam-se a pensar questões, anseios e contradições relativas ao moderno e ao mundo do capitalismo. Mais especificamente, o ponto crucial para esse debate entre os três é entender como a lógica mítica, algo que teoricamente era para estar superado e ultrapassado nas sociedades modernas, retorna com grande força e se introjeta em uma cultura tida como racional e esclarecida, além de tomar conta de importantes estruturas sociais, como a instituição do Direito.

3.1 LINGUAGEM E MITO: POSSÍVEIS ENTRELAÇAMENTOS

Ernst Cassirer foi um filósofo nascido em Breslau, na Polônia, que se dedicou a estudos nas áreas do direito, da literatura e da filosofia germânica. Revelou-se como um grande representante da tradição neokantiana, desenvolvendo uma filosofia da

Cultura como uma teoria dos símbolos, baseada na Fenomenologia do Conhecimento. Dentro disso, sua obra principal, dividida em três volumes, justamente chama-se *Filosofia das Formas Simbólicas*.

Em *Linguagem e Mito*, Cassirer (1985) busca compreender não só as relações entre linguagem e mito, mas também a lógica, o funcionamento e a função desses conceitos. Antes de explorar e embasar a sua visão, começa trazendo uma perspectiva da qual discorda, que é a de Max Müller, linguista alemão, mitólogo e estudioso das religiões. Resumidamente, Müller considera que mito é algo mediado pela linguagem, portanto todo o poder que a linguagem exerce sobre o pensamento poderia ser entendido como mito (CASSIRER, 1985). O linguista alemão coloca a esfera mítica como um mundo de ilusão, uma vez que a linguagem é tomada por muitas ambiguidades. Por isso, a origem do mito só poderia ser uma fonte nebulosa e ambígua, que só resulta em ilusão.

Por outro lado, defendendo que não podemos considerar o mito como a sombra que a linguagem projeta sobre o pensamento, Ernst Cassirer expõe uma nova compreensão para o mesmo debate de Müller, mas que privilegia a ideia de símbolo:

Em lugar de medir o conteúdo, o sentido e a verdade das formas intelectuais por algo alheio, que deva refletir-se nelas mediatamente, cumpre descobrir, nestas próprias formas, a medida e o critério de sua verdade e significação intrínseca. Em lugar de tomá-las como meras reproduções, devemos reconhecer, em cada uma, uma regra espontânea de geração, um modo e tendência originais de expressão, que é algo mais que a mera estampa de algo de antemão dado em rígidas configurações de ser. Deste ponto de vista, o **mito, a arte, a linguagem e a ciência aparecem como símbolos**: não no sentido de que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente, mas sim, no sentido de que cada uma delas gera e parteja seu próprio mundo significativo. Neste domínio, apresenta-se este autodesdobramento do espírito, em virtude do qual só existe uma “realidade”; um Ser organizado e definido. Consequentemente, as formas simbólicas especiais não são imitações, e sim, órgãos dessa realidade, posto que, só por meio delas, o real pode converter-se em objeto de captação intelectual e, destarte, tornar-se visível para nós (CASSIRER, 1985, p. 22, grifos nossos).

Seguindo a sua linha de reflexão e amparado pelos estudos da teoria da concepção religiosa de Hermann Usener¹², Cassirer vai traçando a evolução das

¹² Usener (1834 – 1905) foi um filólogo e mitólogo alemão, especialista em religião grega antiga.

ideias religiosas para entender como se formam as camadas do pensamento mítico. Seu objetivo é compreender a natureza peculiar da conceituação mítico-religiosa, de modo que ele aproxima as formas linguísticas primárias das formas de ideação mítica e as afasta das formas de conceituação lógica. O autor aposta na aproximação da linguagem e do mito porque parece haver uma “mesma classe de apreensão intelectual, que se contrapõe a nossos processos do pensar teórico” (CASSIRER, 1985, p. 51). Produz e explica, portanto, a distinção mencionada acima, que é a luta entre pensamento teórico *versus* pensamento mítico:

o pensamento teórico visa acima de tudo a libertar os conteúdos dados ao nível sensível ou intuitivo do isolamento em que se nos apresentam imediatamente. Eleva-os acima de seus estreitos limites, associa-os a outros conteúdos, compara-os entre si, concatenando-os em uma ordem definida e um contexto abrangente. Procede ‘discursivamente’, na medida em que toma o conteúdo imediato apenas como ponto de partida, desde o qual possa percorrer o todo da percepção em suas múltiplas direções, até, por fim, conseguir compô-lo em uma concepção sintética, em um sistema fechado. Nesse sistema já não existem pontos isolados; todos os seus membros se relacionam, referem-se uns aos outros, esclarecendo-se e explicando-se mutuamente. O singular é assim, no pensamento teórico, como que recoberto mais e mais por fios espirituais invisíveis, que o tramam com o todo. A significação teórica, que agora recebe, reside no fato de trazer o cunho do todo (CASSIRER, 1985, p. 52).

Por outro lado, o pensamento mítico age de modo totalmente oposto. Ao invés de alargar, a percepção se estreita, pois o pensamento não produz associações, não se compara nem se relaciona com outras formas de reflexão (CASSIRER, 1985). Enquanto a lógica e a discursividade permitem ampliar, no pensamento teórico, o grau de complexidade e compreensão das coisas, relacionando um fator a vários conteúdos e levando a percepção para além dos seus limites originais, o pensamento mítico é subjugado e aprisionado, uma vez que aposta de modo exagerado na pura percepção e não consegue sair desse ponto, de modo que o homem se vê praticamente dominado pela realidade externa (Ibid.). Essa intuição comprimida e concentrada em um só ponto — “ponto focal da ‘significação’” (Ibid., p. 108) — faz com que os outros fiquem esquecidos, nas trevas, não havendo uma uniformidade na iluminação do pensamento. Esse *modus operandi* se vincula ao pensar mágico, em que cada parte do todo se apresenta como este mesmo todo, não havendo distinções complexas (Ibid.).

Logo vemos, portanto, que estamos diante de duas formas completamente distintas do pensar. Enquanto o pensar teórico se dedica à concatenação e conexão de ideias, a linguagem e o mito buscam uma apreensão imediata, condensada e isolada dos sentidos. Não há, nessa última modalidade, uma reflexão diante dos conteúdos, nem esforços intelectuais para a compreensão de fenômenos. A análise, a investigação e o aprofundamento do pensamento são substituídos pela vivência dos sentidos e da realidade imediata.

Com o passar do tempo, com a transformação da vida e com a modificação da cultura, obviamente os conceitos linguísticos também sofreram alterações. Inclusive, Cassirer (1985) lembra que Usener procurou provar que todos os conceitos gerais da linguagem tiveram de passar antes por um pré-estágio mítico para depois atingirem outros patamares. Percebe-se, dessa forma, que o mito é geralmente atrelado a uma noção de origem, sendo tido como um ponto inicial, utilizado pelas civilizações arcaicas, para começar a explicar fenômenos e dar sentido à existência. Mas, claro, a ideia de origem mítica não se esgotou nas épocas remotas, tanto que “a consciência teórica, prática e estética, o mundo da linguagem e do conhecimento, da arte, do direito e o da moral, as formas fundamentais da comunidade e do Estado, todas elas se encontram originariamente ligadas à consciência mítico-religiosa” (CASSIRER, 1985, p. 64).

Outra questão importante ao pensarmos nas origens da conexão entre linguagem e pensamento mítico-religioso é que praticamente desde o surgimento dessa relação a palavra é vista como uma entidade mítica, poderosa (CASSIRER, 1985), sendo venerada e até temida, dependendo do caso. A palavra é revestida por um caráter religioso, de modo que ocorre uma espécie de elevação ao sagrado, inclusive quando se vincula a Deus, criador do mundo. A palavra tem um peso tão forte, nesse sentido, que, de acordo com o relato das histórias das religiões, Deus pensou o mundo e utilizou a palavra para se expressar e concretizar a Criação, portanto nota-se que a linguagem adquiriu um poder de realização, podendo ser interpretada a partir de um viés mágico. E isso não se restringe apenas ao âmbito do catolicismo, tanto que Cassirer traz histórias de várias naturezas e povos para elucidar a questão, como as do Egito, da Índia, dos esquimós, do direito romano, dos algonquinos, ezeus, gregos, do antigo testamento, dos índios coras, índios americanos, cherokis, bantos, das religiões mexicanas e do Corão, para citar alguns.

Nesse sentido mágico ou espiritual, o nome de Deus ou da entidade se torna mais poderoso do que a figura em si, tanto que existe um cuidado para não proferir o nome em vão, justamente com o intuito de não perder o caráter sagrado. Ou, pelo contrário, no caso de entidades demoníacas, a regra é que não se toque no nome justamente por medo de que a fala possa personificar o mal entre as pessoas. Bem como nos lembra Giorgio Agamben (2018a) no texto *“Em nome de quê?”*, por séculos da nossa existência, falar em nome de Deus era a única possibilidade para o nosso discurso ser realmente validado e levado a sério (AGAMBEN, 2018a).

Obviamente, isso foi mudando com o passar do tempo, mas não conseguimos achar um substituto em nome do qual poderíamos falar. A única saída, de acordo com o autor italiano, seria falar em nome de um nome que falta (AGAMBEN, 2018a). Isso significa sentir e criar uma exigência, que passa a exigir um nome ausente (AGAMBEN, 2018a). O filósofo afirma, com isso, que o povo é justamente sujeito de uma exigência. No meio desse problema, surge a figura do poeta, que tem a incumbência de falar em nome de um povo que falta, ou seja, de um povo sem nome, uma vez que é muito difícil nomear alguém no contexto do anonimato das massas e dos adventos técnicos da modernidade. Mas o poeta não se encontra sozinho diante desse conflito, pois precisa se relacionar com a filosofia também, unindo língua e política, já que ambos falam em nome da língua (sem povo).

Com toda essa construção, Agamben quer nos atentar ao fato de que não há mais como nomear em um mundo tomado pela reprodutibilidade técnica. O nome não mais diferencia as pessoas, pois o ritmo do capital apenas dita a repetição (de mercadorias, de trabalhos, de nomes). A nomeação perde a credibilidade, e, com isso, a verdade vai se esfacelando. Toda essa construção elaborada por Agamben se relaciona diretamente com o que vimos através de Benjamin no capítulo anterior sobre a decadência do grau de verdade da palavra na modernidade. Não à toa, devido a esse declínio da transmissão, Kafka parece ter se voltado à linguagem dos gestos para tentar recuperar algum grau de verdade em suas narrativas. Ou para arquitetar seu modo peculiar de narrar através de rupturas textuais.

Voltando ao que pensávamos sobre o sentido supersticioso e sobre rituais míticos, o nome pode ser sinônimo de presença quando é invocado mesmo que a pessoa não esteja naquele lugar e contexto, e isso vale, inclusive, para os mortos. A ausência física é preenchida pelo som da linguagem e pelo peso do nome, não esquecendo que “quanto maior o poder de um ser, e quanto mais eficácia e

significação mítica contém, tanto mais se estende a significação de seu nome” (CASSIRER, 1985, p. 71).

O interessante é que essa preocupação, de certo modo, continua em algum grau nas sociedades contemporâneas. Não é à toa que os pais de uma criança se dedicam arduamente a encontrar o nome perfeito para seu filho, indo atrás de dicionários e procurando os significados mais honrosos para já constituírem a personalidade daquele indivíduo desde os seus primeiros momentos de vida. Afinal de contas, o nome é o primeiro rótulo de alguém e uma das primeiras imposições que a pessoa sofre pelo mundo da linguagem. De qualquer forma, o ponto principal da discussão é que esses exemplos todos confirmam o entrelaçamento e a comunhão entre os elementos da linguagem e as configurações mítico-religiosas.

Em *Ideia do nome*, Agamben (2016a) reflete sobre uma fratura existente na linguagem, vinculada justamente à mística do saber antigo, que nos coloca a importância de não confundir o plano do nome com o das ideias e proposições, porque “a linguagem pode perfeitamente nomear aquilo de que não pode falar” (AGAMBEN, 2016a, p. 102). Para entendermos melhor, traz e diferencia as noções de dizível e indizível: algo é dizível quando pode ser dito pela linguagem, mesmo que ainda não possua um nome; por outro lado, estamos diante do indizível quando algo pode ser somente nomeado, sem ter um conteúdo ou uma proposição atrelada ao tal nome (AGAMBEN, 2016a).

Notamos, nesse ponto, um poder gigantesco que o nome desempenha, pois, quando ainda não se tem um entendimento sobre algo ou uma explicação concreta, o nome tem a função de, pelo menos, rotular. Essa *coisa rotulada* passa a existir apenas pelo poder do rótulo da palavra, ainda que seja vazia de conceitos. Podemos não entender um fenômeno, mas vamos conseguir, dessa forma, tangenciá-lo e torná-lo um pouco mais concreto com a ajuda da linguagem, através da nomeação. Com o passar do tempo, é possível preencher de sentido e significado algo que antes era indizível.

E, justamente nas civilizações antigas, em que a carência pelo entendimento de certos fenômenos era muito maior, a tal força do nome era ainda mais importante para ajudar os povos a ter um direcionamento minimamente confortável diante de seus conflitos. No caso do saber antigo, podia ainda não haver uma sistematização profunda das religiões, mas já se tinha ao menos um ponto de partida, uma vez que “toda a linguagem assenta, de fato, sobre um único nome, em si impossível de proferir:

o nome de Deus. Contidos em todas as proposições, em cada uma delas ele permanece necessariamente não dito” (AGAMBEN, 2016a, p. 103).

Para explicar a origem da conexão entre linguagem e mito, Cassirer traz à tona que a raiz comum, ou seja, o vínculo intelectual desses elementos, é justamente o pensar metafórico (CASSIRER, 1985). O autor até cita outros dois pensadores para explicitar que a sua visão não é hegemônica e que há discordâncias, como o caso do já citado Max Müller e de Adalbert Kuhn¹³, cuja corrente teórica defendeu, na segunda metade do século XIX, que primeiro veio a linguagem e, depois, em outro momento, surgiu o mito. O importante, no entanto, não é qual veio primeiro, mas sim a relação entre elas e o modo como uma influi sobre a outra, condicionando seu conteúdo:

Essa condicionalidade, por seu turno, só pode ser concebida como algo inteiramente recíproco, pois a linguagem e o mito se acham originariamente em correlação indissolúvel, da qual só aos poucos cada um se vai desprendendo como membro independente. Ambos são ramos diversos do mesmo impulso de enformação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental e da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial (CASSIRER, 1985, p. 106).

Aos poucos, esse vínculo tão primordial começa a se desfazer, pois “a linguagem não pertence exclusivamente ao reino do mito; nela opera, desde as origens, outra força, o poder do *logos*” (CASSIRER, 1985, p. 114). A arte também começa, de certo modo, ligada ao mito, mas vai se desprendendo, com o passar do tempo, dessa raiz comum. Se pensarmos nos dias de hoje, certamente a palavra também tem uma importância grande, mas evidentemente o modo de lidar com a linguagem foi sendo ressignificado. Não se restringindo somente ao âmbito religioso, a palavra não só se expandiu a diferentes áreas do conhecimento como também se tornou acessível a um número bem maior de pessoas, inclusive devido ao crescimento da internet e das redes sociais. Acessível no sentido de permitir que as pessoas se expressem e criem seus discursos próprios.

Durante o trabalho, vamos abordar alguns desdobramentos desse tópico a partir de Benjamin, no capítulo quatro, quando formos discutir sobre a repetição

¹³ Franz Felix Adalbert Kuhn (1812 - 1881) foi um filólogo e folclorista alemão. Foi o fundador de uma nova escola de mitologia comparada e se destacou por seus estudos sobre a língua e a história dos povos indo-germânicos.

através do viés infantil e quando formos pensar nas implicações do comportamento mimético das crianças. Também pelas lentes benjaminianas, no capítulo cinco, buscaremos entender o deslocamento da linguagem gestual para a sonora, a partir do texto *Problemas da sociologia da linguagem*. Por tudo isso, foi importante entrarmos no mundo mítico através da sua relação com a linguagem, uma vez que essa linha vai se perpetuar ao longo da dissertação. Agora, vamos finalmente adentrar a circularidade do mundo mítico.

3.2 MITO E REPETIÇÃO: UM LAÇO OBRIGATÓRIO

Após entendermos as imbricações entre linguagem e mito, seguiremos nossas reflexões no sentido de compreender, também a partir de antigas culturas, como uma concepção mítica de existência se vincula necessariamente com a repetição e com uma lógica circular de vida. Para isso, buscaremos Mircea Eliade, teórico e romancista romeno, naturalizado estadunidense em 1970, que se dedicou a estudar a filosofia e a história das religiões. Mais especificamente, o sagrado, o profano, os ritos e o misticismo foram algumas das principais temáticas das quais o autor se ocupou ao longo de sua trajetória. Deixou um legado importante a essas áreas do conhecimento, bem como aos estudos sobre mito, que é justamente o foco desse capítulo.

O que mais nos interessa aqui é um trabalho de 1954, intitulado *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*, em que Eliade reflete sobre as concepções fundamentais das sociedades arcaicas, percebendo a importância dos mitos para tais culturas e questionando-se sobre o tipo de temporalidade vivida e louvada em tal época (ELIADE, 1985). Quando o autor usa o termo *sociedades arcaicas*, está se referindo às sociedades pré-modernas, ou seja, às antigas culturas da Ásia, América e Europa. Alguns exemplos que o próprio teórico trouxe no seu texto são da cosmologia iraniana, dos sumérios, das civilizações indiana e chinesa, de índios Pawnee, de aborígenes do sudoeste da Austrália, dos negros Amazoulous, Sakhalaves, tribo Ewe, tribo Yuin, tribo Kurnai e Ikkareyavs, para lembrar alguns.

Exemplificando sua explanação, conta histórias de diversas civilizações para mostrar que a vida do homem arcaico se baseia, sobretudo, em imitar arquétipos divinos. Se cada fragmento de sua existência é construído a partir de um modelo celeste, não há espaço para criações genuínas. Sem instauração de novidades, a **imitação** torna-se o gesto característico das antigas civilizações, e, como

consequência, vem à tona algo que está implicado diretamente com qualquer gesto imitativo: **a repetição** (ELIADE, 1985). Para sermos mais assertivos, o autor está se referindo à repetição do ato divino por excelência, que é a Criação do mundo e do homem. Desse modo, sempre que um indivíduo primitivo fosse realizar uma construção, fazer um ritual, criar algo ou fazer um sacrifício, necessariamente estaria repetindo uma ação antes já realizada por um deus ou por um antepassado, isto é, estaria fazendo um gesto memorativo em direção à origem do universo.

Para que esse gesto seja eficaz e remeta de fato à cosmogonia da Criação, o primeiro fator a ser considerado com mais cautela é a dimensão espacial (ELIADE, 1985). No caso da construção da moradia de um povo, por exemplo, o espaço físico em que será feita a obra precisa ser sagrado e respeitado, uma vez que “a ‘realidade’ do lugar é obtida pela consagração do terreno, isto é, pela sua transformação num ‘centro’” (ELIADE, 1985, p. 35). O ambiente precisa ser venerado e admirado. Depois de um espaço sagrado ter sido garantido, parte-se para a etapa da repetição de um ato cosmogônico, momento no qual

o homem é projectado numa época mítica em que os arquétipos foram pela primeira vez revelados. Surge-nos então um segundo aspecto da ontologia primitiva: a repetição de gestos paradigmáticos confere *realidade* a um acto (ou objecto) e é nessa medida que há uma abolição implícita do tempo profano, da duração, da ‘história’; aquele que reproduz o gesto exemplar é transportado assim para a época mítica em que esse gesto exemplar foi revelado (ELIADE, 1985, p. 50).

Através da imitação, o homem atinge uma equivalência temporal de dois eventos que acontecem em épocas distintas, conseguindo equiparar o momento presente com um ato mítico-divino. Ainda refletindo sobre o âmbito do tempo, Eliade dedica-se a pensar sobre o evento mais característico da renovação temporal: o Ano-Novo. As celebrações pela chegada de um novo ano confirmam que a criação do mundo se repete a cada ano, de modo que os atos míticos da passagem do Caos à Cosmogonia são repetidos para restaurar o tempo primordial do instante da Criação (ELIADE, 1985).

Esse modo de renovação periódica das sociedades arcaicas revelam uma forte intenção anti-histórica, uma repulsa à valorização da memória e uma preferência por abolir o tempo. Em uma estrutura cíclica da existência, em que o mundo é sempre

destruído no último dia do ano para ser recriado instantes depois, o tempo não se desenvolve nem consegue ser irreversível, pois

o que domina todas estas concepções cósmico-mitológicas lunares é o regresso cíclico daquilo que anteriormente existiu, em suma, o 'eterno retorno' [...] O passado não é mais que a prefiguração do futuro. Nenhum acontecimento é irreversível, nenhuma transformação é definitiva. De certo modo, podemos até afirmar que no mundo não se produz nada de novo, pois tudo consiste na repetição dos mesmos arquétipos primordiais; essa repetição, ao actualizar o momento mítico em que o gesto arquetípico foi revelado, mantém continuamente o mundo no mesmo instante auroral do princípio. O tempo apenas possibilita o aparecimento e a existência das coisas; não tem qualquer influência decisiva sobre essa existência – dado que ele próprio se regenera constantemente (ELIADE, 1985, p. 103-104).

Mas não somente essas sociedades se organizavam temporalmente de modo cíclico. Trazendo aqui uma breve contextualização a partir de Agamben (2008), em *Tempo e história: crítica do instante e do contínuo*, vemos que a representação do tempo no mundo grego também se dá a partir de um círculo, ou seja, buscava-se uma continuidade infinita que se deparava com instantes pontuais, mas que não tinha uma direção específica. Isso acontece porque o ideal clássico não desejava mudanças, apenas objetivava a manutenção do belo a partir da repetição e da permanência do mesmo. Já a experiência cristã do tempo se dava ao contrário, pois era idealizado a partir de uma linha reta, em que cada acontecimento era insubstituível (AGAMBEN, 2008). Tinha-se uma direção e um sentido, que ia da Criação até o Juízo Final, portanto não ocorriam repetições, era apenas uma linha que ditava a existência.

Com todo o seu peso no mundo ocidental, o cristianismo estabeleceu as bases para o tempo da historicidade, por isso o entendimento do panorama temporal é importante. Como observamos até aqui, algo que seria totalmente diferente dessa temporalidade linear e histórica é justamente o tempo do mito, que é parasitário, circular e sem autonomia. Mergulhados nessa lógica, em vez de criar personagens históricos, as sociedades arcaicas louvavam e imitavam os arquétipos, ou seja, não viviam de modo independente: parasitavam um outro tempo, o de uma vida superior, celeste, de seres mitológicos.

Ernani Chaves¹⁴, refletindo sob uma perspectiva benjaminiana, ainda acrescenta que a temporalidade do mito está ligada com a do destino e da culpa: é um tempo que não conhece o presente, que apenas gira em torno de uma infinita repetição (CHAVES, 2003a). O presente que o mito não conhece é o presente histórico, momentâneo, é uma passagem que se relaciona com o passado e o futuro. Pelo contrário, o presente com o qual o tempo mítico se vincula é um tempo sem fim, permanente, que fica imerso sempre no mesmo estado, sem interrupção.

Com o passar dos séculos e com os surgimentos de novas civilizações, as noções de temporalidades mais arcaicas vão perdendo força em detrimento de concepções que valorizam a história, sobretudo a partir do século XVII. O fato é que a passagem do mito para a história foi um processo bastante gradual, sendo que uma das grandes consequências foi a formação do Direito, uma vez que as leis que regem os homens a partir de então não são mais as cosmológicas, mas as dos homens em sociedade. Mas é claro que, antes disso, alguns povos já dirigiam um olhar menos agressivo em relação à história, como foi o caso dos Hebreus (ELIADE, 1985).

Essa civilização praticava a Teofania, ou seja, revestia os acontecimentos históricos com um olhar religioso, de modo que conseguiam ultrapassar a antiga visão circular e repetida da existência. Dessa forma, segundo Eliade, começaram a compreender os acontecimentos históricos, tais como guerras, doenças e derrotas, como uma manifestação da vontade de Deus, que estaria castigando aquele povo por determinado motivo. A louvação ao arquétipo perde força e os gestos imitativos vão sendo substituídos por uma percepção que coloca Deus como alguém que intervém na história e que decide os seus rumos. Mas, bem como foi dito acima, essa forma de entender os acontecimentos é menos agressiva em relação à história, porém ainda apresenta resistências diante dela. É um meio termo entre a adesão total e a refutação, tal como faziam civilizações bem mais antigas.

Agora voltando aos tempos históricos, a modernidade, por sua vez, se distancia do tempo mítico e circular, mas pouco se difere do modelo cristão que mencionamos acima, uma vez que sua concepção de tempo é retilínea e irreversível, visando sempre

¹⁴ Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1993). É Professor Titular da Faculdade de Filosofia. É também Professor Permanente no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFPA e no Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFS (Universidade Federal de Sergipe). Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Filosofia Alemã, em especial Nietzsche e a Escola de Frankfurt, no pensamento de Michel Foucault e no âmbito da Filosofia da Psicanálise.

o progresso. Desse modo, é apenas uma “laicização do tempo cristão” (AGAMBEN, 2008, p. 117), não promovendo mudanças drásticas em relação ao modo de viver e de pensar a temporalidade, embora tenham acontecido mudanças na história. É um tempo quantificado, homogêneo e vazio, matematizado pelas horas de trabalho, caracterizado pela velocidade do mundo do capital.

Agamben aponta, entretanto, para outra reflexão essencial, que é o fato de que uma nova cultura está atrelada com transformações da experiência com o tempo (AGAMBEN, 2008). Nesse sentido, revoluções são capazes de mudar o tempo, o que nos faz perceber que a história está diretamente ligada com uma experiência de tempo também. A crítica que o autor italiano faz, portanto, é a de que não adianta fazermos revoluções históricas e mantermos a forma tradicional de se relacionar com a temporalidade. Se há uma revolução, as noções de tempo precisam ser revisitadas.

A representação do tempo como um “continuum pontual e homogêneo” (AGAMBEN, 2008, p. 111) é questionada fortemente pelo conceito marxista da história. Nesse sentido, pensadores que bebiam do materialismo histórico começaram a construir suas críticas e a provocar outras formas de pensar a relação com o tempo. Um deles foi Walter Benjamin, com as *Teses sobre o conceito de história*, ideias que trabalharemos mais adiante no capítulo seguinte. Mas, para adiantar, importante pontuarmos que Benjamin criticou o historicismo vulgar, que só se preocupava com o mito do progresso. O autor alemão buscava compreender a importância de um tempo não homogêneo, interrompido, que fosse capaz de voltar ao passado para produzir saltos e furos na história corrente. A revolução verdadeira, para Benjamin, era capaz de romper com a cronologia e nos fazer voltar ao passado para reconstruir o presente. Junto com a sua provocação às formas de entender a história e a temporalidade, Benjamin também endereça uma crítica à instituição do Direito, bem como veremos na seção a seguir.

3.3 RAZÃO E DIREITO: O RETORNO DO MITO

Ao longo das duas seções anteriores, o esforço foi em direção à compreensão do mito em sociedades arcaicas. Agora a ideia é entender como as culturas atuais lidam com resquícios de uma lógica mítica do pensamento. Em *Dialética do Esclarecimento*, Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985) produziram uma ferrenha crítica à instrumentalização da razão iluminista, razão essa que pretendia conhecer

de fato o mundo e, assim, livrar a humanidade das explicações mitológicas da natureza. A terra esclarecida seria tomada pelo saber e pela ciência em detrimento da imaginação. A técnica e a instrumentalização, que formam a essência desse saber, seriam aplicadas através de métodos específicos para desencantar o mundo e destruir o animismo. Os filósofos frankfurtianos defenderam, entretanto, que essa mesma razão que tanto buscava esclarecer é, na verdade, muito próxima daquilo que ela tanto rejeitava: do mito. Isso porque, assim como o mito, a razão contém uma estrutura de conhecimento atrelada à repetição.

A grande chave do esclarecimento é lidar com as questões a partir de procedimentos matemáticos. O número, os conceitos lógicos e a exatidão tornam-se as ferramentas essenciais para dominar o conhecimento. Para Adorno e Horkheimer (1985), entretanto, a partir de procedimentos estritamente matemáticos, o pensamento torna-se coisificado e apenas restringe-se à sua repetição. A matemática ganha um status de instância absoluta, o que evidencia o caráter totalitário do esclarecimento, uma vez que todos os processos são decididos de antemão. O pensamento exclusivamente matemático, que tem no número a figura mais abstrata do imediato, nega plenamente tudo aquilo que é imediatamente dado. Mas, focando basicamente no factual, a linguagem matemática submete tudo ao mundo do cálculo e da classificação, subjugando o conhecimento a essa única lógica, de modo que acaba se prendendo à mera imediatidade da qual queria se libertar (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Vemos, portanto, que a tal racionalidade científica iluminada regride ao mito, pois

a abstração, que é o instrumento do esclarecimento, comporta-se com seus objetos do mesmo modo que o destino, cujo conceito é por ele eliminado, ou seja, ela se comporta como um processo de liquidação. Sob o domínio nivelador do abstrato, que transforma todas as coisas na natureza em algo de reproduzível, e da indústria, para a qual esse domínio do abstrato prepara o reproduzível, os próprios liberados acabaram por se transformar naquele “destacamento” que Hegel (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 27).

É a partir desse cenário de um mundo tomado pela efervescência da economia burguesa que as relações de trabalho adquirem protagonismo. Mas o caráter libertador do trabalho foi se confirmando, na verdade, cada vez mais opressor não só por abusos que poderiam existir em algumas relações entre patrão e empregado, mas

também pela mudança que a mentalidade capitalista produz na sociedade, sobretudo no público que consome aquilo que se fabrica a partir desse modelo, bem como discutimos no capítulo anterior. O atroz aparelho econômico faz da industrialização uma forma de coisificar a existência humana. As mercadorias ganham caráter de fetiche, os bens culturais se tornam padronizados e massificados, e o modo de as pessoas se relacionarem com esses produtos também se modifica, uma vez que o comportamento do consumidor tende a se massificar também (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).

Seguindo o raciocínio da dupla alemã, é o mundo da mercadoria que dita o estilo de vida das pessoas. Paralelamente, as ideias de sucesso e de fracasso dominam as relações humanas, e a ideologia do lucro se coloca como pano de fundo desse sistema. Produzir ao máximo, vender a todo custo, comprar, ganhar dinheiro, produzir... Esse ciclo infinitamente repetido desnuda a dominação e a alienação em dois vieses: no âmbito do trabalho-produção e no do consumo.

Quando alguém toma gosto pelo poder garantido pelo dinheiro, reforça e aprimora cada vez mais um sistema de dominação do trabalho para garantir que a produção nunca pare; as pessoas, por sua vez, ou se fascinam com o mundo do consumo e ajudam a fazer essa roda girar, ou simplesmente precisam sobreviver e acabam se submetendo a isso também. O mundo esclarecido, que tendia a uma libertação pela razão e pelo trabalho, não só se estilhaça em relações baseadas fortemente no lucro, como também cai numa ordem extremamente repetitiva e nada redentora. E, nesse ciclo capitalista de alienação, quando a economia vale mais que a vida das pessoas, a sociedade está fadada a barbáries.

Essa ligação entre mito, trabalho e dominação está presente na *Odisseia*, de Homero. Inclusive, ao longo da *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer tecem a sua leitura acerca das aventuras de Ulisses, observando na epopeia a descrição da construção de um típico sujeito racional, que precisava livrar-se do mito para lutar contra a natureza e conseguir, finalmente, dominá-la para ter os seus desafios como vencidos. Vamos discorrer mais profundamente sobre esse debate no capítulo seis, com o amparo do viés kafkiano também, sobretudo quando discorrermos sobre o conto *O silêncio das sereias*.

Desse modo, a crítica dos autores mostra que todo esse esforço de romper com o mito acabava retornando ao homem e à sua razão como um bumerangue: o ser humano buscava fugir da dominação (da natureza), mas acabou criando outra

dominação (do homem pelo homem) e produzindo uma série de barbáries, como os fascismos. Em resumo, o homem queria se livrar da compreensão mitológica do mundo porque ela estaria exercendo uma violência sobre o homem, porém, ao dominar seus semelhantes, o homem também acaba exercendo uma violência terrível:

do mesmo modo que os mitos já levam a cabo o esclarecimento, assim também o esclarecimento fica cada vez mais enredado, a cada passo que dá, na mitologia. Todo conteúdo, ele o recebe dos mitos, para destruí-los, e ao julgá-los, ele cai na órbita do mito. Ele quer se furtar ao processo do destino e da retribuição, fazendo-o pagão, ele próprio, uma retribuição. No mito, tudo o que acontece deve expiar uma pena pelo fato de ter acontecido. E assim continua no esclarecimento: o fato torna-se nulo, mal acabou de acontecer (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 38).

Essa contradição também acontece no âmbito do Direito. No texto *Sobre a crítica do poder como violência*, Walter Benjamin (2012e) reflete acerca da violência inerente aos modos do Estado agir e se posicionar. Dentro desse contexto, o autor se coloca a estudar o Direito a partir de uma filosofia da História e tece uma contundente crítica ao poder, sempre considerando a relação circular entre meios e fins, que é justamente a condição elementar da ordem jurídica.

Ao se questionar sobre a legitimidade de certos meios que constituem as relações de dominação, Benjamin consegue detectar que se o poder está fora do âmbito do Direito, isso é visto como um perigo capaz de ameaçar a ordem vigente. Objetivando precaver-se, o Direito empenha-se em criar estratégias para que o poder não chegue à população e, caso chegue, já possui formas articuladas de retomar a autoridade máxima e de retirar o poder das mãos dos indivíduos.

Benjamin traz o melhor exemplo para compreendermos a questão, que é a luta de classes. De acordo com a constituição, o direito à greve é garantido aos trabalhadores, o que significa que, se essa categoria estiver descontente, poderá utilizar de alguns meios para manifestar seu desejo de mudança. É importante salientar que, na prática, a greve é uma chancela dada pelo próprio Direito para o operariado se opor ao Estado e exercer certa violência com o intuito de alcançar o que se almeja. Trata-se de voltar-se contra a ordem jurídica que lhe deu o tal direito de reivindicação.

Por outro lado, se a greve vai se intensificando e se tornando mais ousada, o Estado começa a tratá-la de modo mais hostil, podendo atingir níveis absurdos de

violência. A partir disso, percebe-se uma espécie de jogo de gato e rato: o Estado produz uma violência (que se perpetua por violência) e ainda pode ser destituído pelo povo através de formas violentas. É essa lógica completamente circular que se vincula ao mito, uma vez que “a instituição de um Direito é instituição de um poder político e, nesse sentido, um ato de manifestação direta da violência. A justiça é o princípio de toda instituição divina de fins, o poder político, o princípio de toda instituição mítica de um Direito” (BENJAMIN, 2012e, p. 77).

Vemos um exemplo mais claro da proximidade entre Direito e mito quando Benjamin reflete sobre o ato de criar e impor limites. Para o autor, estabelecer limites é a tarefa da ordem jurídica por excelência. A lei serve para determinar até que ponto uma ação é aceita ou não, até onde podemos avançar. Do mesmo modo, o limite se faz presente e se mostra crucial para os movimentos de pacificação de todas as guerras da era mítica (BENJAMIN, 2012e), pois

quando se fixam limites, o adversário não é pura e simplesmente eliminado; são-lhe concedidos direitos, ainda que o poder de dominação esteja do lado do vencedor. Direitos “iguais” num sentido demoníaco ambíguo: é uma e a mesma linha de fronteira que não pode ser transgredida. Estamos perante aquela mesma ambiguidade mítica, terrivelmente arcaizante, das leis que não podem ser infringidas” (BENJAMIN, 2012e, p. 77-78).

Essencial pontuar, entretanto, que o funcionamento cíclico do aparelho burocrático não é a única semelhança do Direito com a ordem mítica. Benjamin (2012f) afirma que a origem do jurídico é justamente a esfera do destino, que possui uma relação fundamental com o âmbito do mito. Para isso, traremos para a discussão o texto *Destino e Caráter*, em que o jovem Benjamin deseja desfazer a ligação causal que normalmente se faz entre essas duas palavras. Pelo contrário, por mais que coincidam, os seus conceitos são muito divergentes, portanto, onde houver caráter, por exemplo, não vai haver destino (BENJAMIN, 2012f). Seria bastante arbitrário, portanto, defender que o destino é derivado do caráter. Geralmente, o caráter é atrelado a um contexto ético, enquanto o destino é colocado sob o viés religioso, vinculado à culpa. Benjamin, entretanto, afirma que precisamos nos descolar dessas percepções (BENJAMIN, 2012f).

O principal ponto que o autor nos coloca é que o destino é algo ligado diretamente ao mito. O destino situa-se no próprio contexto da culpa, de modo que

revela algo que começou por ser condenado para depois ser culpado (BENJAMIN, 2012f). Esses elementos (desgraça, culpa) estão intrinsecamente relacionados ao Direito, uma vez que este não condena à punição, mas à culpa. Transformar a vida em uma condenação é tarefa do âmbito do Direito, que simplesmente naturaliza a culpa. A teoria do Direito, na ótica benjaminiana, se configura circularmente através de uma tríade fundamental, baseada na “conexão necessária que se estabelece entre a ação do destino, o aparecimento da culpa e a sua indispensável expiação” (CHAVES, 2003a, p. 19). São esses três elementos em comunhão que permitem que a engrenagem do Direito gire em um eterno movimento circular e repetido, acarretando, conseqüentemente, apenas a perpetuação da ordem mítica.

Nesse sentido, Benjamin defende justamente que não é a partir do campo do Direito que o homem se distancia do mito. Mais do que isso, o autor destrói a ilusão de que a instituição do Direito é uma grande elaboração racional (BENJAMIN, 2012f). Na verdade, foi só na tragédia que o gênio conseguiu emergir das névoas da culpa, pois rompeu com o destino demoníaco. Em vez de estar rodeado por desgraça e culpa, o herói é libertado do destino pela sorte (BENJAMIN, 2012f). É por isso que, na verdade, a ordem do Direito é a contraposição da experiência do trágico (CHAVES, 2003a) e, devido a isso, se dá uma aproximação com a ordem mítica, uma vez que o Direito reencena o drama do destino (CHAVES, 2003a).

Dessa forma, observa-se o diálogo entre os autores aqui citados: a razão esclarecida, de que trataram Adorno e Horkheimer, tenta se livrar do mito. Benjamin também fez estudo sobre algo que tenta desvincular-se dessa lógica, no caso, o Direito. O fato é que ambos os objetos não só não conseguem se libertar da ordem mítica, como também acabam repetindo os mesmos procedimentos daquilo que tanto rejeitavam. Kafka, por sua vez, também criava narrativas com elementos estruturais do mundo mítico, entretanto, bem como diz a frase já citada de Benjamin (mas que é tão importante que vale repetir): “uma coisa, porém, é certa: Kafka não cedeu à sedução do mito” (BENJAMIN, 2012a, p. 153). Qual seria, então, a outra possibilidade que Kafka encontra fora desse círculo do eterno retorno? Como Kafka fugiu da sedução mítica?

4 REPETIÇÃO COMO POSSIBILIDADE DE RUPTURA

*Como uma trilha no outono: mal foi varrida,
cobre-se outra vez de folhas secas.
(KAFKA, 2011a, p. 191, em Aforismos)*

Após compreendermos algumas noções sobre mito no capítulo anterior e refletirmos sobre suas vinculações com a ideia de vida cíclica, agora vamos imergir justamente no terreno da repetição. Entraremos nesse tópico a partir de Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin, entendendo o viés de cada um sobre o assunto e ponderando as suas diferenças, mas também analisando os seus pontos de contato.

Falando em similaridades, desde já é possível destacarmos três questões em comum. A primeira delas é que a temática da repetição não se encontra em um único texto, nem está claramente delimitada em um conjunto de títulos específicos e fáceis de serem descobertos. Por isso, é importante ter uma noção geral da obra de ambos os autores para saber em que direção vai a defesa de cada um, com o intuito de, mais tarde, ir captando a ideia em vários escritos. É, definitivamente, um trabalho de coleta de fragmentos, que, depois, se transforma em reflexão, crítica e interpretação. O segundo aspecto em comum é justamente a ideia de que a repetição, em ambos, deve ser vista não como o retorno ao idêntico, mas como diferença. Por fim, uma terceira questão em comum entre eles são as suas críticas ao historicismo.

Em Nietzsche, buscaremos percorrer o conceito e as implicações da doutrina do eterno retorno, começando com um breve apanhado do projeto nietzscheano de transvaloração dos valores ocidentais, para depois entrarmos em uma das principais obras do autor que trata explicitamente da doutrina: *Assim falava Zaratustra*. Na sequência, vamos trazer a leitura deleuziana sobre o eterno retorno para explicarmos mais assertivamente o motivo de a doutrina poder ser vinculada à ideia de diferença. Em Benjamin, a repetição será estudada principalmente através de duas situações: a repetição infantil e as imbricações entre história e tempo. Além disso, algumas pitadas benjaminianas acerca da ideia de comportamento mimético ajudarão a conectar as duas situações.

4.1 O PROJETO DE NIETZSCHE: BREVES CONSIDERAÇÕES

Após um primeiro momento de sua carreira, muito caracterizado pelas reflexões sobre tragédia, música, Schopenhauer e Wagner, Friedrich Nietzsche vai amadurecendo o que seria o seu principal projeto, que, diga-se de passagem, era bastante audacioso e guardava um latente potencial subversivo. O tal projeto objetivava uma reviravolta nos valores ocidentais, caracterizados pela fé da religião cristã e pela crença no mundo transcendente.

Uma das heranças da organização cristã do mundo ocidental, bem como já esboçamos, é a concepção linear do tempo, em que cada novo acontecimento deve superar e ser melhor que os anteriores, aniquilando o presente sempre em busca de um ideal de perfeição. Em decorrência dessa lógica, a vida na terra é completamente desvalorizada em detrimento de uma concepção transcendental, de respeito e preocupação com uma existência divina, arraigada no ideal do paraíso.

Nesse ponto, podemos fazer uma relação com o paralelo que Anders (2007) traçou entre a existência do sujeito kafkiano e a ideia de paraíso cristão. Ao observar que a vida das personagens de Kafka não avança e apenas se configura como uma repetição de acontecimentos que não levam a lugar algum, Anders lembra que isso se parece com a noção da vida terrena que os cristãos levam (e que foi criticada por Nietzsche), que seria apenas uma preparação para a vida verdadeira, no paraíso. No caso do mundo ambientado por Kafka, entretanto, o tempo é circular, parecido com o que vimos nos nossos estudos sobre mito, e não tem relação com a crença cristã. A lógica da vida que não avança, porém, é observada nos dois casos.

Se toda essa forma de vida cristã advém de uma construção de ideias morais, crenças e valores, logo isso também poderia ser destruído para, depois, ser substituído por outro conjunto de valores, renovado e diferente. Claro, não é algo de fácil elaboração, muito menos de tranquila execução no plano prático. Em sua pequena introdução sobre a obra do filósofo, João Evangelista Tude de Melo Neto (2017), coordenador do Grupo de Estudos Nietzsche (GEN) de Recife, reforça que era justamente isso que o autor alemão estava tentando propor, primeiramente no plano teórico, a partir de seu projeto de transvaloração dos valores ocidentais.

Com o intuito de iniciar qualquer movimento em direção a esse projeto, Nietzsche precisou, primeiramente, não apenas criticar as famosas narrativas da criação, do pecado original, da culpa, da salvação e redenção, mas também, e

sobretudo, atacar diretamente o grande pilar, o fundamento da religião cristã, que é Deus, o centro de gravidade da vida. É nesse sentido que, a partir de *A Gaia Ciência*, o filósofo alemão propõe a noção de morte de Deus, uma condição crucial para que novos valores sejam construídos. Dentro disso, nem se discute se Deus existe ou não, pois o que importa é o que a crença nele implica. Assim, Deus está morto como uma ética, como uma verdade una e absoluta que guia a vida de todos os cristãos (FW/GC).

Embora a questão da morte de Deus apresente pontos positivos no sentido de libertar as pessoas de valores religiosos e renovar a cultura, essa grande reviravolta também gera alguns problemas fundamentais. O mais impactante talvez seja a aniquilação da principal referência da humanidade ocidental, provocando um estado de desespero e desamparo generalizado, em que as pessoas se veem sem pilares, sem uma figura para crer, venerar e obedecer. Quando perdemos a autoridade que regula a vida e a moral, não temos ninguém para impor a determinação do bem e do mal, do que é possível ou proibido. A existência aos poucos se esfacela, e, nesse cenário, o niilismo surge como consequência da perda de sentido para a vida sem Deus e sem o norte da religião cristã.

Diante dessa situação, os homens tenderiam a criar outros ídolos e outras formas de veneração, quaisquer sejam, como a ciência, a razão, o progresso. Mas isso também é problemático, pois apenas se substitui o objeto de culto, mas a forma de agir e crer continua, fundamentalmente, a mesma. É a partir dessa crítica que Nietzsche vai provando que a morte de Deus só faz sentido se nos dirigirmos também à ideia de morte do homem.

Chegamos, assim, a outro ponto crucial para entender o projeto nietzscheano de transvaloração dos valores: a noção de *Übermensch*, traduzida ora como super-homem, ora como além-do-homem. O super-homem seria um novo tipo, completamente diferente do homem criado à imagem e semelhança de Deus (MELO NETO, 2017). Ele é uma superação, um além, uma nova forma que consegue existir no novo mundo criado com novos valores, ultrapassando todas as velhas maneiras de agir e pensar na cultura. Se como consequência da morte de Deus o niilismo ganha protagonismo, só uma figura do nível super-homem consegue vencer esse mal-estar gerado pela queda de um dos pilares centrais. Ele vence afirmando a vida, a terra, o presente e o corpo. Por outro lado, quando se trata de negar, só o faz em direção aos valores antigos e aos sustentáculos da concepção cristã.

Com a ruína do grande centro de gravidade do mundo ocidental, além de se criar um outro homem, seria crucial encontrar outro centro (MELO NETO, 2017). A proposta de Nietzsche para essa questão é colocar a doutrina do eterno retorno como o centro da gravidade dessa nova civilização revestida por novos valores. Dentro da lógica, o super-homem é o único capaz de compreender e aceitar a vida em seu eterno retorno, através de uma temporalidade circular e repetida. Isso porque o tipo de homem novo conseguiria, finalmente, desprender-se, e, assim, ir além da moral que outrora o aprisionava.

Aliás, temporalidade completamente distinta da lógica cristã que havíamos comentado, baseada na pura linearidade e anulação de acontecimentos. O eterno retorno coloca uma outra forma de viver o tempo, em que o super-homem, mesmo tendo sofrimentos ao longo de sua trajetória, não só supera o niilismo e ama a vida, como também afirma a vida e defende seu retorno acima de todas as coisas, sem ressentimento, entendendo a repetição não como cópia do igual, mas como abertura à diferença.

De acordo com o que construímos desde o segundo capítulo, o mundo que Kafka criou para ambientar suas personagens é regido também por uma circularidade. Por outro lado, justamente por ser muito próxima de uma circularidade mítica e opressora, a personagem sofre ao viver nesse mundo, diferente do super-homem nietzscheano. Mas trouxemos Nietzsche para compreendermos como uma existência circular pode ser interessante, positiva e diferente, capaz de produzir rupturas. Depois, vamos voltar à Kafka e ver como se vincula com tais ideias.

Bem como foi lembrado na introdução do capítulo, para se ter uma compreensão do pensamento do eterno retorno, é preciso percorrer vários escritos de Nietzsche, não só devido à disposição fragmentada reservada a algumas temáticas, mas também porque nunca encarou o eterno retorno como uma teoria propriamente dita, a ser defendida formalmente, em um único texto claramente dedicado a essa finalidade. Pelo contrário, geralmente referia-se ao eterno retorno como uma doutrina ou profecia. Se em *A Gaia Ciência* o autor já apresenta as questões acima citadas acerca da morte de Deus, é nesse mesmo texto, no aforismo 341, intitulado *O peso mais pesado*, que aparece uma das primeiras menções referentes ao tal famoso pensamento abissal.

E se um dia, ou uma noite, um demônio te seguisse em tua suprema solidão e te dissesse: 'Esta vida, tal como vives atualmente, tal como

a viveste, vai ser necessário que a revivas mais uma vez e inumeráveis vezes; e não haverá nela nada de novo, pelo contrário! A menor dor e o menor prazer, o menor pensamento e o menor suspiro, **o que há de infinitamente grande e de infinitamente pequeno em tua vida retornará e tudo retornará na mesma ordem** - essa aranha também e esse luar entre as árvores e esse instante e eu mesmo! A eterna ampulheta da vida será invertida sem cessar - e tu com ela, poeira das poeiras!' - Não te jogarias no chão, rangendo os dentes e amaldiçoando esse demônio que assim falasse?

Ou talvez já viveste um instante bastante prodigioso para lhe responder: 'Tu é um deus e nunca ouvi coisa tão divina!' Se este pensamento te dominasse, tal como és, te transformaria talvez, mas talvez te aniquilaria; a pergunta '**queres isso ainda uma vez e um número incalculável de vezes?**', esta pergunta pesaria sobre todas as tuas ações com o peso mais pesado! E então, como te seria necessário amar a vida e amar a ti mesmo para não desejar mais outra coisa que essa suprema e eterna confirmação, esse eterno e supremo selo! (FW/GC, § 341, grifos nossos).

Em seguida, fechando o livro 4, no aforismo 342, intitulado *Incipit Tragédia*, Nietzsche apresenta o seu personagem Zaratustra, citando já a primeira parte do que seria o prólogo de *Assim falava Zaratustra*. A partir de agora, o nosso esforço vai em direção à compreensão da doutrina do eterno retorno nessa obra.

4.2 O ETERNO RETORNO EM ASSIM FALAVA ZARATUSTRA

Escrito entre 1883 e 1885, *Assim falava Zaratustra* traz a concepção do eterno retorno de modo um pouco mais nítido, tanto que na autobiografia de Nietzsche, intitulada *Ecce Homo*, o próprio autor afirma que a concepção fundamental do Zaratustra é justamente o eterno retorno. Constituído por um prólogo e mais quatro partes, trata-se de uma obra que abriga um conteúdo filosófico e o expõe através de uma estrutura literária, utilizando-se de aforismos e parábolas para contar as peripécias de Zaratustra, o protagonista do livro, que viveu por dez anos em sua caverna nas montanhas.

Durante o longo período no qual ficou longe de sua pátria, Zaratustra passou por várias transformações e por um processo de amadurecimento, de modo que, bem no começo do livro, o protagonista já se sente pronto para anunciar suas sabedorias e profecias. Mais especificamente, na terceira parte do prólogo, depois de ter descido da montanha, ocorre o primeiro anúncio de Zaratustra: "Eu vos anuncio o super-homem. O homem existe para ser superado. Que fizestes para o superar?" (Za/ZA, I, Prólogo).

A partir da ideia de super-homem (além-do-homem), é possível observar os pilares do projeto nietzschiano de transvaloração dos valores, como a ferrenha crítica ao culto a Deus, aos valores cristãos e à crença na vida fora da Terra. É basicamente sobre esses assuntos que o protagonista vai discorrer nessa primeira parte do livro, composta por vinte e três seções (além do prólogo), criticando a sociedade que só valoriza o espírito, que despreza o corpo e que não é fiel à vida que se vive no momento presente, no plano terreno.

Outro aspecto importante, sobretudo no que se refere à ideia de circularidade, também aparece nesse primeiro momento do texto. É a presença do sol, que nasce e se põe todos os dias, renovando e repetindo a nossa vida, evidenciando um caráter circular de existência. A primeira fala de Zaratustra no livro se dirige justamente ao sol e ainda cita dois elementos cruciais para a narrativa: “tu, grande astro! Que seria de tua sorte, se te faltassem aqueles a quem iluminas? Há dez anos continuas subindo até minha caverna. Se eu, minha águia e minha serpente não estivéssemos aqui, tu te haverias cansado de tua luz e deste trajeto” (Za/ZA, I, Prólogo).

Os elementos cruciais mencionados acima são justamente a águia e a serpente, que terão relação direta com o anúncio do eterno retorno nas outras partes do livro. Para finalizar a primeira parte, Zaratustra se despede dos seus discípulos e recebe deles um bastão de presente: o cabo era dourado, e nele tinha uma serpente enrolada em torno de um sol. Certamente essa escolha do autor pela serpente como o bicho que teria uma relação direta com a personagem não fora à toa, uma vez que esse animal é bastante atrelado às teorias cíclicas. É só lembrarmos do famoso Ourobouros, símbolo existente desde as antigas civilizações egípcias, que mostra uma serpente em posição circular, devorando sua própria cauda, e que representa a quebra da linearidade ou uma evolução que se volta para si, em um movimento circular.

Figura 2: Ourobours em manuscrito Alquímico 1478, Codex Parisinus 2



Fonte: Research Gate, Creative Commons Attribution-NonCommercial

Segurando o tal bastão, Zaratustra encerra o trecho retornando à montanha de onde havia saído no começo do capítulo. É só na terceira parte que teremos de fato o anúncio do eterno retorno. Enquanto isso, no segundo momento da história, não há menções diretas e explícitas relacionadas à doutrina, mas apenas preparações. Inclusive, o próprio protagonista reconhece que já sabe bem o conteúdo que precisa expor aos seus discípulos, mas ainda não havia encontrado a melhor maneira, nem conseguia se sentir completamente pronto.

Na segunda seção da terceira parte, intitulada *Da visão e do enigma*, Zaratustra conta aos marinheiros que o acompanhavam em uma viagem a visão que teve. Segundo seu relato, ele travou um embate com aquele que se tornara um mortal inimigo: o espírito do peso. Ambos ficaram discutindo, até que Zaratustra foi tomado por uma ira, momento em que decidiu se impor e ameaçar o espírito do peso: “Para, anão! — eu disse. — Ou eu ou tu! Eu, porém, sou o mais forte dos dois: tu não conheces o meu **pensamento abissal**. Esse, não seria capaz de suportar!” (Za/ZA, III, *Da visão e do enigma*, 2, grifos nossos). Bem como Nietzsche explicita em outras obras, o tal pensamento abissal é justamente o eterno retorno, e, diante do confronto, o protagonista finalmente sente-se preparado para anunciar sua doutrina e, assim, vencer o espírito do peso:

‘Anão!’ - prossegui. - ‘Olha para este pórtico! Tem duas caras. Aqui se reúnem dois caminhos e ninguém ainda os seguiu até o fim. Esta via larga que segue atrás de nós dura uma eternidade e esta longa via diante de nós é uma segunda eternidade... Estes caminhos são contrários, opõem-se um ao outro, e encontram-se aqui neste pórtico.

O nome do pórtico, está escrito em cima, chama-se Instante' (Za/ZA, III, Da visão e do enigma, 2).

A partir do portal ou pórtico chamado Instante, Zaratustra nos mostra a tripla coexistência temporal. Ele está no meio das duas vias, entre o passado e o futuro, situando-se, então, no eterno presente. Mas esse momento atual é justamente imbricado pelo passado e pelo futuro, isto é, ele não se encontra estagnado em uma única temporalidade. Quando ele afirma que os dois caminhos são contrários e se encontram no tal pórtico, ele quer indicar que o passado e o futuro se unem no presente. É no presente, portanto, que conseguimos manejar as três temporalidades e sermos atravessados por todas elas. Nesse ponto inicial da revelação da doutrina, já aparece sutilmente a crítica nietzscheana à configuração do tempo linear, em que haveria uma separação bem delimitada de cada temporalidade. Em seguida, depois de introduzir a doutrina a partir de tal metáfora, o protagonista lança mais concretamente as bases do eterno retorno:

'Tudo quanto é capaz de correr não deve necessariamente já ter percorrido alguma vez esta via? **Tudo o que pode acontecer não deve ter acontecido, ocorrido, realizado, passado já alguma vez?** E se tudo existiu já por aqui, que pensas tu, anão, deste instante? Esse pórtico não deve também ter existido já alguma vez por aqui? [...] E aquela aranha que se arrasta à luz da lua e este mesmo luar e tu e eu sob este pórtico, sussurrando juntos sobre coisas eternas, **não é necessariamente obrigatório que todos nós já tenhamos existido? E tenhamos de retornar**, refazer este outro caminho que se afasta diante de nós, esta longa e triste via, não será necessário que eternamente retomemos?' (Za/ZA, III, Da visão e do enigma, 2, grifos nossos).

Depois disso, a visão narrada desapareceu e Zaratustra encontrou-se sozinho. Mas a solidão durou pouco tempo, pois conta que, em seguida, já havia avistado um jovem pastor sofrendo, se contorcendo no chão, com uma serpente negra dentro de sua boca. Tomado por uma ira, Zaratustra gritou várias vezes para o pastor reagir e morder a serpente. Depois de mais um tempo de angústia, finalmente o pastor pôs em prática a sugestão do protagonista: "deu uma dentada firme! Cuspiu para longe de si a cabeça da serpente e saltou para o ar. Já não era homem nem pastor; estava transformado, radiante; ria! Nunca houve homem na terra que risse como ele!" (Za/ZA, III, Da visão e do enigma, 2).

Retomando, tudo o que foi dito até aqui sobre essa seção da terceira parte do livro se refere à narrativa que Zaratustra conta aos marinheiros que o acompanhavam em uma viagem. Foram contados dois momentos: o primeiro é o embate de Zaratustra com o espírito do peso; o segundo é a história do pastor lutando contra a serpente (foi a visão que Zaratustra teve e que, ao mesmo tempo, representa um enigma para ele).

Avançando um pouco mais na terceira parte, encontramos a seção intitulada *O convalescente*, que, da mesma forma que *Da visão e do enigma*, se liga diretamente à doutrina do eterno retorno. Nesse ponto da narrativa, Zaratustra encontra-se novamente isolado em sua caverna, porém imbuído de um grande empenho e maturidade para finalmente expor seu pensamento abissal, o eterno retorno: “Eu, Zaratustra, o afirmador da vida, o afirmador da dor, o afirmador do círculo, chamo-te a ti, o mais profundo de meus pensamentos!” (Za/ZA, III, O convalescente, 1). Após esse momento vivaz de monólogo interior, o protagonista perde suas forças e cai, como que desmaiado, no chão de sua caverna. Ficou sete dias em uma condição delicada, sem comer nem beber, quase que sem esboçar reações diante dos estímulos que recebia. Os animais que costumavam o acompanhar, como a águia e a serpente, continuaram fiéis e presentes perto dele, mesmo nessa situação diferente. Passados os sete dias, a personagem finalmente recuperou o ânimo e começou a retomar suas atividades. Seu primeiro ato foi um diálogo com os animais, que anunciaram reflexões cruciais para a explanação da doutrina:

Então os animais disseram: “Zaratustra, para os que pensam como nós, todas as coisas dançam; vão, dão-se as mãos, riem, fogem... e tornam. **Tudo vai, tudo torna; a roda da existência gira eternamente. Tudo morre; tudo torna a florescer; correm eternamente as estações da existência. Tudo se destrói, tudo se reconstrói, eternamente se edifica a mesma casa da existência.** Tudo se separa, tudo se saúda outra vez; o anel da existência conserva-se eternamente fiel a si mesmo. A todos os momentos a existência principia; em torno de cada aqui, gira a bola acolá. O Centro está em toda a parte. A senda da eternidade é tortuosa” (Za/ZA, III, O convalescente, 2, grifos nossos).

A partir dessa citação, é possível confirmarmos que a ideia de círculo rege o modo do movimento do universo. Após essa explícita menção ao eterno retorno feita pelos animais, Zaratustra toma a palavra e faz uma revelação que liga diretamente essa seção àquela sobre a qual discorreremos anteriormente. Referindo-se ao enigma

do pastor engasgado com a serpente, o protagonista conta que, na verdade, ele mesmo era o pastor: “E como aquele monstro que se introduziu na garganta a fim de me afogar! Mas de uma dentada cortei-lhe a cabeça e cuspi-a para longe de mim!” (Za/ZA, III, O convalescente, 2). Em seguida, Zaratustra explica que isso se tratou de uma libertação, um movimento que foi tão intenso que o deixou sem forças por todos aqueles dias.

O protagonista percebeu, desse modo, que o seu embate era contra o homem menor, que lhe causava desgosto e repulsa. Ao vencê-lo, estaria pronto para encarar o eterno retorno e a noção de super-homem. Esse enigma representa, sobretudo, uma transformação de um homem comum em super-homem, que conseguiu fazer a travessia do niilismo e que agora já estava completamente preparado para amar o seu destino e desejar que tudo retornasse um número infinito de vezes, de modo que essas repetições, a partir desse momento, não mais significariam o peso mais pesado de todos. Reforça-se um amor à vida e uma afirmação do seu retorno, de forma que repetir significa se libertar das amarras de uma existência baseada em valores ultrapassados.

Assim, primeiramente a doutrina fora exposta pelos animais para depois ser complementada pela interpretação de Zaratustra acerca do enigma da serpente. Após essa tomada de consciência, os animais insistiram que o protagonista estava pronto para descer a montanha e anunciar a doutrina às pessoas, aos seus fiéis discípulos, uma vez que ele agora poderia ser identificado como o verdadeiro mestre do eterno retorno:

Porque os teus animais bem sabem quem és, Zaratustra, e o que deves chegar a ser: **tu és o mestre do eterno regresso das coisas, é este agora o teu destino!** Porque tu hás de ser o primeiro a ensinar esta doutrina: como não há de ser esse grande destino também o teu maior perigo e a tua enfermidade!? Ensinas que há um grande ano do devir, um ano monstruoso que, à semelhança de um relógio de areia, tem sempre que se voltar novamente para correr e se esvaziar outra vez. De forma que todos esses grandes anos são iguais a si mesmos, em ponto grande e pequeno; de forma que nós em todo o grande ano somos iguais a nós mesmos, em ponto grande e pequeno” (Za/ZA, III, O convalescente, 2, grifos nossos).

4.3 VONTADE DE POTÊNCIA: AS FORÇAS DA DIFERENÇA

Na primeira parte do livro quarto da obra *Vontade de Potência*, existe uma seção cujo título é exatamente *O eterno retorno*, pequena passagem que trata especificamente do assunto e que nos ajuda a entender mais claramente a doutrina. Antes de entrarmos nas reflexões sobre o trecho, vale lembrar as três formas que a doutrina costuma ser observada, de acordo com Melo Neto (2017). A primeira é uma tese cosmológica, que enxerga o universo através de movimentos cíclicos. A segunda trata de um imperativo ético: devemos viver nossos dias considerando que cada momento vá se repetir infinitas vezes, até por isso seria interessante amar esse modo de vida, bem como Zaratustra pregava. Já a terceira busca justamente a união dessas duas anteriores e, sobretudo, a ampliação de ambas as ideias (MELO NETO, 2017). Assim, não é suficiente interpretar o eterno retorno somente do primeiro ou do segundo modo, é preciso considerá-lo parte do projeto de transvaloração de todos os valores.

Agora, mergulhando mais precisamente nas elaborações de Nietzsche acerca de sua doutrina, começaremos com a sua ideia de que o mundo não tem fim, pois, se tivesse, esse fim já teria sido alcançado, uma vez que “o próprio fato de que o ‘espírito’ é um devir demonstra que o mundo não tem finalidade, nenhum estado final, que é incapaz de ‘ser’” (VP, Livro Quarto § 380). Ao desenhar sua concepção acerca do funcionamento do mundo, Nietzsche afirma que o universo não possui começo nem fim e que é todo constituído por variadas forças, que estão em todos os lugares, cujo número não aumenta nem diminui. As forças se transformam e se relacionam entre si, em um eterno vaivém, geridas por um movimento circular. O filósofo explica, entretanto, através da retomada de sua crítica ao cristianismo, que a insistência em uma narrativa de mundo finito não é algo que surge à toa, pelo contrário, é um movimento completamente intencionado e planejado, que sustenta a moral cristã, inclusive.

Provavelmente, a reflexão mais interessante é a relação entre as forças que compõem o cosmo e o tempo. Se Nietzsche coloca que existe um número finito de forças e que o tempo é infinito, em algum momento, a combinação de forças vai se repetir, obrigatoriamente. Mesmo que a variedade de combinações seja enorme, se a amostra é finita, a repetição é inevitável. Mas o autor coloca uma complexidade

importante em sua elaboração, defendendo que essas repetições não acontecem de modo aleatório e episódico, bem como já falamos, mas de forma encadeada:

E como entre cada uma das combinações e seu retorno próximo, todas as combinações possíveis deverão ser percorridas e que cada uma dessas combinações condiciona toda a sucessão de combinações na mesma ordem, demonstraríamos, assim, **um movimento circular de séries absolutamente idênticas: demonstraríamos que o mundo é um movimento circular que já se repetiu uma infinidade de vezes e que realiza o seu destino até o infinito.** — Esta concepção não é simplesmente uma concepção mecanicista: pois, se ela o fosse não necessitaria de um retorno infinito de casos idênticos, mas uma condição final (VP, Livro Quarto §384, grifos nossos).

Aproveitando o gancho da citação, reforço aqui o embate que Nietzsche travava contra as formas mecanicistas de considerar o eterno retorno. Não era só uma questão de pensar diferente, mas sobretudo de pensar de modo completamente oposto. Acima, apresentamos parte de uma ideia de Nietzsche que valoriza a quantidade de forças. O essencial, entretanto, é não pararmos por aí, senão teremos uma noção incompleta e pouco profunda, uma vez que devemos considerar também a qualidade de tais forças. Em *Nietzsche e a filosofia*, Gilles Deleuze nos explica que as qualidades das forças se dividem entre ativas e reativas, de forma que a primeira classificação se refere a forças superiores ou dominantes, que estabelecem imposições, enquanto a segunda se vincula a forças dominadas ou inferiores (DELEUZE, 1976). O filósofo francês também salienta um aspecto que às vezes é lido de outra maneira: a força ativa tem a ver mais com afirmação do que com uma ação propriamente dita, assim como o reativo não é só reação; é, sobretudo, negação e devir negativo, isto é, um instrumento do niilismo (DELEUZE, 1976).

Na visão de Nietzsche, devemos nos afastar das ideias mecanicistas para pensar o eterno retorno porque elas só levam em conta a quantidade das forças. No momento em que só olhamos para essa esfera, tendemos a cair em um processo de identificação, que busca justamente igualar as forças, objetivando, assim, um equilíbrio perfeito. Como consequência, esse modo de pensar anula totalmente as diferenças, e é por isso que Nietzsche desaprovava as concepções pautadas somente no viés da quantidade (DELEUZE, 1976). Já as qualitativas, por seu turno, mostram-se eficientes em romper com a ideia de igualdade, uma vez que a própria qualidade

“não é outra coisa senão a diferença de quantidade e corresponde a esta em cada força em relação” (DELEUZE, 1976, p. 36).

De todo modo, o que o mecanicismo faz é afirmar o eterno retorno, porém de um modo que tanto Nietzsche quanto Deleuze não concordam, pois se trata de igualar as quantidades de forças. Assim, as diferenças de quantidade se compensam entre o estado inicial e o estado final do sistema. Já a visão termodinâmica nega o eterno retorno porque, considerando as propriedades de calor, entende que as diferenças de quantidades só se anulam no estado final do sistema estudado. A questão é que mesmo que uma teoria afirme e a outra negue o princípio do eterno retorno, no fundo são muito similares, pois ambas se colocam no âmbito da conservação de energia, o que promove uma anulação das diferenças. Em virtude disso, essas duas concepções são rechaçadas pelo filósofo alemão.

Ademais, Nietzsche não dirige uma crítica apenas à física, mas também, e sobretudo, à ciência como um todo. Não se trata, portanto, somente de uma briga com os conceitos de peso, calor, densidade ou matéria. Outras disciplinas, como a biologia e a química, por exemplo, também entrariam nesse mesmo espectro de críticas, porque todas elas têm em comum o foco nas reações e, conseqüentemente, no viés reativo que se pode estabelecer entre as relações.

Por sua vez, o lado reativo se liga diretamente ao niilismo, ideia contra a qual Nietzsche se dirige. É por tudo isso que o filósofo vai buscar outras formas de embasar seu pensamento para construir sua doutrina, afastando-se de teorias cujo cerne é justamente a luta pelo idêntico, pelo mesmo. Pelo contrário, a doutrina do eterno retorno é um “pensamento sintético, pensamento do absolutamente diferente que exige um princípio novo fora da ciência. Esse princípio é o da reprodução do diverso enquanto tal, o da repetição da diferença” (DELEUZE, 1976, p. 38). Sempre onde houver insistência na identificação e na permanência do mesmo, não há espaço para o eterno retorno nietzscheano.

Se a noção de identidade se mostra completamente incapaz de oferecer bases para o eterno retorno, a noção de devir, por outro lado, não só consegue dialogar perfeitamente com a doutrina, como também consegue ser um dos fundamentos do eterno retorno. Isso porque o devir implica não se fixar a uma identidade, a uma raiz, não sendo uma forma de assimilação, tampouco de semelhança ou imitação. O fixar-se a algo implica que a pessoa ou a coisa seja aquilo com o qual se identifica.

Assim, quando somos algo, acabamos nos circunscrevendo em uma definição. Já o devir é a possibilidade de variação, é descolamento e diferença, pois se abre espaço para experimentar diferentes estados sem se fixar permanentemente a um deles, o que produz uma fuga no círculo. Desmanchando a ilusão do ser, o próprio Nietzsche defende que o devir não tem uma condição final e muito menos tende ao “ser” (VP, Livro quarto), de modo que só podemos “crer no ser do próprio devir. Qual é o ser do que devém, do que nem começa nem acaba de devir? **Voltar, o ser do que devém**” (DELEUZE, 1976, p. 39, grifos do autor). Assim, o único “ser” que faria sentido considerar seria o ser do devir, aquele que está sempre em movimento, longe de se fixar em um estado final que visa a permanência.

Através de todos esses embasamentos, foi possível entender melhor e confirmar a noção de que o universo não para, não só porque o devir nega a permanência, mas também devido ao fato de o mundo não atingir um equilíbrio final a partir das relações entre as forças. Agora, o próximo passo é compreender como esse movimento se dá. Bem como vimos nos escritos anteriores de Nietzsche, o movimento que caracteriza o universo é circular. Desde *A Gaia Ciência e Assim falava Zaratustra*, isso já estava posto de forma muito clara, por sinal. E como estamos vendo nesta seção, em *Vontade de Potência* e em alguns escritos póstumos, Nietzsche também reforça a ideia de circularidade. Interessante é que o círculo não aparece apenas como o formato de configuração do universo, pois, inclusive, acaba se fazendo presente e protagonista em outras definições do filósofo.

Em *Além do bem e do mal - prelúdio a uma filosofia do futuro*, encontramos um exemplo concreto do que citamos acima. No parágrafo vinte desta obra, Nietzsche afirma que, por mais diferentes que sejam entre si, os filósofos, de um modo geral, pertencem a um mesmo sistema, percorrem um mesmo círculo, de forma que quase não há possibilidades de se desenvolver conceitos filosóficos separadamente. Por mais que exista uma inclinação à independência, muito desejada por alguns pensadores, Nietzsche sustenta que grandes novidades ou supostas descobertas não seriam assim tão inovadoras em relação ao que um dia já fora pensado:

Sob um encantamento invisível, eles percorrem sempre do início, mais uma vez, a mesma órbita: por mais independentes que eles possam se sentir uns dos outros com sua vontade crítica ou sistemática: algo neles os guia, algo os impulsiona numa determinada ordem um atrás do outro, precisamente aquela inata sistemática e afinidade de

conceitos. Seu pensamento é de fato muito menos uma descoberta do que um reconhecimento, uma lembrança, um retorno e um regresso a um distante e remoto lar geral da alma, do qual esses conceitos um dia saíram (JGB/BM, § 20).

As relações circulares, portanto, são as que explicam e contextualizam a filosofia de Nietzsche, mas o fundamental, dentro de tudo isso, é compreendermos e aceitarmos uma singularidade: o círculo a que Nietzsche se refere em toda a sua filosofia não é, de modo algum, um círculo fechado, vedado, pois ele comporta escapes e diferenças. E isso se liga fortemente à filosofia de Deleuze, que acredita no devir e nas linhas de fuga que podemos traçar, e às nossas hipóteses sobre a obra circular de Kafka permitir saídas e rupturas. O francês salienta que precisamos considerar a presença do diverso no ciclo, além de entender que, na verdade, não existe um só ciclo, mas sim uma diversidade de ciclos habitando o mesmo espaço, “por isso só podemos compreender o próprio eterno retorno como a expressão de um princípio que é a razão do diverso e de sua reprodução, da diferença e de sua repetição” (DELEUZE, 1976, p. 40).

Como consequência dessa lógica, é essencial reforçarmos a linha de pensamento que desfaz uma confusão bastante comum: no eterno retorno, não é o mesmo que retorna, mas sim o próprio retornar. E Deleuze ainda vai além, pois afirma que se trata de “retornar para o que difere” (DELEUZE, 1976, p. 40). Bem, para entendermos mais a fundo essa questão complexa, precisaremos entrar na segunda forma como a doutrina do eterno retorno geralmente é abordada: como um imperativo ético. Até o momento, basicamente discorreremos sobre o primeiro viés, que é a tese cosmológica dos movimentos cíclicos do universo.

A problemática ética trata precisamente do ponto de partida para a doutrina do eterno retorno, que é a pergunta do demônio em *A Gaia Ciência*, aquela que mencionamos final da primeira seção: “queres isso ainda uma vez e um número incalculável de vezes?” (FW/GC). Tal questão ousada nos faz pensar se o que estamos fazendo com a nossa vida é digno do orgulho de se repetir infinitamente. Amamos nossas atitudes e nossa vida a ponto de querer vivê-las de novo, de novo e de novo? Ou mais, conseguiríamos suportar essa existência mais de uma vez? Com a iminência do retorno, deveríamos cuidar bem do que fazemos ao longo da vida, para não correremos o risco de ficarmos repetindo algo que não gostaríamos de estar revivendo. Isso é uma questão extremamente delicada, é um defrontar-se com um

peso muito grande, “o peso mais pesado”, de que Zaratustra conseguiu se livrar quando mordeu a cabeça da serpente. A partir de então, já havia se libertado do niilismo e estava pronto para amar o seu destino e afirmar sua vida, como se dissesse: “sim, a existência pode retornar, não a temo mais, pelo contrário, amo-a”.

Na verdade, para Nietzsche, o homem comum realmente não consegue lidar com a possibilidade do eterno retorno, pois a sua existência é ressentida, é fraca, tomada pelo niilismo e pouco recheada de experiências enriquecedoras, uma vez que a maior dedicação do homem cristão não é a sua vida terrena, mas sim a preparação para uma suposta vida celeste. Quem vai ser capaz de desfrutar e entender o eterno retorno é a nova categoria proposta pelo filósofo alemão: o além-do-homem ou super-homem.

Se o eterno retorno será a repetição do mesmo ou do diferente, é algo que depende de uma outra característica, denominada por Nietzsche de “pensamento seletivo”. Mas haveria seleção do quê, especificamente? Das forças, sobretudo. Ou melhor dizendo, das qualidades das forças, sobre as quais discorreremos no começo da seção, através da lente deleuziana. No começo do livro quarto da *Vontade de Potência*, introduzindo a ideia de seletividade, Nietzsche aponta que as raças que não suportarem o eterno retorno estarão condenadas, isto é, não sobreviverão. Já aquelas que “estimarem como o maior dos benefícios, estão predestinadas para o domínio” (VP, Livro quarto §375).

Diante disso, está claro que o próprio autor revela a importância do domínio. Retomando as distinções sobre a qualidade das forças, que se dividem entre ativas e reativas, as forças caracterizadas por serem superiores ou dominantes são as ativas, ou seja, são elas que precisam vencer a seleção para que o eterno retorno triunfe sob a luz da diferença (DELEUZE, 1976). Desse modo, o retorno das forças reativas não é, de modo algum, o objetivo da doutrina de Nietzsche, pois implica na volta do homem pequeno, ressentido, que não vai conseguir lidar com a infinita repetição de uma existência medíocre.

É por tudo isso que o protagonista do eterno retorno nietzscheano só pode ser o além-do-homem, aquele que consegue extrair as forças ativas, afirmar a existência e, assim, criar valores diferentes. Aquela pergunta outrora assustadora do demônio agora reveste-se de outro significado e de outra afecção, porque essa nova categoria de homem não teme o retorno. E se tudo voltasse um número incontáveis de vezes? Bem, não haveria problema nenhum, pois o niilismo cede lugar para a alegria de

afirmar a vida, como se disséssemos: “sim, estou pronto para viver isso de novo, de novo e de novo, e quantas vezes for preciso”. No ato de afirmar, a pessoa afirma também o devir e se coloca como um elemento da produção da diferença. Como afirmar implica criar, o que retorna nunca é o mesmo, mas sim a própria afirmação, a singularidade, o caráter ativo, que são os pilares da criação do novo e dos valores reinventados. O movimento do eterno retorno, ao girar a roda e fazer a seleção, elimina tudo o que pode ser negação ou que pode ter relação com o mesmo, com o idêntico, de modo que, assim, “faz do querer uma criação, efetua a equação querer criar” (DELEUZE, 1976, p. 53).

Bem como João Evangelista Tude de Melo Neto (2017) nos lembrou no início da seção, precisamos entender a proposta de Nietzsche levando em conta não só a tese cosmológica do movimento cíclico do universo, mas também considerar o imperativo ético de lidar com a afirmação e com a vontade de experimentar o retorno da existência, além de aceitar que, para isso, o ser do devir se torna seletivo, e, assim, capaz de escolher somente as forças ativas. Tudo isso junto torna possível um entendimento interessante da doutrina do eterno retorno, que, ancorada na leitura deleuziana, nos faz perceber que repetir não é algo que trata do idêntico. A seguir, entenderemos o modo como o pensamento de Walter Benjamin lida com a ideia de repetição, buscando compreender como sua leitura pode se relacionar com Nietzsche e com Kafka.

4.4 WALTER BENJAMIN: REPETIÇÃO INFANTIL E COMPORTAMENTO MIMÉTICO

O primeiro viés sobre repetição que trataremos a partir da obra de Walter Benjamin é relacionado ao universo das crianças. Essa abertura teórica sobre o tema vai se ligar diretamente a outros aspectos sobre repetição, de modo que um elemento introduz o outro, até chegarmos a um ponto em comum entre as ideias de Benjamin e Nietzsche, com o intuito de compreender o diálogo que é possível fazer a partir das reflexões de ambos os autores.

No apêndice de *Infância berlinense: 1900*, em um trecho chamado *Carrossel*, Benjamin faz uma ligação entre a natureza da criança e a ideia de eterno retorno, o que nos mostra um indício da recorrente correlação que o autor expunha do agir infantil com a repetição e, mais ainda, nesse caso, com o movimento circular:

Há muito tempo que o eterno retorno de todas as coisas se fez sabedoria de criança, e a vida uma embriaguez de dominação primordial, com o realejo ensurdecedor ao centro, como tesouro da coroa. Quando o andamento começa a abrandar, o espaço começa a gaguejar e as árvores a voltar a si. O carrossel torna-se terreno inseguro. E aparece a mãe, a estaca tantas vezes abordada em volta da qual a criança, ao atracar, enrola a amarra do olhar (BENJAMIN, 2017a, p. 115).

Se o eterno retorno é sabedoria de criança, o jovem que cresce e que depois se torna adulto também carrega consigo os vestígios da repetição. E isso conseguiremos notar com precisão ao analisar as reflexões benjaminianas sobre esse tema. Ademais, no pequeno texto *Brinquedo e Brincadeira*, Benjamin já coloca desde o início que a repetição é a responsável por nortear o mundo da brincadeira (BENJAMIN, 2012g). As crianças sempre querem brincar de novo, de novo e de novo. Não basta repetir apenas duas vezes a mesma brincadeira; tão logo acaba um jogo, a criança já quer recomeçar, infinitamente, como se o prazer estivesse não na brincadeira em si, mas em viver aquilo novamente.

O autor inclusive faz uma vinculação à ideia freudiana de prazer, lembrando o viés do desejo pela repetição e o comparando a sua intensidade com a mesma intensidade do ímpeto causado pelo desejo sexual. O prazer em fazer algo repetidamente é ainda mais interessante quando acompanhado pela descoberta de algo novo, como Benjamin conta em *A meia*, outro texto de *Infância berlinense: 1900*. Neste breve trecho, relembra o quão animado ficava ao pegar um par de meias no armário e colocar a mão dentro desse objeto que parecia uma bolsa. Só que a grande revelação é que, ao mesmo tempo que a meia tinha aspecto de bolsa, ao retirar a mão de dentro, a tal “bolsa” se mostrava vazia, o que desfazia a distinção entre forma e conteúdo. Ao fazer uma brincadeira com objetos do seu próprio armário, o pequeno Benjamin havia descoberto que a linha entre o interno e o externo não era tão demarcada assim. E uma vez tendo conhecimento disso, Benjamin nunca se cansou de tantas outras repetidas vezes “pôr à prova esse exercício” (BENJAMIN, 2017b, p. 101).

Interessante é que nesse *looping* eterno de brincar com o mesmo objeto ou de continuar no mesmo jogo, a criança tende a não repetir exatamente igual à vez anterior. Ela vai experimentando diferenças, inserindo algum elemento novo, testando movimentos, chutando a bola de futebol em uma direção que nunca havia tentado, ou,

de repente, decide não mais fazer gols, mas sim ocupar a posição de goleiro, por exemplo. E nessa obsessão de sempre brincar de novo e de novo, a criança também vai se aprimorando, de modo que o último gol certamente foi bem mais bonito do que o seu primeiro. Assim, podemos dizer que o que se repete é a brincadeira, mas o modo como se brinca sofre variações.

Falando em se aprimorar, outra questão que se vincula à repetição é o aprendizado, tanto para o mundo infantil como para o adulto. Para aprender uma disciplina da escola, um idioma, uma dança ou um instrumento, é necessário repetir várias vezes para que a habilidade seja desenvolvida, e o conhecimento possa ser introjetado. Vista por esse viés, a repetição se relaciona ao que Benjamin elaborou sobre a brincadeira estar na origem dos hábitos (BENJAMIN, 2012g). Justamente, é repetindo certas atividades ou modos de organização que a pessoa aprende a criar hábitos. Novamente, vale para adultos, mas também para crianças, que precisam ser ensinadas a comer, a dormir, a se vestir, isto é, atividades que demandam repetição para serem implementadas na rotina de quem está começando a se relacionar com o mundo.

Bem como lembra Benjamin, muitas vezes nos utilizamos de brincadeiras e de músicas para estimular o aprendizado do hábito nas crianças (BENJAMIN, 2012g). Interessante é que, por esse aspecto, observamos que não apenas nos utilizamos da repetição para criar hábitos, como também, no exemplo do universo infantil, utilizamos recursos cuja essência é justamente a repetição, como é o caso da brincadeira, que exploramos acima, e da música, que contém o refrão e outras estruturas repetidas que formam o ritmo. Em suma, nos utilizamos de uma repetição para criar uma outra repetição e, assim, organizamos nossa vida. Isso tudo é interessante para mostrar o quão próximos estamos da repetição, em vários âmbitos da vida e em todas as fases por que passamos.

Outra questão vinculada ao universo da brincadeira é o espelhamento da criança diante do adulto e vice-versa, uma vez que “o mundo perceptivo da criança está marcado pelos traços da geração anterior e confronta-se com eles; o mesmo ocorre com suas brincadeiras” (BENJAMIN, 2012g, p. 268). Sob esse aspecto, a brincadeira acaba sendo regida pela perspectiva do adulto. Primeiro, porque é o adulto que supervisiona as brincadeiras, coordena, coloca limites, compra os brinquedos e decide o espaço onde as atividades serão realizadas, por exemplo. Muitas vezes, o adulto quer ensinar ao seu filho as brincadeiras de que mais gostava quando era

pequeno, ou até vai dar de presente o seu brinquedo favorito da infância. Vemos, nesse caso, que o adulto tenta se colocar no mundo da criança, confrontar-se com uma condição do passado.

Já o segundo ponto dessa relação é que a criança age e aprende através da imitação, de modo que ela acaba imitando o adulto não apenas para aprender a andar e a falar, mas também para brincar. Assim, embora os pequenos sejam capazes de criar, observam seus pais trabalhando e cozinhando, por exemplo, e tentam reproduzir as mesmas ações. Mais cedo ou mais tarde, o adulto vai ver a cena em que seu filho espontaneamente pega uma panelinha de plástico e, com um pequeno bastão, mexe, mexe, mexe, mesmo que o recipiente esteja vazio, só para copiar de seus pais a cotidiana ação de cozinhar. Crucial ressaltar que, embora a criança se dirija a um gesto imitativo, logo ele vai se transformar em uma semelhança, pois a criança vai reelaborar o gesto, colocar ali a sua subjetividade na performance. Aqui está mais um exemplo de que a repetição, mesmo quando se trata de uma imitação ou espelhamento, ocorre de modo diferente e com variações.

Nessa linha de refletirmos sobre comportamento mimético, Benjamin resalta um aspecto bastante relevante sobre a imitação infantil não se restringir apenas à imitação de pessoas. Crianças copiam seus familiares, suas profissões, mas também fingem ser objetos, animais, veículos (BENJAMIN, 2012g). A questão principal, para o autor, é entender o motivo e a utilidade dessa atitude mimética: o que engendra essas semelhanças?

Para resolver esse problema, Benjamin se descola do estudo sobre o mundo infantil e se volta a uma reflexão sobre os homens antigos ou primitivos, que parecem ter uma relação bem mais profunda com a faculdade mimética do que os homens modernos (BENJAMIN, 2012h). Trazendo o caso da astrologia, o autor lembra que um procedimento muito comum aos homens antigos era justamente imitar os processos celestes e buscar as ligações entre as constelações e os seres humanos, hábito que foi sendo deixado de lado ao longo do tempo.

O interessante é que a identificação de uma semelhança está diretamente conectada a um momento temporal, a um instante fugaz, que logo vai deixar de existir. Não se trata de conviver com as semelhanças a qualquer hora, pois:

sua percepção, em todos os casos, está ligada a um relampejar. Ela passa voando, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de outras percepções. Ela se oferece de modo tão

efêmero e transitório como uma constelação de astros. A percepção das semelhanças, portanto, parece estar vinculada a um momento temporal (BENJAMIN, 2012h, p. 119).

Se uma das formas de vermos as repetições é através da imitação de atitudes, gestos e ações, podemos pensar, pelo viés da semelhança, que as repetições também estão relacionadas a instantes, a momentos temporais específicos. Essa relação com a temporalidade vai ficar bem evidente na seção seguinte, através de algumas notas sobre o conceito de história que Benjamin busca construir.

Mas tais configurações astrológicas já não tocam mais com tanta intensidade os indivíduos atuais, que, por sua vez, são perpassados por outras imbricações. Considerando essa transformação, Benjamin coloca a linguagem como o principal elemento a ser estudado para entendermos a conexão entre os homens e as semelhanças. Também na seção seguinte, teremos um exemplo exato disso através de reflexões sobre Proust. Referente a tal conexão, Benjamin coloca uma questão relacionada à gênese da linguagem: a onomatopeia, que se liga diretamente com o comportamento imitativo. Assim, na origem da linguagem, está um elemento que consiste na formação de uma palavra a partir de uma reprodução aproximada do som atribuído a ela (BENJAMIN, 2012h). A semelhança sonora permite designar algo por aproximação, de modo que é possível, assim, que um barulho ou ruído, por exemplo, sejam colocados no mundo da linguagem escrita e falada. Essas primeiras formas de se comunicar foram se desenvolvendo e ganhando outros contornos até chegarmos no grau de aprimoramento linguístico atual, mas essa origem garantiu que a linguagem se tornasse a “mais alta aplicação da faculdade mimética” (BENJAMIN, 2012h, p. 121).

4.5 A REPETIÇÃO COMO RUPTURA DO TEMPO LINEAR E HISTORICISTA

4.5.1 Ruptura pela revolução

Após compreendermos como a repetição se vincula ao universo infantil e ao mundo da linguagem, atravessando todas as etapas da vida de um indivíduo, agora nosso objetivo é expandir a leitura para uma visão macro e entender como as concepções benjaminianas de tempo e história se conectam com a ideia de repetição.

Nas teses sobre o conceito de história, uma das principais críticas de Benjamin dirige-se ao famoso mito do progresso. A vertente historicista, contra a qual o autor se coloca abertamente, acreditava que a sociedade estava sempre mirando o crescimento e o progresso ascendente, de modo que o futuro necessariamente seria melhor e mais desenvolvido do que o passado, o que corrobora uma perspectiva que se alinhava à ideia de evolução. Desse modo, o historicismo criou uma visão de como se deveria articular historicamente o passado e, conseqüentemente, elaborou também uma percepção acerca do tempo derivada dessa lógica de valorizar o progresso. É o tempo do relógio de fábrica, quantificado, homogêneo e vazio (BENJAMIN, 2012i). Sendo um crítico contundente de todo esse conjunto de perspectivas, Benjamin não só teceu suas discordâncias, como também criou o seu próprio paradigma para uma nova forma de olhar a história. Por sinal, essa forma benjaminiana tem muitos pontos em comum com a crítica ao historicismo que Nietzsche fizera anos antes, e que iremos comparar na seção seguinte.

Logo nas primeiras linhas da *Tese VI*, Benjamin já anuncia um dos principais equívocos do historicismo, que é o de entender o passado como algo fixo, congelado e imutável, como se existisse uma única verdade do que realmente aconteceu. É por isso que “articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo ‘tal como ele foi’. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo” (BENJAMIN, 2012i, p. 11). A ideia da recordação que ressurge como um clarão tem muito a ver com o que explicamos na seção anterior sobre o comportamento mimético se relacionar com um instante temporal. Em ambos os casos, trata-se de um momento que é retirado da continuidade que ele pertence para vir à tona de uma forma ressignificada. E isso é um movimento bastante rico, porque permite uma releitura de uma situação ou até uma nova percepção sobre algo, como se fosse uma epifania.

Por outro lado, o tão criticado modo historicista mostra-se bastante totalizante e impositivo, pois não permite visitar o passado de modo mais aberto e maleável. De acordo com essa visão estática, parece que tudo já foi posto e não há mais como reivindicarmos: o passado já foi contado. O grande problema de congelar uma narrativa é que se excluem todas as outras possibilidades de entendermos e de contarmos a história. Em todo o seu trabalho, o historicismo apenas se dedicara a construir a narrativa dos vencedores, por exemplo (BENJAMIN, 2012i). Nesse ponto, entra a proposta benjaminiana de escovar a história a contrapelo e resgatar a vivência

e a narrativa dos vencidos, dos perdedores, isto é, daqueles que tiveram suas histórias esquecidas propositalmente.

Olhar para o passado significa, pela lente benjaminiana, reconstruir os acontecimentos considerando o momento presente (BENJAMIN, 2012i). Desse modo, o passado não existe de forma isolada, pois as temporalidades se cruzam a todo instante. Quando entendemos que não faz sentido buscar “o que realmente ocorreu”, nos despimos das concepções totalizantes que buscam rotular um evento a partir de uma única definição e de uma única narrativa. As condições do presente vão influenciar o modo como olhamos para o passado, por isso a importância de não fixarmos verdades incontestáveis.

Considerando exatamente a coexistência das temporalidades, a *Tese XIV* nos ajuda a compreender a importância desse olhar:

A história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (Jetztzeit). Assim, para Robespierre, a Roma antiga era um passado carregado de Agora, que ele arrancou ao contínuo da história. E a Revolução Francesa foi entendida como uma Roma que regressa. Ela citava a velha Roma tal como a moda cita um traje antigo. A moda fareja o atual, onde quer que se mova na selva do outrora. Ela é um salto de tigre para o passado. Acontece que ele se dá numa arena onde quem comanda é a classe dominante. O mesmo salto, mas sob o livre céu da história, é o salto dialético com que Marx definiu a revolução (BENJAMIN, 2012i, p. 18).

Se recorrermos à leitura de Michael Löwy sobre as teses em *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, confirmamos rapidamente que, já na primeira frase, o autor reforça a sua crença de que o presente, o tempo do agora, está dentro do passado, e que ambos se imbricam a todo instante (LÖWY, 2005).

O segundo ponto a se atentar nessa tese é a noção de citação. Quando se faz uma citação de algo passado, estamos interrompendo o fluxo temporal corrente, ou seja, é como se fizéssemos uma ruptura do presente com um elemento vindo diretamente do passado. Isso significa quebrar o contínuo da história, algo impensável para a concepção historicista, que objetiva a continuidade, a evolução e o progresso. Mas isso não necessariamente implica uma ruptura significativa, é só atentarmos aos dois exemplos de Benjamin, a revolução e a moda. Embora a moda sempre se ligue diretamente ao mais atual, possui um caráter extremamente repetitivo, pois sempre

acaba se voltando a uma reprodução de sucessos antigos: aquilo que outrora dera certo, retorna. E essa repetição não tem um grande potencial de subversão, pelo contrário, pois o universo da moda é comandado pela elite, pelas classes dominantes. Nesse âmbito, a palavra dos vencedores continua controlando as relações, portanto essa citação (da moda antiga que se reatualiza) não consegue agregar mudanças significativas na forma de narrar a história.

Por outro lado, a revolução consegue efetivamente criar cisões importantes, pois ela incorpora a própria “interrupção da eterna volta e o surgimento da mudança mais profunda. Ela é um salto dialético, fora do contínuo, inicialmente rumo ao passado e, em seguida, ao futuro” (LÖWY, 2005, p. 120). A revolução, nesse sentido, é o choque contra tudo aquilo que é dominante. Ela tem um potencial muito elevado de pausar a vida corrente para instaurar uma mudança brusca, ou seja, de trazer diferenças. Mesmo que a revolução seja algo que possa se repetir periodicamente, sempre traz consigo a semente do novo, da reviravolta dos valores vigentes. É justamente por isso que a citação revolucionária tem a ver com a história dos oprimidos, pois são eles os capazes de produzir diferenças. A classe dominante, ao contrário, apenas se interessa na manutenção do status quo. Na *Tese XV*, Benjamin logo segue com esse raciocínio iniciado na tese anterior, expandindo para uma reflexão crucial:

A consciência de destruir o contínuo da história é própria das classes revolucionárias no momento de sua ação. A Grande Revolução introduziu um novo calendário. O dia com que se inicia um novo calendário funciona como um dispositivo de concentração do tempo histórico. E é, no fundo, sempre o mesmo dia que se repete, sob a forma dos dias feriados, que são dias de comemoração. Isso quer dizer que os calendários não contam o tempo como os relógios. São monumentos de uma consciência histórica da qual parecem ter desaparecido todos os vestígios na Europa dos últimos cem anos. Na Revolução de julho aconteceu ainda um incidente em que essa consciência ganhou expressão. Chegada a noite do primeiro dia de luta, aconteceu que, em vários locais de Paris, independentemente uma das outras e ao mesmo tempo, começaram a disparar contra os relógios das torres (BENJAMIN, 2012i, p. 18).

Fica claro que, para Benjamin, a luta de classes está diretamente relacionada com a mobilização do passado a partir do tempo presente. É a partir do “agora” que é possível salvar a história e aquilo já passou. Com a ideia de um historiador que se

assemelha a um colecionista que vai juntando os rastros da vida dos vencidos, desse modo seria possível transformar o passado em vez de assumir o esquecimento da narrativa dos oprimidos.

Retomando, a história dominante é formada pela continuidade e perenidade da narrativa dos vencedores, isto é, trata-se de uma repetição dos discursos dos poderosos, daqueles que estão por cima. A revolução, por seu turno, surge como uma ruptura da repetição dos soberanos. Para entendermos melhor, Benjamin traz o exemplo dos feriados, que, muitas vezes, representam um fato histórico referente a uma conquista dos vencidos. Isso significa algo bastante forte: propõe-se parar as atividades correntes em tal dia de feriado para celebrar ou recordar um evento que passou.

Desse modo, o calendário consegue reunir várias repetições de datas através dos feriados e serve como uma ferramenta poderosa na luta contra o esquecimento das minorias ou dos vencidos. Mais uma vez, uma repetição (os vários feriados existentes) parece servir como ruptura de uma outra repetição corrente (que é a narrativa dos vencedores) e, assim, instaurar uma mudança ou, na maioria dos casos, uma comemoração essencial para que outras histórias também sejam contadas. É por isso que “os calendários representam o contrário do tempo vazio: são expressão de um tempo histórico, heterogêneo, carregado de memória e de atualidade” (LÖWY, 2005, p. 124).

Novamente, estamos aqui falando, então, de uma repetição (feriados) ser capaz de romper com o curso hegemônico de uma narrativa repetida e, assim, produzir mudanças. Parece haver um choque de repetições de naturezas distintas que entram em um embate. O tal embate assemelha-se muito ao que estamos tentando investigar sobre a natureza das narrativas kafkianas. Vamos retomar a problemática: vários textos do escritor tcheco se configuram estruturalmente de modo circular, em uma construção que flerta diretamente com a forma mítica, bem como já apresentamos. Fora isso, o autor coloca um homem do tempo histórico para viver em um mundo aparentemente mítico, o que gera um grande mal-estar na personagem. Mas, o que tudo indica, a partir da nossa hipótese, é que Kafka lança mão de certos recursos que fazem a narrativa mudar de rumo e que produzem rupturas nesse desenrolar em forma de círculo. Por enquanto, de acordo com nossa suposição, parece que esses recursos, no conjunto da obra, também devem ser repetições, o que

evidencia um paralelo muito interessante entre o pensamento benjaminiano sobre história e o método disruptivo kafkiano.

Seguindo nas ideias benjaminianas, a tese XV continua e estende a crítica ao já citado tempo homogêneo. Bem como contextualiza Löwy, uma sociedade capitalista, que tem seus esforços dirigidos à produção industrial e ao consumo, o tempo ganha um significado completamente diferente daquele das civilizações pré-capitalistas. O mundo do capital é pautado pelo viés quantitativo, em que cada segundo vale dinheiro, de modo que o tempo também é medido estritamente, quantificado com precisão para que nenhum instante de trabalho seja desperdiçado (LÖWY, 2005). Já o tal tempo da revolução, que acima confirmamos que traz uma ruptura da história hegemônica das classes dominantes, quer justamente travar um embate contra o tempo mecânico e vazio, que não busca a riqueza do viés qualitativo.

4.5.2 Ruptura pela reminiscência: um olhar proustiano

Uma questão interessante é que a problematização de Benjamin sobre o modo como olhamos o tempo aparece também em seu texto *A Imagem de Proust*, porém vista sob a ótica da memória. Quando lemos logo no começo que “Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida rememorada por quem a viveu” (BENJAMIN, 2012j, p. 39), conseguimos estabelecer a relação com as teses, de que é necessário voltarmos ao passado pelas lentes do presente. Utilizando-se de reminiscências, o narrador de *Em busca do tempo perdido* lembra toda a sua vida para recuperar os fragmentos da sua história, de forma que, durante esse exercício de rememoração, fica claro que o passado não é algo eterno, nem fixo e muito menos imutável: pelo contrário, o que se nota é a coexistência temporal, presente e passado se imbricando a todo momento.

Do mesmo modo como Benjamin não se afeiçoa ao tempo contínuo e cronológico, Proust também vai se afastar da linearidade e buscar justamente o encontro do tempo presente com o passado. Como o salto do tigre benjaminiano, o tempo proustiano é arrancado da linearidade corrente através do momento da reminiscência. A lembrança acaba com a cronologia do texto, atuando do mesmo modo que a repetição dos feriados age na quebra da repetição da história dominante. Se, para Benjamin, o homem se insere na história no momento em que interrompe o

fluxo natural do tempo, em Proust isso acontece quando a rememoração permite que se faça um cruzamento temporal, repetindo o antigo no atual.

Podemos trazer Nietzsche para o mesmo debate, lembrando do pórtico chamado *Instante*, que Zaratustra contava ao espírito do peso. Tal pórtico significava, sobretudo, o encontro das três temporalidades a todo momento, o que já demonstrava, com clareza, a postura contrária de Nietzsche em relação à temporalidade linear do mundo cristão. Inclusive, como objetivava construir as bases para uma civilização com novos valores, precisou propor uma outra forma de pensar essa questão, por isso evocou o tempo circular. Lembrando, principalmente, que a ideia de círculo aqui pode ser vista do mesmo modo como lemos em Kafka: é algo que só se parece com a forma do mito, mas que, na verdade, é bastante diferente. As repetições de que tratam Nietzsche e Kafka não se referem ao idêntico nem a algo sempre igual. Pelo contrário, pedem diferenças e lançam rupturas. Desse modo, é possível notarmos que Benjamin, Proust e Nietzsche se mostraram em oposição ao historicismo, mas cada um propõe uma ferramenta diferente como alternativa para romper com essa forma de ver e de narrar o mundo.

Ainda em *A imagem de Proust*, Benjamin destaca outras duas características que observa na obra do autor francês: a felicidade e a semelhança. Vamos começar pela última, que inclusive já chegamos a tratar na quarta seção do capítulo. Proust seria, pela leitura benjaminiana, um apaixonado pelo estudo da semelhança, esfera que se ligaria diretamente ao mundo dos sonhos, outro objeto de desejo do escritor francês. Benjamin salienta, entretanto, que semelhança não é sinônimo de idêntico e relembra a ideia do jogo infantil das meias, sobre o qual escrevera em *Infância berlinense*. Na brincadeira das crianças, a meia é, ao mesmo tempo, uma bolsa capaz de abrigar algo, mas é também o próprio conteúdo, paradoxo quase onírico que desperta a fascinação infantil. Se a criança colocava a mão na tal “bolsa” e, na verdade, apenas encontrava a própria meia, “assim também Proust não se cansava de esvaziar com um só gesto o manequim, o Eu, para evocar sempre de novo o terceiro elemento: a imagem, que saciava sua curiosidade, ou melhor, sua nostalgia” (BENJAMIN, 2012j, p. 41).

Nessa perspectiva, o “eu” narrativo de *Em busca do tempo perdido* aparece desdobrando-se em outros, semelhantes, mas nunca idênticos. Não é uma identidade só, una, fechada e perfeitamente delimitada, mas sim um sujeito que se relaciona com o tempo e a linguagem através dos seus exercícios de rememoração. Por sinal, no fim

da quarta seção deste capítulo, quando tocamos na ideia do comportamento mimético, entendemos que é justamente a linguagem o elemento responsável por criar uma conexão entre os homens e as semelhanças. E quando o narrador interrompe o fluxo do momento atual para evocar algo passado e olhá-lo sob as lentes do presente, ele depara-se com outras facetas do seu eu, por exemplo. É pela narrativa, isto é, pela linguagem, que o protagonista faz um deslocamento temporal e se desnuda em seus outros “eus”.

Em relação à característica da felicidade, Benjamin identifica duas maneiras diferentes que ela pode se manifestar e que, assim, acabam criando uma relação dialética. Uma seria em forma de hino, relacionada ao inaudito, enquanto a outra seria em elegia (BENJAMIN, 2012j). Essa segunda forma de felicidade “é o eterno mais uma vez, a eterna restauração da felicidade primeira e originária” (BENJAMIN, 2012j, p. 40), ou seja, é a felicidade advinda da possibilidade da rememoração, que pode ocorrer repetidamente. Se a primeira forma é o inaudito, isto é, vinculada a tudo aquilo que é novo, desconhecido e sem memória construída, a segunda é a memória em si mesma, é a possibilidade de o passado se fazer presente em um instante. Até porque Proust traz à tona as recordações a partir de uma memória involuntária que constrói imagens visuais (BENJAMIN, 2012j).

Assim, conseguimos entender que o passado retorna a partir de imagens, de forma que o elemento imagético é capaz de tornar viva essa repetição. A personagem é atravessada a todo o momento por lembranças, que, repetidamente, interrompem a tecitura cronológica do tempo com a agulha do passado. É por isso que “a eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado” (BENJAMIN, 2012j, p. 40).

4.6 APROXIMAÇÕES ENTRE NIETZSCHE E BENJAMIN ACERCA DE HISTÓRIA

Depois de entendermos alguns aspectos defendidos por Benjamin em seu conceito de história, agora vale trazermos à tona breves noções acerca do que Friedrich Nietzsche escrevera aproximadamente uns setenta anos antes, no segundo texto das suas *Considerações Extemporâneas*, intitulado *Da utilidade e desvantagem da História para a vida*. O objetivo é analisarmos os pontos em comum nas perspectivas de ambos os autores e verificar em quais aspectos Benjamin pode ter se inspirado na ideia nietzscheana de história, sempre respeitando a singularidade e as

diferenças de cada um. Inclusive, Ernani Chaves escreveu um texto especificamente sobre esse diálogo de ideias entre Nietzsche e Benjamin, portanto traremos, em alguns momentos, tais elucidações de Chaves.

Como já vimos nas seções anteriores, principalmente nas que tratam da perspectiva deleuziana sobre Nietzsche, o filósofo alemão dirigiu severas críticas à ciência. Nas *Considerações Extemporâneas*, isso não é diferente, já que afirma diversas vezes que a história não deve agir como uma ciência pura, nem se subordinar a ela. Na sua época, Nietzsche observava uma historiografia que estava completamente ao lado e a serviço do poder, diante de uma Alemanha que precisava ser representada como uma nação forte, heroica e com um passado glorioso. Consequentemente, o que predominava era uma história de culto e veneração plena dos fatos passados, de forma que só os vencedores ganhavam espaço. O olhar do historiador que apenas se volta aos vencedores foi criticado por Nietzsche e, posteriormente, bem como já abordamos, por Walter Benjamin, de modo que esse se torna o primeiro ponto em comum.

É nesse âmbito que Nietzsche constrói sua crítica ao esquecimento, tema sobre o qual Benjamin também teceu considerações bastante duras, mas os autores trataram desse assunto sob vieses diferentes. Retomando brevemente, quando Benjamin se voltava contra o esquecimento, queria passar a mensagem de que a história dos oprimidos acabava sendo deixada de lado propositalmente, silenciada pelo véu do esquecimento. Esse era um dos pontos que a nova história deveria combater, trazendo à tona a vivência dos vencidos.

Nietzsche, ao contrário, quando se referia a esquecimento, se colocava como favorável: não só devemos, como também precisamos esquecer. Mas por quê? Bem, principalmente porque os autores estavam tratando de esquecimentos distintos. Nietzsche não estava falando sobre silenciar um povo ou uma classe, mas sobre um esquecer essencial, que permite a vida se perpetuar de modo saudável, uma vez que “todo agir requer esquecimento: assim como a vida de tudo o que é orgânico requer não somente luz, mas também escuro” (HL/Co. Ext. II, §1). O que estava propondo, dessa forma, era o esquecimento dos vencedores para que os vencidos pudessem ter vez, se sobressair e ver a sua história contada também.

O problema do historicismo, portanto, não era apenas o olhar viciado no progresso, mas também o culto exagerado ao passado, que não abria espaço para o tempo presente entrar em ação. Para Nietzsche, era preciso esquecer um pouco o

culto ao passado para criar uma história verdadeiramente diferente e crítica, porém isso não era o que predominava a partir do método dos historiadores cientificistas, que jamais se atentavam ao atual. O grande problema, desse modo, é que “o sentido histórico, quando reina irrefreado e traz todas as suas consequências, erradica o futuro, porque destrói as ilusões e retira às coisas sua atmosfera, somente na qual elas podem viver” (HL/Co. Ext. II, §7). Como consequência, havia uma alienação em relação ao vivido no passado e às vitórias conquistadas, ou seja, era um modo objetivo de ver o passado como algo intocável, postura extremamente criticada tanto por Nietzsche como por Benjamin.

Desse modo, observamos alguns pontos de contato, e, inclusive na sua *Tese XII*, Benjamin cita Nietzsche na epígrafe, destacando justamente uma frase oriunda da tal segunda consideração extemporânea. Uma grande diferença, entretanto, é que “Nietzsche está demasiado preocupado com uma nova ideia de cultura e de vida. Benjamin, ao contrário, pensa na ideia de Revolução” (CHAVES, 2003b, p. 59). De fato, inclusive na segunda consideração extemporânea, durante todo o texto, Nietzsche deixa explícita a sua crítica à moral cristã do ocidente. Suas obras percorrem essa crítica e a criação das bases para uma nova forma de ver o mundo, com valores completamente diferentes daqueles que fundamentam a civilização ocidental. Já Benjamin deixa bem claro o viés marxista que faz parte de sua interpretação e da sua proposta de nova historiografia.

Em relação à ideia de repetição, Ernani Chaves detecta que:

Nietzsche vê no historicismo um desejo de retorno às origens, ao original, um desejo de “repetir” essa origem (lembramo-nos que na 2ª Extemporânea, Nietzsche se refere de modo crítico e levemente irônico à doutrina pitagórica do Eterno Retorno, de “fixar” uma imagem eterna do passado, diria Benjamin (CHAVES, 2003b, p. 55).

A consequência negativa desse retorno, para Nietzsche, é apagar o que há de ruim na história, isto é, deletar todas as dores, as desgraças, as derrotas e os sofrimentos.

Para entendermos melhor a citação de Chaves, precisaremos retomar algumas ideias estudadas neste capítulo. Conseguimos compreender, a partir de Benjamin, Nietzsche e Deleuze, que existem repetições que não acrescentam algo interessante, pois acabam se voltando para o mesmo e para uma ideia de conservação e identificação. Por outro lado, existem muitas formas de repetição extremamente vivas

e potentes, capazes de criar diferenças e produzir rupturas. A concepção nietzscheana do eterno retorno, compreendida pelas lentes deleuzianas, por exemplo, nos reforça isso.

Ademais, Benjamin também consegue mostrar o poder disruptivo das repetições, tanto pelo viés infantil, como pelo histórico e mimético. A criança, como operadora de repetições, consegue imprimir uma roupagem subversiva ao comportamento humano, visto que é um ser que não está completamente inserido dentro da normatividade do mundo adulto. É uma criatura que se rebela, que vira de cabeça para baixo a moral da sociedade, que usa a repetição para romper a normalidade da vida adulta e que também é tomada pela repetição para conhecer e aprender uma série de atividades.

Sobre a ideia de história, quando Nietzsche se refere a repetir as origens, devemos fazer o paralelo em relação ao que Benjamin conseguiu elucidar sobre a repetição da história dominante nada ter de novidade, pois realmente opera sempre do mesmo modo e conta sempre a mesma narrativa. Assim, a busca incessante pela origem, isto é, pelo passado que só mostra a história dos dominantes, pode ser considerada como um eterno do retorno do mesmo, em vez de um retorno da diferença. Nesse caso, a diferença só é capaz de existir se irromper o “salto do tigre”, ou seja, a revolução, no viés benjaminiano. Para finalizarmos, espelhando essa perspectiva no viés kafkiano, notamos que existem elementos que funcionam como recursos para romperem com o círculo repetido da vida das personagens e para dar um novo contorno ao enredo. E são justamente esses elementos que iremos entender melhor nos capítulos seguintes, dedicados às análises de narrativas do escritor tcheco.

5 O GESTO E O SOM COMO ELEMENTOS DE RUPTURA

O momento decisivo da evolução humana é permanente. Por isso estão certos os movimentos revolucionários do espírito que declaram nulo tudo o que veio antes, pois nada ainda aconteceu.
(KAFKA, 2011a, p. 190, em *Aforismos*)

Antes de mergulharmos nas análises acerca de gesto e som na obra de Kafka, é importante seguirmos enquadramentos teóricos sobre ambos os assuntos que dialoguem com a nossa proposta. Para darmos conta da etapa gestual, escolhemos refletir junto com Georges Didi-Huberman, a partir da sua exposição *Levantes*, de 2016, que se originou no centro de arte parisiense Jeu de Paume. Em seguida, trataremos à tona o famoso ensaio *Kafka: à propósito do décimo aniversário de sua morte*, escrito por Walter Benjamin, para compreendermos os aspectos gestuais mais diretamente na obra de Kafka.

Depois, continuaremos com Benjamin para realizarmos um deslizamento que vai do gesto ao som a partir do texto *Problemas da sociologia da linguagem*, de 1935. É uma reflexão importante, enfocada sob o âmbito da linguagem, que nos servirá de transição para adentrar o mundo sonoro. E o texto seguinte também continua o diálogo a partir da linguagem, inclusive se relaciona com alguns debates benjaminianos do capítulo anterior sobre o mundo da repetição infantil, mas já considera diretamente o universo do som. A obra chama-se *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*, escrito por Daniel Heller-Roazen.

Na última parte, vamos trazer ideias do livro *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas*, de José Miguel Wisnik, tratando, mais especificamente, do que o autor se ocupou na primeira parte da obra, em que discorre acerca de som, ruído e silêncio, criando uma contextualização importante sobre tais conceitos. Além disso, sempre buscaremos pensar como o trabalho de Kafka se relaciona com tais desenvolvimentos teóricos, o que nos ajudará a aprofundar as discussões analíticas no capítulo seguinte.

5.1 O GESTO DO LEVANTE: UMA QUEBRA NO PRESENTE

A exposição *Levantes*, de Georges Didi-Huberman, foi o resultado da concretização de pesquisas desenvolvidas pelo intelectual, considerando o arcabouço

teórico com o qual ele costuma dialogar. Neste trabalho, seu objeto de estudo foi o gesto do levante e a sua poética, com o intuito de entender como as imagens conseguem tocar nossos mais profundos desejos de emancipação, sobretudo através do poder que elas possuem de ativar nossas memórias.

O teórico francês percorre a noção de *levante* através de cinco seções e de seus respectivos parênteses: por elementos (desencadeados), por gestos (intensos), por palavras (exclamadas), por conflitos (abrasados) e por desejos (indestrutíveis). Primeiramente, coloca os levantes na dimensão da imaginação, que seria um dos primeiros lugares de tal potência. A partir de tal ponto, os elementos da história poderiam ser desencadeados para, finalmente, se concretizarem em gesto.

Mas, além da imaginação, Didi-Huberman defende que o levante se relaciona primordialmente com a questão da perda. É o luto que nos deixa imobilizados e prostrados para depois nos sublevar, nos proporcionando uma reviravolta (DIDI-HUBERMAN, 2017). Não à toa, a primeira subseção que inaugura a seção dos gestos chama-se justamente *Da prostração ao levante*. É a força da perda que nos tira da inércia e nos coloca a desafiar o mundo, rompendo com a nossa própria imobilidade, mas também com a imobilidade daquele outro a quem estamos desafiando:

Levantar-se é um gesto. Antes mesmo de começar e levar adiante uma “ação” voluntária e compartilhada, o levantar-se faz por um simples gesto que, de repente, vem revirar a prostração que até então nos mantinha submissos (por covardia, cinismo ou desespero). Levantar-se é jogar longe o fardo que pesava sobre nossos ombros e entravava o movimento. É quebrar certo presente - mesmo que a marteladas, como queriam Friedrich Nietzsche e Antonin Artaud - e erguer os braços ao futuro que se abre. É um sinal de esperança e de resistência. É um gesto e uma emoção. [...] No gesto do levante, cada corpo protesta por meio de todos os seus membros, cada boca se abre e exclama o *não* da recusa e o *sim* do desejo (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 117).

De fato, algo que contribui radicalmente para o efeito poderoso de um gesto é o contraste de estados provocados pela encenação gestual. Até por isso será mais impactante ainda se o seu surgimento partir do grau zero de movimento, pois a saída da inércia para a ação é percebida mais abruptamente. Bem como diz na citação, o gesto é capaz de “quebrar certo presente”, algo que soa potente e significativo. Mas como e por que faz essa quebra? Porque o gesto impõe uma ruptura, uma mudança

de estado e risca uma virada de chave. Com a inserção gestual, abre-se espaço para que algo novo surja, pois o gesto é uma forma de inaugurar modificações, permitindo que caminhos se abram.

Mas vamos nos deter um pouco mais na ideia de “quebrar o presente”, porque é um ponto importante de cruzamento entre Didi-Huberman, Walter Benjamin e Kafka. Bem como refletimos no quarto capítulo através das lentes benjaminianas, quando estamos no decorrer do presente e citamos o passado, rememorando acontecimentos históricos decisivos, bem como acontece nas celebrações de feriados, por exemplo, nós somos capazes de fazer aquilo que Benjamin chamava de “quebrar o contínuo da história”. A história do presente, dominante e linear, é suspensa para que venha à tona a história de fatos passados, dando espaço aos dominados, que outrora realizaram revoluções ou manifestações importantes. E o autor alemão constrói essa ideia enquadrando justamente a temática política da revolução, que, não à toa, é também um dos objetos da exposição de Huberman.

Se o calendário, através de feriados que relembrem revoluções, quebra o tempo presente da vida que corre linearmente, o gesto também é capaz de atuar como esse elemento de ruptura. Para esclarecer, estamos diante de duas quebras: a do calendário vai sempre romper a história mais atual, quando traz à tona a lembrança da revolução e nos permite refletir politicamente. E tem também a quebra feita pela revolução em si, no ato do protesto, da rebelião, na data em que ocorreu de fato. É sobre esse ato que Huberman trata ao tematizar e pensar sobre os levantes a partir do gestual:

Ser protagonista de um levante é causar ruptura em uma história que o mundo inteiro acreditava entendida (no sentido em que se fala de um caso entendido, fechado, encerrado): é romper a previsibilidade da história, refutar a regra que pensávamos presidir seu desenvolvimento ou sua manutenção (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 310).

Além desse viés, o autor mesmo acaba proporcionando também a quebra no sentido da rememoração (igual o calendário faz) ao reunir sua pesquisa em uma exposição de museu. Isso porque, provavelmente, uma pessoa que estava vivendo sua rotina normalmente e que decidiu adentrar o museu Jeu de Paume para apreciar a exposição certamente foi convidada, antes de tudo, a rememorar. Relembrar e conhecer os gestos de levantes da história. Quando abrigam esse tipo de arte e de provocações, os monumentos da cidade e os museus se tornam âncoras da memória,

permitindo cortes no presente. Fazem o contraste do novo com o antigo, permitindo que o “atual” seja sempre atravessado pelo que já aconteceu.

Basicamente, vemos aqui que Benjamin apresenta, teoriza e defende, a partir das teses sobre história, o potencial das classes revolucionárias de quebrar a narrativa corrente dos dominantes. E Didi-Huberman debruça-se sobre o viés de “como isso ocorre”, colocando o gesto como protagonista dos levantes. Na verdade, o gesto é o próprio levante, à medida que “a potência e a profundidade do levante dependem da inocência do gesto que o decide” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 300). E Kafka, por sua vez, realiza tais rupturas narrativamente, colocando também o gesto como modo de instaurar suas reviravoltas, proporcionando a quebra do presente narrativo.

Nesse sentido, fica cada vez mais explícita a mistura de temporalidades que ocorre a partir dessas rupturas. Se o tempo presente é interrompido, outros tempos são reivindicados e colocados em ação, bem como ocorria na narrativa proustiana, também comentada no capítulo quatro: a linearidade narrativa do atual era quebrada pela irrupção do passado através de reminiscências. E Didi-Huberman não deixa de fazer uma comparação nessa mesma linha, a partir de Sigmund Freud, ao aproximar a ideia do levante ao momento do sonho de uma pessoa. Para o psicanalista, ao sonhar, estamos no presente, sendo conduzidos para o futuro, porém tal futuro é ainda o presente para aquele que sonha, mas também é moldado por desejos passados (DIDI-HUBERMAN, 2017). Três temporalidades entrecruzadas, que Didi-Huberman utiliza como paralelo para pensar o tempo nos levantes. O protagonista de um levante faz esse mesmo processo, pois estaria começando a realizar desejos do futuro no momento presente da revolta, mas sendo moldado por suas construções de outrora, de desejos e incômodos que já existiam há muito tempo. Desejo, essa é a palavra que tece a narrativa construída pelo olhar de Huberman em todos os aspectos da exposição, inclusive no temporal:

o tempo da revolta seria, então, o tempo de um presente desejante, de um presente desejado, movendo-se em direção ao futuro pelo próprio gesto de produzir uma mudança: um presente que contesta a si mesmo pela potência do desejo que lhe escapa (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 319).

Retomando, para chegar a um levante, quase sempre é necessário estar primeiro em uma posição delicada, de impotência ou subordinação, caracterizada por

uma perda significativa, por uma série de opressões, ou, até mesmo, pela melancolia. A partir disso, os desejos de liberdade tomam conta dos protagonistas dos levantes e os fazem agir, de modo que utilizam os gestos para sair da submissão e rumar a uma insubordinação (DIDI-HUBERMAN, 2017). É por tal motivo que o autor defende que o desejo é algo extremamente político, capaz de desenvolver potências significativas (como os levantes) e, se houver sucesso, instaurar revoluções que produzam modificações nas estruturas de poder. Se antes só havia lugar para prostração ou opressão, o desejo consegue ser um dos elementos fundamentais para alterar drasticamente esse estado e dar forças a uma pessoa ou a um grupo para que consigam levantar.

Dentro da seção dos gestos, uma subseção que ganhou bastante espaço foi batizada de *Os braços se erguem*, até porque Didi-Huberman desejava, declaradamente, falar sobre política, e nada melhor do que braços erguidos para nos remeter diretamente às cenas de contestação e revolução que marcaram os fatos históricos. Somos impactados por vários exemplos de quando os revoltosos de variadas épocas e lugares do mundo, após saírem de estados de prostração e dominação, finalmente levantaram os braços para reivindicar mudanças.

Outra subseção provocativa chama-se *Quando os corpos dizem não*, composta por fotos, vídeos e até imagens manipuladas com o intuito de serem reinventadas para conseguirem destacar a dramaticidade dos gestos, além de colocarem a situação da vítima em primeiro plano de reflexão. O próprio título dessa parte nos estimula a pensar sobre o ato de recusar, que Didi-Huberman aponta como um dos principais gestos dos levantes. Impelidos por um desejo de mudança e tomados pela indignação, os protagonistas dos levantes se colocam como contrários a uma situação, buscando desobedecer às imposições vigentes e, assim, recusar as leis ou demais determinações.

Levantar, nessa perspectiva, é recusar valores, não admitir seguir o curso da história do mesmo modo, porém é necessário que não se pare por aí. Huberman baseia-se em Maurice Blanchot para lembrar a recusa que execra, que pode ser destruidora e “totalitária, pretendendo fundar sua operação de rejeição em um ‘impossível’ pensamento como ‘mito’” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 355). Os autores desejam evidenciar que essa recusa não é nada interessante, pois apenas rejeita e cessa de agir, diz “não” e fica na imobilidade.

Por outro lado, a recusa fecunda, potente e importante é aquela que brada o seu “não” a plenos pulmões, mas que se coloca prontamente disponível para fazer de outra forma. Nega uma maneira de fazer para fazer diferente, para criar, propor outras vias, para continuar em movimento. E, dependendo da intensidade da revolta, às vezes não é suficiente só propor uma nova forma de debate ou ter em mente uma pequena lista de mudanças: precisa ter delineado um outro modo de existência. Pode até ser, como queria Nietzsche, um projeto completamente revolucionário, com o intuito de transvalorar todos os valores vigentes. E, pensando em Kafka, será que o seu modo de narrar por rupturas também não é uma recusa ao modo de narrar tradicional?

A partir disso, chegamos na última seção do capítulo dos gestos, intitulada *Bocas exclamam*. Não à toa, o capítulo seguinte do catálogo da exposição se chama *Por palavras (exclamadas)*, portanto o que vemos aqui é um deslocamento do universo gestual para o sonoro. Primeiro, o gesto surge como a irrupção necessária para inaugurar a virada, depois o mundo sonoro aparece para acompanhar a insurreição. Depois da recusa manifestada pelo gesto, o “fazer” é acompanhado por um grito (DIDI-HUBERMAN, 2017). Nesse primeiro momento, o grito não precisa ser necessariamente bem articulado, nem ser uma fala organizada para expressar tudo aquilo que se deseja realizar. Pelo contrário, muitos são gritos monossilábicos ou só interjeições. O importante aqui é o efeito que se quer causar através da enunciação, por isso o conteúdo, embora também relevante, pode ficar em segundo plano.

Ainda pensando sobre o deslocamento do gesto para o som, considerando o plano humano, esses dois elementos acabam se ligando muito fortemente, sendo difícil de pensá-los de modo dissociado. Quando alguém abre a boca para emitir um som, seja ele organizado, seja ele só uma expressão sem conteúdo inteligível, a pessoa antes precisa fazer um movimento gestual com sua face, com a boca e, às vezes, até com o corpo todo, que se mexe junto. Não é como se apertássemos um botão no nosso corpo, a voz saísse e tudo ficasse imóvel, como um aparelho de rádio. Pelo contrário, a boca fala, mas o corpo se move em conjunto, a cabeça mexe, a mão gesticula, os olhos também entram no movimento. O gesto parece vir antes, mas logo o som se mistura e não há mais como distinguir uma coisa da outra, pois trabalham em sintonia.

Mas após a ruptura gestual e o atravessamento sonoro primeiro, é indispensável uma articulação do grito com o intuito de moldá-lo “para que não se

perca no deserto” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 345). É por isso que saímos da seção gestual e adentramos na seguinte, que é a do mundo das palavras, pois

braços se ergueram, bocas exclamaram. Agora precisamos de palavras, frases para o dizer, o cantar, o pensar, o discutir, o imprimir, o transmitir. Por isso os poetas se situam “antes” da ação propriamente dita, como dizia Rimbaud nos tempos de comuna [...] Há uma inteligência particular – atenta à forma – inerente aos livros de resistência ou de levantes. Até que as próprias paredes tomem a palavra e que esta ilustre o espaço público, espaço sensível em sua totalidade (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 157).

E é assim que começa essa nova parte da narrativa de Huberman, com exemplos de insurreições poéticas com Victor Hugo, André Breton, Charles Baudelaire, Gustave Courbet, Federico García Lorca, Georges Bataille, para citar alguns. Depois passa à ala dos *Papéis-jornais* que ilustraram posições políticas ou desejos de rebelião, além de mostrar os livros de resistência. Por fim, evidencia como *As paredes tomam a palavra* através de cartazes, pinturas e intervenções urbanas que deram vozes às pessoas pelos muros das cidades.

As duas últimas seções, *Por conflitos (abrasados)* e *Por desejos (indestrutíveis)*, tratam dos momentos de embates propriamente ditos, quando o combate inflama e os protagonistas colocam toda a sua força para realizar seus desejos de revolução. Nesse ponto, Didi-Huberman realiza reflexões a partir de *Sobre a crítica do poder como violência*, um dos textos de Benjamin do qual já tratamos no nosso terceiro capítulo.

O autor francês relembra que sempre há violência nos levantes, porque chega um ponto que os oprimidos só conseguirão chegar nos seus objetivos se lutarem diretamente contra a violência dominante que os sufoca. E isso ativa aquele círculo mítico que Benjamin havia esmiuçado: o Estado produz violências e opressões, então o povo reage de modo violento e, para neutralizar o caos, o Estado revida com mais violência ainda. No caso do direito à greve, concedido pelos governos, produz-se uma certa ilusão de que os trabalhadores podem reivindicar suas vontades livremente, mas, na verdade, o Estado sempre está preparado para reagir violentamente caso a greve seja mais ousada do que o esperado.

Bem como salienta Huberman pelas lentes benjaminianas, a violência cria o Direito, ao invés de se opor a ele. Através das partes finais da sua exposição, Didi-

Huberman denuncia isso e abre um espaço para a reflexão, nos possibilitando ver e lembrar momentos históricos em que as pessoas se levantaram, riscaram gestos de violência e, por fim, foram fortemente atacadas. Em muitos casos, várias foram mortas justamente por terem reivindicado seus desejos. Mas é na última seção que Huberman nos mostra que o desejo é indestrutível. Mesmo com a morte, ele persiste naqueles que sobreviveram para contar a história daqueles que partiram, para fazer jus à sua memória, como foi o emblemático caso das Mães da Praça de Maio, de Buenos Aires. Assim, podemos fechar o círculo e voltar ao começo: a dor da perda, como comentamos antes, tira essas mães do estado de imobilidade, carregando-as de forças e sublevando-as para que possam lutar novamente contra os dominantes.

Para finalizarmos as reflexões acerca da perspectiva dos levantes, gostaríamos de colocar novamente Didi-Huberman, Benjamin e Kafka em diálogo. Partindo do comum acordo de que gestos são ordinários e fazem parte da nossa vida cotidiana, uma vez que “são feitos todos os dias, todo o tempo, sem sequer nos darmos conta disso” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 301), é crucial ressaltarmos que os gestos dos levantes não podem ser taxados como “ordinários”. Pelo contrário, são gestos que saltam da normalidade e do cotidiano para abrir um buraco, pois são tão significativos que funcionam como rupturas da política, da vida, da história mítica dominante. Tornam-se gestos de exceção, de uma ordem extraordinária, que servem para balançar as estruturas tradicionais e para fazer um furo na lógica mítica do Direito e do Estado. É com essa natureza que a esfera da política, da qual Benjamin e Didi-Huberman trataram explicitamente, trabalha de forma primordial, sobretudo quando estamos falando de revolução. Os levantes e suas revoluções possuem essa natureza da diferença, do corte no ordinário.

Só que Kafka trabalha de um modo que podemos considerar como o inverso, praticamente. Na sua obra, o gesto é ordinário, habita o cotidiano comum das pessoas, do universo da família e do trabalho, sem ter situações explicitamente políticas no sentido de rebelião. Kafka pega tal elemento ordinário e o desloca para um âmbito da ruptura, da quebra. Ou seja, ele utiliza um elemento ordinário (gesto comum) em uma situação ordinária (no seio da família, por exemplo) e, na nossa hipótese, consegue torná-lo extraordinário a partir de sua elaboração narrativa, pois ele fura justamente a suposta construção mítica da trama circular.

Já o levante, por sua vez, usa um elemento ordinário (gesto) já no âmbito do extraordinário (insurreição), do palco político, para instaurar a revolução. O gesto

kafkiano não é conduzido para os levantes explicitamente políticos, de protestos e revoltas na rua contra uma classe opressora. Kafka é, sim, político à medida que produz rupturas, mas não com a mesma roupagem dos levantes. Possui a mesma potência, mas é realizado na ambientação do lar, da família, da vida circular das suas personagens. Kafka coloca, desse modo, uma pitada política (no sentido de ruptura) nos âmbitos que talvez não fossem permeados por tal elemento.

5.2 O GESTO EM KAFKA: UMA LEITURA BENJAMINIANA

Depois de trazermos uma ambientação teórica que se relaciona muito com a leitura que fazemos dos gestos em Kafka, chegou o momento de entrarmos um pouco mais nas reflexões sobre tal elemento na obra do escritor através de Walter Benjamin. Em seu célebre ensaio *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte*, defende a tese de que a obra do escritor tcheco traz à tona um enigma atrelado à aproximação da sua literatura com o teatro (BENJAMIN, 2012a). A personagem kafkiana, na análise de Benjamin, está naturalmente em cena e reivindica essa posição através dos gestos. Isso não é característica de um ou outro texto do escritor, mas, sim, algo familiar ao conjunto de suas narrativas:

Somente então se perceberá claramente que toda a obra de Kafka representa um código de gestos, cuja significação simbólica não é, a princípio, de modo algum definida para o autor, mas de um tipo que é buscada sempre em novos contextos e experiências. O teatro é o lugar dessas experiências (BENJAMIN, 2012a, p. 157).

Para ser mais específico, Benjamin (2012a) associa a atmosfera kafkiana ao teatro clássico chinês, que é uma arte gestual, acima de tudo. A dramaturgia na China faz parte de uma tradição milenar, podendo ser remontada há mais de três mil anos. Justamente por ser uma arte tão antiga, várias formas de teatro foram se desenvolvendo com o passar das décadas. Se considerarmos apenas o teatro moderno, por exemplo, há seis divisões, em períodos cronológicos, de acordo com a pesquisadora Márcia Schmaltz (2015): o período germinal (1899-1917), a vanguarda (1918-1930), o amadurecimento (1930-1936), a resistência e libertação (1937-1949), a República Popular da China e Revolução Cultural (1949-1976), o renascimento e neorrealismo (1978 -).

Mas, se formos pensar no tradicional teatro chinês, ao qual Benjamin se referia, estaríamos considerando uma argumentação cuja temática girava em torno dos feitos heroicos históricos e das lendas populares. Havia uma união de “elementos trágicos e cômicos, misturados com canto, dança, narração poética e luta marcial” (TIAN, 1993, p. 39 apud SCHMALTZ, 2015, p.116). Fora isso, “outra forma de representação é um diálogo com uma linguagem muito próxima da fala corrente e pantomimas com gestos” (SCHMALTZ, 2015, p. 116).

Para exemplificar melhor, podemos trazer um caso famoso, tradicional e dominante, que é a Ópera de Pequim, relativamente jovem, que teve o seu início por volta do ano de 1790. Em 2010, foi considerada pela UNESCO um Patrimônio Cultural Intangível da Humanidade. Bastante interdisciplinar como de costume, as performances artísticas dessa natureza também mesclam canto, recitação, dança, encenação, acrobacias e artes marciais. A dimensão gestual aqui é crucial, pois é justamente através de gestos que os atores descrevem ambientes, criam situações importantes e constroem uma ambientação emocional. A proximidade com o público é marca obrigatória, mais importante do que o próprio cenário (SCHMALTZ, 2015). Nessas apresentações, é comum o ator fazer um significativo uso de mímicas, uma vez que precisa interagir, inclusive, com objetos inexistentes.

Com o intuito de caracterizar mais especificamente, Benjamin aponta o gesto que aparece frequentemente nas histórias de Kafka: o movimento do herói de inclinar profundamente a cabeça sobre o peito, seja por cansaço, seja por servilismo (BENJAMIN, 2012a). A ideia de inclinação realmente é bastante enfatizada em vários textos de Kafka, sendo, inclusive, grafada com a mesma palavra no alemão.

No pequeno conto *Um médico rural*, por exemplo, esse gesto aparece em dois momentos importantes. Na história, o único médico do distrito recebe um chamado urgente em meio a uma nevasca: precisava atender um menino gravemente doente a dez milhas de distância. O problema é que seu cavalo havia morrido devido ao excesso de esforço da última viagem, portanto o médico teoricamente não tinha mais como se deslocar até o paciente. Ele encontrava-se somente na companhia de sua criada, mas logo percebeu que havia mais gente no vilarejo quando deu um chute na pocilga e viu que dentro tinha um homem desconhecido: “Eu não soube o que dizer e **me inclinei** só para ver o que ainda havia na pocilga” (KAFKA, 2010a, p. 14, grifos nossos). Em alemão, temos: “Ich wußte nichts zu sagen und **beugte mich** nur, um zu sehen, was es noch in dem Stalle gab” (KAFKA, 1952, p. 107, grifos nossos). O verbo

conjugado *beugte* (primeira pessoa do singular), acompanhado do pronome *mich*, traz a ideia do curvar-se.

Nesse caso, trata-se de um momento importante da narrativa, em que uma pessoa aparece inesperadamente e traz a solução para o problema da falta de cavalos. O gesto de se inclinar foi seguido de um momento em que as palavras não foram suficientes para explicar algo, portanto o que restava à personagem era somente a performance gestual de se curvar e tentar entender o que estava acontecendo. O trecho consegue elucidar o que Benjamin quis nos mostrar a partir do ensaio sobre Kafka. Seria a ideia de que, na modernidade, a palavra fora corrompida de forma tão significativa, bem como vimos no segundo capítulo, que a saída encontrada por Kafka foi a de retornar a uma espécie de passado primitivo, em que os humanos se comunicavam por gestos. Quando a palavra não é suficiente ou quando não consegue carregar toda a verdade necessária, o gesto toma conta da cena.

Em outra passagem do mesmo conto, também temos a mesma raiz, só que com o acréscimo do prefixo: “Olho em torno; ninguém escutou; os pais mudos **estão inclinados para frente** e aguardam o meu veredicto” (KAFKA, 2010a, p.16, grifos nossos). No original, lemos: “Ich sehe mich um; niemand hat es gehört; die Eltern stehen stumm **vorgebeugt** und erwarten mein Urteil” (KAFKA, 1952, p.109, grifos nossos). O *ge* serve para dar a ideia de participio e o *vor* designa uma noção de “para frente”. Mesmo com esses acréscimos, o verbo é o mesmo: *sich beugen*, que pode ser lido aqui como curvar-se. Nos casos citados, o tradutor Modesto Carone optou por usar o verbo **inclinarse**. Analisando essa situação, o gesto aqui é retido no tempo, como se indicasse “instantes congelados” (ADORNO, 1998, p. 248). Quando os pais do paciente se inclinam, parece que nada mais se move: toda a atenção é dirigida para ouvir o que o médico diria.

O principal gesto de Kafka, o mais forte de todos, entretanto, na reflexão benjaminiana, é a vergonha. Não se trata somente de uma vergonha diante dos outros, mas uma espécie de vergonha pelos outros. É o constrangimento perante uma condição vivenciada por um outro, algo de fora, mas que mesmo alheia, afeta aquele que observa. Nesse aspecto, ela apresenta uma face dupla, sendo simultaneamente “uma reação íntima do indivíduo e uma reação socialmente exigida” (BENJAMIN, 2012a, p. 168).

Em relação a essa última esfera, Benjamin refere-se ao peso da família, que exerce o papel de um parasita cuja única tarefa é de sugar as energias do protagonista, punindo-o em uma espécie de tribunal paterno. A relação de Kafka com essa questão não é a de esconder a vergonha para justamente sair dessa situação constrangedora, mas sim de poder sentir a vergonha sem mal-estar, sem culpa, sem problemas. De modo algum seria uma forma de “libertar-se da vergonha, mas de libertar a vergonha” (AGAMBEN, 2016b, p. 79).

5.3 O DESLOCAMENTO DO GESTUAL PARA O SONORO

Depois de percorrermos algumas noções sobre gesto e de relacionarmos com a obra de Kafka, daremos início ao deslocamento em direção ao mundo sonoro. Em *Problemas da Sociologia da Linguagem*, escrito em 1935, Walter Benjamin relaciona a sociologia da linguagem a outros vários campos, como a psicologia infantil, a psicologia animal, a linguagem gestual e a linguagem dos sons. E justamente o objeto comum entre a sociologia e a linguística é a busca pelas origens da linguagem. Para pensar sobre tal busca, o autor começa o seu texto focando nas ideias produzidas acerca da teoria onomatopaica, salientando que a crítica científica costumava reduzir muito a importância desse enquadramento teórico. Ao longo do seu escrito, vai citando vários autores até chegar à sua construção final, que muito tem a ver com nossas reflexões kafkianas.

Um dos primeiros que traz à tona é o filósofo alemão Johann Gottfried von Herder, com a ideia de que o ser humano inventou a si mesmo a partir dos sons da natureza. Essa noção coloca as sonoridades como elemento principal para a origem da linguagem. Em seguida, cita outro autor que valoriza o sonoro, o linguista alemão Karl Bühler, pois também trabalhou a linguagem ligada ao som, como pintura sonora, e, inclusive, não negava as possibilidades onomatopaicas da voz humana.

O próximo autor citado foi Lucien Lévy-Bruhl, que realizou estudos sobre tribos que se expressavam através de sons. Percebeu, pelo hábito do desenho muito trabalhado em tais tribos, que essa arte era uma reprodução do que se queria dizer através da voz. Para o autor, a linguagem mais antiga é a gestual, ou seja, é aquela que coloca a mão como protagonista (BENJAMIN, 2018). Até dá um exemplo bastante real, lembrando que, em momentos de caça, os integrantes das tribos precisavam se comunicar entre si sem fazer barulho para não alertar a sua presa ou outros

predadores. Nesse sentido, o gesto se alia ao silêncio, na tentativa de substituir o som como modo de comunicação. Gesto e silêncio teriam vindo antes, como uma forma fundamental de sobrevivência e de relação.

As línguas primitivas, na leitura de Bruhl, eram vistas como **gestos vocais descritivos**, ou seja, iam para além da onomatopeia (BENJAMIN, 2018). Quando imitavam alguém, as pessoas não imitavam apenas as sonoridades apreendidas, mas sim todo o espectro possível, o que garantia uma riqueza linguística:

essa riqueza deriva da sua tendência quase irresistível para imitar tudo que se ouve. E também tudo aquilo que se vê e, em geral, pode ser apreendido, sobretudo o movimento. Mas essas imitações ou reproduções sonoras, essas imagens falantes, estendem-se também aos sons, às cores, às percepções gustativas e impressões táteis... Não se pode falar, nesse caso, de criações onomatopaicas em sentido estrito - trata-se antes de gestos vocais descritivos (LÉVY-BRUHL, 1918, p.183 APUD BENJAMIN, 2018, p. 60).

Aqui se vê uma percepção que não dissocia o gesto do som, que mostra a sua imbricação de maneira muito profunda. Revela, também, a dificuldade de apontar exatamente quem vem antes, se gesto ou som, mas tudo indica que o gesto ganha esse “primeiro lugar”, até porque, para emitir algum som, é necessário mobilizar gestualmente a face, mover os músculos.

Na sequência, Benjamin continua pontuando a mesma imbricação forte entre os âmbitos gestuais e sonoros, porém desloca a discussão para um outro viés: um olhar marxista, que enfoca tais elementos a partir da reflexão sobre trabalho e produção. E, para contribuir, traz o historiador e linguista Nikolaus Marr para o seio de tal debate para pensar na constituição das línguas sempre considerando grupos (e não uma unidade) e para conseguir evidenciar a relação das classes dominantes com as línguas. De acordo com a leitura benjaminiana, Marr acreditava que, mesmo em uma formação nacional, com unidades e padrões estabelecidos, não é possível considerar que existiam línguas comuns a todo um povo. As diferenças linguísticas eram condições fundamentais para se entender uma cultura, tanto que as línguas das classes mais oprimidas geralmente eram utilizadas como arma ou resistência na luta entre as classes.

Nikolaus Marr também pensava que o gesto vinha primeiro. As mãos eram a língua dos homens primitivos, que conseguiam, por meio delas, se diferenciar dos

outros animais e se comunicar de modo mais preciso antes mesmo do advento sonoro. E a ideia mais interessante dentro de sua perspectiva marxista era a de que a criação da linguagem sonora estava diretamente vinculada a um processo produtivo de trabalho. A linguagem articulada, como a conhecemos, só poderia ter sido desenvolvida a partir da “transição da humanidade para forma de trabalho produtivo com o auxílio de utensílios artificiais” (MARR, 1956, p. 593 APUD BENJAMIN, 2018, p.p. 65-66). Talvez Benjamin estivesse se referindo justamente a esse “passado primitivo”, que seria o momento anterior às criações das formas de trabalho. Era nesse tempo anterior que os gestos ganhavam protagonismo praticamente sozinhos, e que talvez Kafka fizesse algum tipo de referência ou retorno. Seria um mundo não tocado ainda pela atmosfera do trabalho e, mais futuramente, do capital.

Benjamin explica a ideia de Marr: o homem primitivo utilizava suas mãos para se comunicar de modo mais improvisado e simples. Quando começa a produzir instrumentos, suas mãos ficam mais livres para se dedicar à linguagem, ao desenvolvimento do intelecto. Assim, os gestos podiam ser mais trabalhados e aprimorados, seja usando a mão, seja buscando novas formas gestuais para criar sons. Por isso, “o resultado dessas reflexões é a fixação do ponto geométrico da origem da linguagem, no cruzamento de uma coordenada da inteligência com outra, gestual (da mão ou sonora)” (BENJAMIN, 2018, p. 77).

Perto de finalizar suas incursões teóricas, Benjamin traz um autor decisivo, o estudioso Richard Paget, que afirma o gesto como o real elemento primário da linguagem. Nesse sentido, Benjamin explica, baseado no autor, que primeiro veio o gesto do sorriso, para só depois surgir o som do “hahaha”, portanto Paget foi aquele que declarou que a linguagem deveria ser entendida como “a gesticulação dos instrumentos de fala” (BENJAMIN, 2018, p. 80). Nesse sentido, o som apenas atuaria como “suporte de uma comunicação cujo substrato original foi um gesto expressivo” (BENJAMIN, 2018, p. 81). Para embasar, Benjamin evoca um autor chamado Frédéric Lefèvre, em uma obra que refletiu sobre o trabalho do padre jesuíta Marcel Jassue:

a função do som é antes, em primeiro lugar, a de aperfeiçoar o significado de um determinado gesto mimético. Mas é apenas fenômeno complementar, suporte acústico de uma linguagem gestual óptica e em si mesma compreensível. Pouco a pouco, cada gesto característico foi sendo acompanhado por um som que lhe correspondia (LEFÈVRE, p. 77 APUD BENJAMIN, 2018, p.p. 80-81).

Desse modo, retirando a centralidade da teoria onomatopaica e da ideia de que os sons originaram a linguagem, cercado por todo esse referencial teórico, Benjamin faz o deslocamento do primeiro elemento, o gesto, para o elemento que vem posteriormente, o som. A esfera do mimético-gestual é capaz, desse modo, de abrigar a sonoridade e dar bases para ela se desenvolver.

5.4 MUNDO SONORO E EXPERIÊNCIA INFANTIL: AS ONOMATOPEIAS

Depois de contextualizarmos o deslocamento do gesto para o som, torna-se importante trazer para o debate um ponto trabalhado por Daniel Heller-Roazen no livro *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*. Mesmo que, a partir de nossas leituras trabalhadas acima, o gesto tenha vindo antes da onomatopeia, agora se mostra crucial entendermos o papel e o lugar desses sons, até porque são os primeiros a constituir a fala humana. Nos dois capítulos iniciais, o autor discorre sobre o aprendizado de uma língua pelas crianças, desnudando a relação entre pessoa e som. Se com Walter Benjamin, no capítulo anterior, conseguimos compreender a conexão entre o mundo infantil e a lógica da repetição, aqui novamente o universo das crianças será crucial para o entendimento da nossa relação com as sonoridades que nos rodeiam, desde quando ainda nem sabíamos falar.

Amparado nos estudos do linguista russo Roman Jakobson, Heller-Roazen evidencia que as crianças, antes mesmo de aprenderem a se comunicar através de uma língua, já produzem inúmeros ruídos. Além disso, o mais impressionante, diz Jakobson, é que não existem limites para o potencial fônico da vocalização infantil (HELLER-ROAZEN, 2010). Devido a esses fatos, é facilmente perceptível que o som permeia a nossa vida desde o momento em que saímos da barriga da mãe e imprimimos a nossa primeira marca no mundo através do choro ardente quando recém-nascidos. O primeiro choro expressa toda a violência a que somos submetidos ao entrar no mundo da linguagem humana, que ainda não dominamos.

Mesmo conseguindo produzir inúmeros e quaisquer sons que depois de adulto não é possível mais executar, as crianças sofrem muitas dificuldades para aprender de fato uma língua. No começo, muitos ruídos, balbucios, sons de todas as ordens. Depois, as crianças vão aprendendo gradualmente alguns fonemas, se aventuram em algumas sílabas e, assim, vão constituindo sua forma de se comunicar cada vez mais parecida com a dos adultos. A partir disso, Heller-Roazen coloca a sua hipótese de

que, na verdade, as crianças só começam a aprender verdadeiramente uma língua quando conseguem esquecer os sons de outrora (HELLER-ROAZEN, 2010). Sem o ato do esquecimento, seria impossível chegar no grau de desenvolvimento linguístico de uma pessoa adulta, de modo que “uma língua e um ser falante surgirão do desaparecimento do balbucio” (HELLER-ROAZEN, 2010, p. 9) Diante disso, mostra-se necessário abandonar as infinitas articulações sonoras para dominar de fato o complexo sistema de uma língua.

Seguindo as reflexões, Heller-Roazen explica que, mesmo após começar a dominar uma língua, a pessoa ainda traz rastros da sua experiência linguística anterior. No caso das crianças, os sons ilimitados e diferentes que antes emitiam, fora da ordem comum da nossa fala, de alguma maneira se fazem presentes após a aquisição da língua através das onomatopeias (HELLER-ROAZEN, 2010). Isso acontece porque a língua, de acordo com o autor, não evolui em um tempo linear. Não é como se houvesse um começo, meio e fim bem delimitados para o aprendizado ou o esquecimento de cada língua. Elas se imbricam a todo momento, trazem rastros de outras e se relacionam de um modo que não é exatamente cronológico e organizado.

Desse modo, mesmo que uma língua desapareça, pode deixar seus rastros em uma que ainda esteja ativa, fazendo reverberar seu eco de alguma maneira. Isso não vale só para línguas que acabaram, também pode ser pensado para o caso de línguas que existem, mas que são encaradas como “marginais”, como o iídiche, de Kafka, que é inseparável do alemão, mas que não pode ser reduzido a ele. O fato é que esse terreno da linguagem é todo imbricado por sutilezas e limiares, suas paredes não são tão delimitadas como pode parecer.

Não só as crianças, mas também os adultos imitam sons de animais e até de ruídos mecânicos utilizando onomatopeias, o que indica a impossibilidade de ignorarmos a existência desse tipo de sonoridade, mesmo com o grau de desenvolvimento linguístico que atingimos. A questão é que essa categoria de sons recebeu um lugar diferente nas classificações oficiais, bem como Heller-Roazen comenta. O autor lembra que uma célebre obra do linguista russo Nikolai Trubetzkoy, intitulada *Princípios de fonologia*, coloca as onomatopeias como elementos fonológicos anômalos, isto é, não fazem parte da língua, estando, ao mesmo tempo, dentro e fora do sistema. Melhor dizendo, “parecem, mais exatamente, incluídos em uma língua justamente por estarem excluídos dela” (HELLER-ROAZEN, 2010, p. 14).

Finalizando suas ideias sobre o ponto específico, Heller-Roazen traz Dante Alighieri para lembrar que, na verdade, esses elementos fonéticos não são tão anômalos quanto parecem, até porque o surgimento da fala humana estava mais próxima de um grito de desespero do que de uma afirmação ou negação, de acordo com a leitura de Heller-Roazen sobre *De vulgari eloquentia*, o tratado inacabado de Dante sobre a linguagem. A interjeição e a onomatopeia permitem que imitemos aquilo que sai da esfera humana. A língua abandona o seu escopo conhecido e controlado para adentrar em outras formas de sonoridade e de expressão:

no instante em que há uma exclamação pode haver uma língua, mas não antes disso; uma língua que não admitisse o grito não seria verdadeiramente uma língua humana. Talvez por causa disso a intensidade da língua não seja tão grande em nenhuma outra esfera quanto na da interjeição, na onomatopeia, e na imitação humana daquilo que não é humano. Em nenhum outro domínio a língua é mais “si mesma” do que no momento em que parece deixar o âmbito de seus sons e sentidos, assumindo a forma sonora daquilo que não tem - ou não pode ter - uma língua própria: os ruídos dos animais, do mundo natural ou mecânico. É aqui que uma língua, num gesto para além de si mesma, em uma fala que não é fala, se abre para a não língua que a precede e a sucede (HELLER-ROAZEN, 2010, p.15).

5.5 SOM, RUÍDO, SILÊNCIO: A TRÍADE DAS SONORIDADES

Após um percurso sobre gesto, um deslocamento para o sonoro e uma rápida entrada em uma das primeiras manifestações do som enquanto linguagem (as onomatopeias), chegamos no momento de discorrermos especificamente sobre aquilo que caracteriza o som. Nosso trabalho trata sobre repetição de certos elementos na obra do Kafka, como o gesto e o som. Dentro disso, o interessante é que, na própria definição de som, está presente o elemento da repetição, isto é, um item bastante repetido na obra do escritor é caracterizado justamente pela repetição. Esse é o primeiro ponto que José Miguel Wisnik, músico, compositor e professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo, vai mostrar para começarmos a entender o mundo sonoro.

Para iniciar, o autor nos lembra que o som é onda, ou seja, é vibração transmitida através da propagação ondulatória, que o ouvido consegue identificar, e o cérebro, por sua vez, realiza a função de interpretação para dar sentido e organizar aquilo que foi captado (WISNIK, 2002). Mas o autor ainda lembra um ponto fundamental sobre o fato de representarmos o som como uma onda, pois isso

“significa que ele ocorre no tempo sob a forma de uma periodicidade, ou seja, uma ocorrência repetida dentro de uma certa frequência (WISNIK, 2002, p. 17).

Basicamente, a ideia central é a de que o som repete certos padrões em um dado tempo. Inclusive, é justamente o elemento da repetição que caracteriza o ritmo. Desse modo, se por definição o som é repetição, ele também é diferença, até porque o som abriga várias características que possibilitam inúmeras distinções entre si, como as alturas, durações, timbres e intensidades. Além desses elementos capazes de produzir diferenciações entre as sonoridades, existe o diálogo bastante presente entre os sons afinados e os sons dissonantes ou ruídos que possam surgir, seja propositalmente ou não. Devido a todas essas circunstâncias,

a música é capaz de ritmar a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo. Desiguais e pulsantes, os sons nos remetem no seu vai-e-vem ao tempo sucessivo e linear, mas também a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe, e em todo caso não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não-tempo do inconsciente (WISNIK, 2002, p. 27-28).

Essa citação é capaz de nos transportar diretamente para o mundo kafkiano, pois suas histórias parecem também demonstrar sempre um conflito entre temporalidades, do mesmo modo como o som dialoga com o linear e simultaneamente com um tempo não-cronológico. Esse tipo de tensão acaba desencadeando uma relação em que a repetição ganha destaque, mas, por outro lado, também toca diretamente no âmbito da produção de diferenças. Relembrando a questão em Kafka, o tempo da personagem é ligado ao tempo histórico, diferente do tempo mítico-circular que caracteriza o mundo que a abriga. A tensão entre pessoa-universo é responsável por provocar mal-estar e angústias nas personagens, que se veem em um mundo sem escapatória.

Dentro disso, outro ponto que Wisnik coloca e que permite relacionarmos as ideias com Kafka é o fato de a música se dirigir ao não-verbalizável, diferente da linguagem verbal, cujo objetivo é de nomear coisas visíveis, por exemplo (WISNIK, 2002). No momento em que Kafka dá ao som um certo lugar de destaque em sua obra, ou, pelo menos, permite que esse elemento se faça presente de modo relevante em várias narrativas, parece que busca, justamente, mais um item que fuja à nomeação ou à clara interpretação. De tal forma, o escritor trouxe recursos para além da linguagem propriamente verbal, capazes de afetarem o leitor de modo que só os

elementos literários talvez não fossem suficientes. Mas Kafka não escolhe apenas inserir o som como algo que ganha protagonismo, ele também busca explorar outros aspectos da sonoridade, como a relação com o ruído e com o silêncio. Inclusive, são esses sons pouco inteligíveis e compreensíveis que se destacam mais na prosa do escritor em detrimento de uma música organizada.

O motivo para a ocorrência desse procedimento é que a literatura de Kafka se encontra sempre à procura de um escape. Traz situações parecidas em várias de suas obras, trata de algo aparentemente óbvio, cria histórias circulares, vai delineando um caminho previsível e, depois, muda toda a rota esperada.

O principal componente responsável por essas fugas é o potente trabalho de linguagem, feito nas condições de uma literatura menor, que é aquela criada por uma minoria a partir de uma língua maior (DELEUZE; GUATTARI, 2017). Esse é justamente o caso de Kafka, judeu tcheco que escreveu seus textos em alemão. O contexto político e geográfico por si só já garante uma presença considerável do caráter de desterritorialização em seus trabalhos. Como escritor menor, sua tarefa consistia em escavar o vocabulário ressecado do alemão de Praga, misturado de tcheco e iídiche, levá-lo às últimas consequências e transformar a pobreza de uma língua e sua sintaxe incorreta em um uso criador (DELEUZE; GUATTARI, 2017).

Como consequência da desterritorialização da língua, o que sobra são apenas intensidades, fluxos e formas de expressão, o que inviabiliza a criação de sentidos, de metáforas e semelhanças. Assim, ao tentar atingir os limites da língua, ganha-se a chance de tocar a máxima diferença, de abrir-se ao desconhecido e ao devir (DELEUZE; GUATTARI, 2017). Em contrapartida, uma literatura maior trata justamente do contrário, ou seja, de ser representativa, metafórica e formada. Busca elaborar significados, clama por interpretações, dedica-se a grandes temas (como a questão do nacional, por exemplo) e dirige um intenso foco ao indivíduo, enquanto a literatura menor é desterritorializada, política e coletiva. Nesse aspecto, renuncia-se a um “sujeito que fala” para dar lugar a agenciamentos coletivos de enunciação (DELEUZE; GUATTARI, 2017).

Trazendo o aspecto sonoro para este debate, Kafka leva tão longe a desterritorialização que acaba não constituindo uma forma organizada. A linguagem é tão esvaziada de seu sentido que a forma escapa sob uma linha de fuga, pois se trata de uma matéria latente, que não precisa ser estruturada:

O que interessa a Kafka é uma pura matéria sonora intensa, sempre em conexão com *sua própria abolição*, som musical desterritorializado, grito que escapa à significação, à composição, ao canto, à palavra, sonoridade em ruptura para se desgarrar de uma corrente ainda demasiado significante. No som, só a intensidade conta, geralmente monótona, sempre assignificante: [...] Enquanto há forma, há ainda reterritorialização, mesmo na música (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 14, grifos dos autores).

Se os sons em Kafka dificilmente constituirão uma música organizada, teremos, na verdade, ruídos desterritorializados, que marcam rupturas, desenham possíveis saídas e se relacionam diretamente com o silêncio. Assim, não constituem um sentido em si mesmo, pois o que importa é extrair algo a partir de uma expressão material intensa. É como se fosse lançar apenas o significante no mundo para fazê-lo ecoar, soar e ressoar, várias vezes, com o intuito de fazê-lo vibrar sobre si mesmo, bem como fazem as crianças quando repetem palavras mesmo sem entender o seu significado (DELEUZE; GUATTARI, 2017).

Essa forma de fazer literatura possibilita o surgimento de um escritor que “torce a linguagem, fá-la vibrar, abraça-a, fende-a, para arrancar o percepto das percepções, o afecto das afecções, a sensação da opinião – visando, esperamos, esse povo que ainda não existe” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 228). Em outros termos, Kafka consegue tocar um conjunto de percepções e dar a ele uma independência radical em relação a si mesmo, o que permite a obra de arte existir sozinha, sem a presença do seu criador. Afinal de contas, o sujeito em si não interessa, mas sim a sua capacidade de jogar ao mundo esses perceptos e afectos, descolando de sua produção toda e qualquer marca autobiográfica. Isso permite que o artista traga novidades e que o espectador se transforme quando é tocado por esses afectos.

Vibrando essa linguagem das sensações, “a arte de Kafka será a mais profunda meditação sobre o território e a casa, o terreiro, as posturas-retrato, os sons-música” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 238). De fato, é exatamente das ideias de “casa” e “sons-música” que se ocupam as histórias *A construção* e *Josefine, a cantora, ou O povo dos camundongos*, das quais trataremos nas análises. As duas desenham um conflito a partir de uma problemática sonora, mas a primeira narrativa debruça-se sobre a constituição de uma territorialidade, enquanto a segunda traz o tema da desterritorialização atrelado ao pertencimento a uma coletividade.

Para tratar do silêncio, Wisnik traz à tona uma definição de som um pouco mais digital, afirmando que “a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal” (WISNIK, 2002, p. 18). Com essa conceituação, fica mais evidente que o som só existe com o silêncio. Inclusive, se formos pensar na linguagem radiofônica, por exemplo, em sua definição estão presentes quatro itens básicos: a voz (na forma de fala), a música, os efeitos sonoros e, não menos importante, o silêncio. Precisam existir pausas para que o som possa começar e continuar durando. Ao mesmo tempo, o som consegue ser presença e ausência, de forma que é, em si, todo permeado de silêncio, sendo que o silêncio também é capaz de abrigar sons (WISNIK, 2002). Embora uma paisagem da natureza esteja em plena paz, sem barulhos de animais, o som do vento passando pelas árvores é capaz de se manifestar. Ou o nosso organismo também pode produzir sons mesmo que não desejemos. Imersos no silêncio, nossos batimentos cardíacos ou o rugido do estômago são capazes de romper com a ausência de som.

Vamos observar mais detalhadamente no momento das análises, mas já é possível ressaltar que Kafka consegue trabalhar de modo bastante instigante a relação som-silêncio em seus textos, principalmente nos que escolhemos para estudar, como é o caso de *A construção* e *Josefine, a cantora* ou *O povo dos camundongos*. Nesses dois, os ruídos desencadeiam as problemáticas, mas, invariavelmente, acabam trazendo o silêncio para a cena. Com certeza, o protagonismo maior e mais nítido aparece em outra pequena narrativa que também iremos analisar, o conto *O silêncio das sereias*, que já traz a grande questão no próprio título.

O outro aspecto que Wisnik debate é o conceito de ruído, que também é extremamente importante quando se estuda som em Kafka. Se lidamos com sons afinados, com frequências regulares, ondas constantes e com altura definida, estamos falando de sons harmônicos e organizados. Agora, se nos depararmos com um som dissonante, instável e com frequências irregulares, provavelmente estaremos diante de ruídos. Isso porque “o ruído é aquele som que desorganiza outro, sinal que bloqueia o canal, ou desmancha a mensagem, ou desloca o código” (WISNIK, 2002, p. 33).

Por essas definições, o ruído está ligado à desordem, já que é um som que escapa a uma organização e a uma plena distinção de sua origem. E se muitas vezes

não possui nenhuma frequência constante, é difícil compreendê-lo e controlá-lo. Interessante é que se ele surge dentro de uma produção sonora constante e afinada, o ruído ganha uma roupagem de elemento de escape, de algo diferente e dissonante em relação a um todo organizado, repetido e ritmado. Isso produz um efeito de ruptura, de estranhamento, de quebra da normalidade instituída. E Kafka parece fazer exatamente esse uso do ruído, com o intuito de inserir na narrativa um elemento capaz de acabar com a ordem aparentemente existente e, a partir desse ponto, desencadear as problemáticas e tensões do enredo.

Por outro lado, a relação entre som organizado e ruído é bastante tênue, portanto é difícil lidar com esses dois itens como uma oposição em que um exclui o outro. Na verdade, é como se ambos sempre vivessem em um limiar, se imbricando a todo momento, uma vez que “o som se produz negando terminantemente certos ruídos e adotando outros, para introduzir instabilidades relativas: tempos e contratempos, tônicas e dominantes, consonâncias e dissonâncias” (WISNIK, 2002, p. 31). E, tratando especificamente de música, o autor afirma que sua história é permeada justamente por esse jogo entre som e ruído, tensão que se fez presente sempre e cujo status varia de acordo com o período, com as culturas e com as mudanças adotadas, tanto que certos modos de fazer músicas, ou dados ritmos e timbres poderiam ser recusados ou excluídos em dada época, mas depois serem considerados importantes (WISNIK, 2002).

A partir do século XX, o ruído volta a ser um elemento importante para compor efetivamente a linguagem musical, não sendo visto mais de forma excludente, o que é bastante revolucionário. Já depois do surgimento do rádio, o meio sonoro passa a ser eletroacústico. Não seria mais a produção sonora que ganha destaque, mas sim a possibilidade de reprodução. Depois, os adventos da Primeira Guerra Mundial balançaram fortemente a relação que se tinha com o som, o ruído e o silêncio através das ruidosas armas e instrumentos de batalha (WISNIK, 2002). Com a Segunda Guerra, tudo piora quando entra em cena a bomba atômica, o que acabou por desnudar a faceta mais violenta que as sonoridades são capazes de manifestar, modificando também a nossa ligação com o silêncio. No mundo da música, Wisnik (2002) inclusive lembra que o pós-guerra inaugurou certos trabalhos cuja base é justamente a criação de ruídos a partir de máquinas sonoras, como é o caso da música eletrônica.

Se formos pensar nas sonoridades que constituem o nosso mundo ocidental contemporâneo, é possível observar que o ruído é a sinfonia que mais preenche a nossa vida. O mundo das cidades e das indústrias é tomado por ruídos de todas as ordens e de diversas fontes: carros, buzinas, motos, sirenes, fábricas, máquinas, elevadores, apito do guarda de trânsito, computadores, telefone tocando, celular anunciando novas mensagens, só para citar alguns exemplos presentes no nosso cotidiano. Isso atravessa a nossa vida tão fortemente que nos obriga a lidar com todo esse barulho de modo acostumado e normal.

Chegamos nesse ponto a partir de mudanças advindas da industrialização, como já problematizamos no segundo capítulo e como muito já fora trabalhado por vários autores, sendo que um deles é o fio condutor de todo nosso presente trabalho, Walter Benjamin, bastante atrelado ao assunto com *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Ou Theodor Adorno, com *A dialética do esclarecimento*, só para citar alguns dos textos mais evocados em tal pauta. O que Wisnik quer lembrar aqui é que “a industrialização tornou-se uma processadora de toda forma de ruído repetitivo, disseminando em faixas de consumo diversificadas” (WISNIK, 2002, p. 48). A possibilidade de reproduzir o ruído e distribuí-lo massivamente permitiu a criação de um padrão de repetitividade. O mundo da mercadoria, portanto, afetou brutalmente o universo da música e provocou mudanças significativas. Esse é um mundo de repetição, de certo modo, e é o universo com o qual Kafka vai se defrontar e vai *desloucar*.

Uma consequência dessa nova forma de produzir e de reproduzir o som e o ruído é a mudança também na forma de receber ou consumir tal arte, tais estímulos, uma vez que hoje “o modo dominante de escutar (em ressonância com o da produção de som industrial para o mercado) é o da repetição (ouve-se música repetitivamente em qualquer lugar e a qualquer momento)” (WISNIK, 2002, p. 55-56). Se antes ouvir era uma forma totalmente passiva de plena contemplação, ou se a música era envolta por ritos e sacrifícios que exigiam dedicação total à escuta, hoje isso se alterou drasticamente.

A repetição do mercado e da indústria trouxe uma “dessacralização total do som” (WISNIK, 2002, p. 56), o que fez a música perder todo o seu “poder mágico de ressoar a si mesma pela própria força” (WISNIK, 2002, p. 56). Podemos pensar que essa seria a tal perda da aura da obra de arte que Benjamin discutiu no seu célebre texto citado há pouco. Ou, talvez, a perda do grau de verdade que as palavras e os

sons experimentaram, devido ao atravessamento do capital na modernidade. E essa possível diminuição da aura ou do grau de verdade da palavra pode ter feito Kafka dar grande protagonismo ao gestual em seus textos, como parece sugerir Benjamin no tal ensaio já citado sobre o escritor tcheco. Mesmo assim, Kafka dialetiza o tempo inteiro som e silêncio, produzindo rupturas e inversões que nos permitem refletir narrativa e politicamente.

Obviamente há momentos hoje de culto e contemplação à música, mas tratando do contexto cotidiano da vida das pessoas, além de o ruído protagonizar a nossa paisagem sonora de cada dia, orquestramos sons a todo momento, simultaneamente, ouvindo rádio ao mesmo tempo em que a televisão está ligada e, ainda, conversando com outras pessoas, mandando áudios pelo celular, enquanto uma música de fundo é colocada para dar mais melodia ao ambiente. Tudo isso em decorrência da mudança da forma como vivemos e nos relacionamos em um contexto dominado pelo capitalismo.

Essa descrição é parecida com o que vamos apresentar sobre um pequeno texto dos Diários do Kafka, que recebeu o título de *Grosser Lärm*, em que vários barulhos de uma casa se sobrepõem, aumentando o volume da perturbação sonora, criando mais e mais camadas de ruídos, o que representa muito bem o cenário do lar burguês, já de algum modo afetado por esse estilo de vida tocado pela repetitividade da indústria.

Mais uma vez, conseguimos observar uma questão interessante da repetição dentro da repetição: por definição, o som contém, em si, repetições. No caso da música inserida no mundo moderno contemporâneo, a repetição oriunda do modo de vida afeta o som, que é um elemento repetido, e transforma o modo como nos relacionamos com ele, com os ruídos e com o silêncio. Esse afetar é no sentido da criação do som e da sua recepção, configurando uma mudança significativa que se dá em dois vieses. E, agora, depois de todo esse percurso, já estamos prontas para ver mais profundamente como Kafka trabalha com as repetições, além de entender como gesto e som operam para criar rupturas em suas obras.

6 GESTO E SOM NA CIRCULARIDADE KAFKIANA: AS ANÁLISES

Duas possibilidades: fazer-se infinitamente pequeno ou ser assim. A primeira é a perfeição. A segunda o início, a ação.
(KAFKA, 2011a, p. 203, em *Aforismos*)

Agora partiremos para as análises, momento em que vamos nos deparar com nove textos de Kafka. Alguns são menos célebres, outros mais famosos. Elegemos, inclusive, o único drama que Kafka escreveu, que ainda é pouco estudado. Assim como Kafka é fascinado pelo pequeno, como evocaram Deleuze e Guattari, o meu maior apreço também é, de fato, pelas narrativas mais curtas do escritor e pelas sutilezas que evocam.

6.1 UM RELATÓRIO PARA UMA ACADEMIA: O GESTO COMO POSSIBILIDADE DE SAÍDA

No conto *Um relatório para uma academia*, o ex-símio Pedro Vermelho conta como aconteceu a sua transformação de macaco para homem a partir do momento em que fora capturado e enjaulado de forma traumática. A narrativa é marcada por um forte tom de rememoração, uma vez que o protagonista se dedicou a lembrar do seu passado, e também por uma profunda reflexão, que é um elemento bastante característico das parábolas animais de Kafka (BENJAMIN, 2012a).

Além de contextualizar a sua origem como macaco, vai gradualmente descrevendo quais situações permitiram-no adentrar o mundo humano e nele se estabelecer: “a primeira coisa que aprendi foi dar um aperto de mão; o aperto de mão é testemunho da franqueza” (KAFKA, 2010b, p. 60). Nesse pequeno trecho, já é possível notar que o primeiro elemento responsável por começar a transição para a vida humana é nada menos que um gesto. O sentido do gestual aqui é bastante simples, pois significa a comunicação, é o de estar imerso em códigos comuns a um povo ou a uma cultura. Não mostra só certa franqueza, mas também gentileza, cortesia, identificação, consentimento. É um gesto importante porque é o primeiro movimento que leva a personagem a iniciar uma proximidade com o mundo novo em que se propunha a imergir. Não é um movimento decisivo, de reviravolta, mas é o gesto do iniciar, é o propulsor.

Seguindo o relato a partir de suas próprias memórias, descreve que ficara preso em uma jaula de três lados, que era pregada em um caixote, que formava a quarta parede. Era um espaço muito pequeno, não conseguia se mover com tranquilidade, precisando ficar o tempo todo agachado, com os joelhos dobrados, tremendo o corpo em uma posição nada confortável. Sentia-se completamente sem nenhuma saída. Repetia várias vezes ao longo do conto o quão angustiado ficava ao confirmar, a todo instante, que, pela primeira vez na vida, não tinha mesmo saída. Outro anseio significativo era de explicitar que saída, na perspectiva dele, não significava liberdade, como provavelmente muitos poderiam pensar. A chave de tudo era o movimento: ficar parado com os braços levantados, comprimido contra o caixote, era tudo o que o protagonista mais buscava abandonar. Apenas o “ir a frente, ir a frente” (KAFKA, 2010b, p. 65) poderia garantir uma mudança de rumo na situação extremamente complicada em que ele se encontrava. Por isso, achar um escape tornou-se a prioridade para o símio Pedro.

Aos poucos, foi percebendo que seria possível atingir uma saída através da observação. Precisava ver, com muita calma e atenção, como as pessoas agiam para que pudesse repetir seus gestos e, cada vez mais, se aproximar do modo humano de ser. Isso se vincula com o que debatemos no capítulo quatro, sobre o comportamento mimético das crianças em relação aos adultos. Para aprender novas habilidades ou conhecer mais do mundo de seus pais, os pequenos costumam imitar seus gestos, movimentos e atitudes. É isso que Pedro Vermelho começa a fazer para aprender sobre os homens e entrar no mundo humano através da imitação:

são homens bons, apesar de tudo. Ainda hoje gosto de me lembrar do som dos seus passos pesados que então ressoavam na minha sonolência. Tinham o hábito de agarrar tudo com extrema lentidão. Se algum queria coçar os olhos, erguia a mão como se ela fosse um prumo de chumbo (KAFKA, 2010b, p. 65).

Nota-se, progressivamente, que o engajamento corporal, sobretudo o gesto, destaca-se como a principal forma de chegar a tão almejada saída. É observando o movimento do corpo e, depois, dedicando-se à imitação que o macaco vai conseguindo se aproximar do jeito humano. Interessante o fato de que a observação é tão sutil e precisa que a personagem se concentra em detalhar até o ritmo do gesto, lento e pesado. Percebia, também, a frequência dos movimentos e ressaltava a importância de jamais ficar na imobilidade: “Via aqueles homens andando de cima

para baixo, sempre os mesmos rostos, os mesmos movimentos, muitas vezes me parecendo que eram apenas um. Aquele homem ou homens andavam pois sem impedimentos” (KAFKA, 2010b, p. 66-67). A característica da imitação, nesse sentido, é uma das que mais ajudam a explicitar o caráter cênico das ações, de modo que os acontecimentos são resumidos pelo espelhamento de um gesto: “Era tão fácil imitar as pessoas! Nos primeiros dias eu já sabia cuspir. Cuspimos então um na cara do outro” (KAFKA, 2010b, p. 67).

Como o processo de inclusão no mundo humano não era imediato, o macaco também passou por dificuldades, tendo momentos em que precisava prestar atenção em um professor, que tentava ensiná-lo a beber como um homem. Por outro lado, assim como uma situação podia estar complicada numa linha, na outra, o problema já quase que se resolve plenamente. Bem como é típico em Kafka, tudo muda de um instante ao outro, como se sempre fôssemos conduzidos a uma atmosfera do “de repente”:

[...] quando, nessa noite, sem ser observado, **eu agarrei** uma garrafa de aguardente deixada por distração diante da minha jaula, desarrolhei-a segundo as regras, sob a atenção crescente das pessoas, **leve-i-a aos lábios** e sem hesitar, sem contrair a boca, como um bebedor de cátedra, com os olhos virados, a goela transbordando, eu a esvaziei de fato e de verdade; **joguei fora a garrafa não mais como um desesperado, mas como um artista**; na realidade, esqueci de passar a mão na barriga, mas em compensação - porque não podia fazer outra coisa, porque era impelido para isso, porque os meus sentidos rodavam - eu bradei sem mais ‘alô!, **prorrrompi num som humano, saltei com esse brado dentro da comunidade humana** e senti, como um beijo em todo o meu corpo que pingava de suor, o eco - ‘ouçam, ele fala!’ Repito: não me atraía imitar os homens; eu imitava porque procurava uma saída, por nenhum outro motivo (KAFKA, 2010b, p. 69-70, grifos nossos).

Fica bastante evidente o tom performático e visual da ação. Ele não era mais um desesperado, já até adquiria status de artista, de tão bem que desempenhava a sua cena teatral. Interessante que a ideia de arte pelo gesto também será observada a partir da história da rata cantora Josefina. A arte aparece como um elemento que distingue o macaco e ajuda a promover a sua tão esperada transformação. Para entendermos, o ponto da reviravolta seria os vários gestos, todos imitados do modo humano de ser, que, apreendidos por uma observação atenta e perspicaz, garantiram uma chancela dos espectadores humanos: sim, ele era capaz de se passar por um homem.

O gesto da imitação, entretanto, não era só visual. O elemento decisivo aqui foram os gestos acompanhados de um som humano emitido quase que naturalmente, seguindo a sequência da performance. A ideia de “saltar com esse brado dentro da comunidade humana” possibilita uma mudança narrativa fundamental, parecida com a noção do salto do tigre benjaminiano, que quebrava o contínuo da história dos vencidos. Aqui o macaco também quebra definitivamente a narrativa nesse momento e cria um rumo diferente, portanto consegue fugir da sua vida circular e fadada à prisão. Chega, de fato, à esperada saída que buscava. Além disso, interessante destacarmos que a esfera do mimético-gestual foi responsável por começar toda a transformação para depois culminar em uma sonoridade que, aliada a todos aqueles gestos, possibilitaram a incursão na vida humana. Foi o comportamento mimético que criou as bases para a sonoridade se desenvolver, de modo que o gesto constitui o substrato original que abarca o som, bem como estudamos no capítulo anterior através das pesquisas de Benjamin sobre a sociologia da linguagem.

6.2 O *VEREDICTO*: O GESTO COMO PROVA DA SUPERIORIDADE PATERNA

Considerando justamente a questão do tribunal paterno, já mencionada anteriormente, outro texto de Kafka que revela uma importante dimensão gestual e que carrega essa tensão familiar é a novela *O veredicto*, escrita no ano de 1912. De acordo com Modesto Carone (2011b), essa obra contém a estrutura básica que seus trabalhos posteriores desenvolveram, com as devidas adequações. Narrada na terceira pessoa, a novela explora o conflito familiar entre o jovem comerciante Georg Bendemann e seu velho pai. O rapaz estava prestes a se casar com uma moça chamada Frieda Brandenfeld.

De tempos em tempos, escrevia cartas a um amigo que se refugiara na Rússia, mas não costumava discorrer detalhadamente acerca de seus êxitos financeiros e amorosos, pois tinha receio de fazer o amigo se sentir mal com a vida fracassada que levava em São Petersburgo, onde vivia isolado. Para não gerar constrangimentos nem frustrações, escrevia amenidades, relatando incidentes insignificantes. Por outro lado, tanto Bendemann quanto a sua noiva já acreditavam que estava na hora de revelar ao amigo sobre o casamento que se concretizaria nos próximos meses. Até esse ponto, o narrador apenas tinha apresentado essas tensões e contado um pouco da

vida de Bendemann, principalmente sobre as mudanças que ele e a família experimentaram após o falecimento da mãe, três anos antes.

A narrativa começa a mudar quando Georg finalmente decide revelar ao amigo que estava noivo. Para livrar-se desse conflito, escreveu a carta, mas, antes de enviá-la, queria contar a sua decisão ao pai. Aqui a figura paterna aparece como uma “última instância” de julgamento, alguém que tem poder suficiente para impor medo e respeito ao filho, que deve consultá-lo. É a partir desse momento que a história começa a ganhar traços cênicos, tendo um intenso desenvolvimento dos movimentos e dos gestos, que se tornam elementos cruciais para o desenrolar dos fatos. Quando se dirige ao pai para conversar sobre o assunto, Georg faz uma observação acerca da postura do senhor, caracterizando um viés corporal que ajuda a definir um pouco a sua personalidade, ou, pelo menos, o momento de vida em que o idoso se encontrava: “Na loja ele é totalmente diferente do que é aqui, sentado com todo o peso do corpo e os braços cruzados sobre o peito” (KAFKA, 2011b, p. 35). Dentre vários desses momentos gestuais, separamos dez para analisar com mais atenção e notar como eles se relacionam entre si.

O primeiro trata-se de uma iniciativa do pai, que estica para o lado a boca desdentada e começa a falar que não quer ser enganado, por isso questiona se o filho realmente tem um amigo na Rússia. Calado há dias, o homem mais velho sai da sua posição inerte para finalmente elaborar um questionamento em direção a Georg. É o gesto que marca o começo da mudança narrativa. Bem como apresentamos através de Didi-Huberman (2017), esse seria o momento em que a pessoa sai da “prostração” para se dirigir gradualmente ao levante. A diferença é que, nesse caso, a motivação da mudança de estados não parece ser literalmente o luto de uma perda, mas sim uma complexa questão familiar que começará a se desnudar. O segundo movimento trata-se de uma consequência do primeiro citado: “Georg **levantou-se**, embaraçado” (KAFKA, 2011b, p. 36, grifos nossos). Ao ouvir a pergunta deveras descabida do seu pai, o jovem fica confuso e começa a mudar de assunto. Em vez de falar da carta, discorre sobre o modo de vida precário do senhor, mostrando-se preocupado com o estado de saúde do pai, de tal forma que chega a propor que troquem de quarto e que visite o médico.

A terceira sequência de movimentos descreve uma oposição de estados: o pai permanece imóvel, enquanto apenas o filho se mexe. O pai apenas enuncia o nome do filho, e esse chamado já é o suficiente para fazer Georg mudar de posição no

mesmo instante. A atmosfera parece refletir uma tensão, um clima tão pesado que o diálogo não ocorre. São basicamente os movimentos do corpo que conduzem a cena:

Georg **estava em pé** bem ao lado do pai, que tinha deixado **pende** **sobre o peito a cabeça** de cabelos brancos e desgrenhados.

- Georg - disse o pai em voz baixa, **sem se mover**. Georg **ajoelhou-se imediatamente ao seu lado**, viu nos cantos dos olhos do rosto cansado do pai **as pupilas dilatadas se voltarem para ele** (KAFKA, 2011b, p. 36, grifos nossos).

Depois desses três momentos iniciais, que servem como uma espécie de preparação do leitor para uma mudança de rumo, observa-se o quarto gesto escolhido, que é responsável pela ruptura fundamental da narrativa. Emerge aí uma cena bastante plástica e teatral, quando Georg leva o seu pai para se deitar na cama, coloca a coberta por cima do corpo e diz:

- Fique tranquilo, você está bem coberto”

- Não! - bradou o pai de tal forma que a resposta colidiu com a pergunta, **atirou fora a coberta com tamanha força**, que por um instante ela **ficou completamente estirada no voo e pôs-se em pé na cama**, apoiando-se de leve só com uma mão no forro.

- Você queria me cobrir, eu sei disso, meu frutinho, mas ainda não estou recoberto. E mesmo que seja a última força que tenho, ela é suficiente para você, demais para você. É claro que eu conheço o seu amigo” (KAFKA, 2011b, p. 38, grifos nossos).

O gesto que vai provocar o giro da história é acompanhado do som retumbante do “não!” categórico e irado do pai. Ao arrancar a coberta com força e violência, mostra que não está assim tão debilitado e que ainda possui o domínio da relação pai-filho. O gesto é tão preciso e brutal que consegue, durante um pequeno instante, deixar o tecido completamente estirado. O pai impõe a pose do poder, da superioridade e da firmeza quando consegue, de súbito, ficar em pé na cama, de modo que esse gesto é responsável por inverter as posições simbólicas de cada um diante do outro. É exatamente aquilo que comentamos no capítulo anterior: Kafka elege gestos ordinários, de uma situação que ocorre no seio familiar, e os desloca para um âmbito da ruptura, da quebra, o que produz revoluções no desenrolar da narrativa. Na sequência, o quinto movimento mostra a reação do filho, que agora estava imobilizado: “Georg levantou os olhos para a imagem aterrorizante do pai” (KAFKA, 2011b, p. 39). Apenas os olhos do rapaz se movimentavam, depois de o pai ter

mudado radicalmente a sua posição estática de outrora, como foi visto no terceiro gesto aqui citado.

O sexto momento trata-se de uma cena em que o pai critica o jovem comerciante e o acusa de trair a família devido à sua relação com a noiva Frieda Brandenfeld. O velho coloca-se a imitar, de modo pejorativo, um gesto tido como feminino, o de levantar a saia para supostamente seduzir a figura masculina, insinuando uma espécie de maldade por parte da noiva em relação ao filho tolo, que caiu na sedução da mulher:

- Só porque ela levantou a saia - começou o pai em voz de falsete -, só porque a nojenta idiota **levantou a saia** - e para **fazer a mímica suspendeu tão alto o camisolão**, que dava para ver na parte superior da coxa a cicatriz dos seus anos de guerra - **só porque levantou a saia assim, assim e assim**, você foi se achegando, e para que pudesse se satisfazer nela sem ser perturbado, você profanou a memória da sua mãe, traiu o amigo e enfiou seu pai na cama **para que ele não se movesse. Mas ele pode ou não se mover?** E, sem apoiar em nada, **passou a esticar as pernas para frente**. Resplandecia de perspicácia (KAFKA, 2011b, p. 39, grifos nossos).

A partir dessa breve performance de imitação, o pai deixa explícito que aquilo que provava a sua superioridade paterna era justamente o movimento. Assim como no conto analisado na seção anterior, aqui também o comportamento mimético aparece, mas não é um elemento decisivo, é um item que apenas agrega a performance gestual da figura paterna. Além disso, a imitação não serve para um aprendizado ou descoberta, como no caso das crianças ou do macaco Pedro Vermelho, uma vez que sua função é de produzir deboche e ressaltar a superioridade do pai. Vemos um elemento se repetindo em duas obras de Kafka, porém de modo diferente em cada uma. Nesse trecho, confirma-se plenamente que o estado de imobilidade do pai era sinônimo de fraqueza. Era como se o filho estivesse se aproveitando da velhice do seu genitor para colocar-se num patamar de dominação. Quando o senhor estica as pernas para frente, sozinho, sem nenhum apoio, acaba dando uma espécie de atestado ao filho de que o pai é que manda nessa relação.

Já o sétimo movimento confirma a recorrência indiscutível do gesto kafkiano de “inclinarse para frente”, repetido em várias outras narrativas, como já foi acima analisado. É um movimento que poderia gerar novamente a dúvida sobre a postura superior do pai, pois podia ser seguido de uma queda, como se o velho fosse

destronado. Logo se vê, entretanto, que a posição do corpo mantém a posição simbólica de superioridade:

[...] Você acha que eu não o teria amado? - eu, de quem você saiu? **'Agora vai se inclinar para frente'**, pensou Georg. **'Se ele caísse e rebentasse!'** Essa palavra passou zunindo pela sua cabeça. **O pai inclinou-se para frente, mas não caiu.** Uma vez que Georg não se aproximou como ele esperava, endireitou o corpo outra vez (KAFKA, 2011b, p. 40, grifos nossos).

Na oitava cena escolhida, o pai fala algumas coisas estranhas, em tom de deboche e acusação. O rapaz evidentemente estava achando tudo aquilo grotesco demais, de modo que nem conseguia expressar a sua estupefação a partir da fala. Quando não precisa de palavras, o gesto em si já basta: **"Georg fez caretas** como se não acreditasse nisso. **O pai simplesmente acenou com a cabeça**, acentuando a verdade que estava dizendo, em direção ao canto de Georg." (KAFKA, 2011b, p. 41, grifos nossos). Para o lado do pai, só um aceno bastava, era capaz de promulgar uma verdade indiscutível, visivelmente mais importante e poderosa que a do filho, apenas mexendo marcadamente uma parte do corpo.

Quando se fala de um acontecer cênico bastante importante e presente nos textos kafkianos, devemos entender que a diferença e a relevância dos gestos em Kafka são oriundas da roupagem que ele proporciona aos gestos banais do cotidiano. De modo geral, é comum a descrição de gestos simples e rotineiros na literatura. Mas em Kafka, muitas vezes esse mesmo gesto banal é tratado como um elemento decisivo, que se torna centro da ação, sendo capaz de proporcionar uma mudança de rumo na história. Bem como foi visto na situação acima, quando a palavra não é suficiente ou até mesmo atrapalha, os gestos, sendo naturalmente anteriores à fala, inundam a cena e mostram-se suficientes, de modo que, inclusive, "servem, muitas vezes, como contraponto para as palavras: o pré-linguístico, que escapa toda a intencionalidade, serve à ambiguidade, que como uma doença devora todos os significados" (ADORNO, 1998, p. 244).

Essa reflexão guarda uma relação direta com o que já trabalhamos sobre a queda de credibilidade da palavra e a sua insuficiência no mundo moderno. Diante disso, Kafka se dirige a uma tentativa de retorno ao gesto, uma forma anterior à palavra, que seria capaz de dar conta da narrativa nesse contexto todo permeado pelo capital. Na mesma linha de um mundo que experimenta o declínio da arte de narrar,

a figura paterna, no universo kafkiano, é tomada por uma autoridade máxima, cuja palavra também não é mais capaz de transmitir nada para seus filhos (OLIVEIRA, 2008). Onde não há transmissibilidade nem comunicação, só restam relações confusas e, sobretudo, muita violência. Não à toa, Benjamin comparou a esfera da família com a sujeira e a decadência da esfera do trabalho, das repartições e da burocracia. As famílias das personagens kafkianas são parasitárias e capazes de manifestar violência onde na verdade se esperaria acolhimento e afeto.

Cada uma das duas últimas partes escolhidas envolvendo gesto refere-se a cada um dos protagonistas. A nona indica uma ação eufórica do pai: “De entusiasmo, arremessou o braço sobre a cabeça. - Ele sabe de tudo mil vezes melhor! – gritou” (KAFKA, 2011b, p. 41). Nesse instante, o senhor estava querendo dizer que o amigo de São Petersburgo já estava plenamente consciente da vida de Georg, e revelar isso ao filho lhe satisfazia imensamente, pois evidenciava a posição de tolice e ingenuidade de Georg e reforçava o caráter controlador do pai, que, na verdade, mantinha correspondências com esse amigo da Rússia há muito tempo. O filho é que não sabia de nada, fora completamente enganado pelo pai e pelo amigo. Já o último movimento é o gesto fatal, em que Georg se atira à morte após ser fadidamente condenado pelo tribunal paterno: “e se deixou cair” (KAFKA, 2011b, p. 41). Até o movimento derradeiro não é exatamente ativo. Em vez de cair brutalmente de uma vez por todas, foi deixando-se cair, o que pressupõe uma queda gradual.

Por fim, o elemento gestual kafkiano muitas vezes traz consigo uma ambiguidade capaz de criar uma atmosfera enigmática, nebulosa, que pode tornar menos apreensível o desenrolar dos fatos ou, então, intensificar uma atmosfera de tensão. Isso é um dos motivos que distingue os gestos dos personagens kafkianos de outros gestos quaisquer, presentes no nosso cotidiano, pois aqueles “são excessivamente enfáticos para o mundo habitual e extravasam para um mundo mais vasto. Quanto mais floresce a técnica magistral do autor, mais ele desdenha adaptar estes gestos às situações habituais e explicá-los” (BENJAMIN, 2012a, p. 157). Dentro de uma situação ordinária e com gestos comuns, Kafka cria uma outra roupagem para o gestual, conseguindo traçar rupturas mesmo com um elemento ordinário. Mais do que isso, ainda traz todo um enigma que, muitas vezes, ambienta a cena com uma espécie de tensão.

6.3 A PONTE: ENTRE DOIS SONS E TRÊS GESTOS

É um pequeno conto escrito entre 1916 e 1917, fase em que Kafka começa a se dedicar aos escritos de *Um médico rural*. Narrado em primeira pessoa, é bastante ambíguo porque o narrador é, ao mesmo tempo, ponte e ser humano. Sim, ponte no sentido literal, pois ele liga, com a extensão do corpo, dois pontos entre o abismo, prendendo seus pés em um lado e as mãos no outro. O marcante, entretanto, é que ninguém passava por aquele lugar, não era ainda um destino visível nos mapas, não havia turistas, o que nos leva a questionar a real função e utilidade da ponte. Por que ela estava ali se ninguém iria passar?

Nessas breves linhas, é possível perceber bem assertivamente o estilo kafkiano de criar uma situação estranha, sem explicação, de modo que o narrador vive uma situação improvável, mas que é literal, ele realmente é uma ponte. Muito kafkiano, também, é o fato de ela estar ali e não servir para nada, até o momento. E a personagem ficava naquela posição extremamente desconfortável e em uma condição terrível, apenas esperando, esperando, esperando, sem saber até quando ficaria ali, pois era esse seu destino. Tal inércia e aceitação cega diante de uma situação imposta é uma característica frequente em Kafka, que produz aquele modo de vida circular que já descrevemos no capítulo dois, portanto não é à toa que o narrador-ponte confessa: “meus pensamentos se moviam sempre em confusão e sempre em círculo” (KAFKA, 2011c, p. 151).

Retomando o que defendemos sobre a condição das personagens em Kafka, esse sujeito da história, que se vê jogado em um mundo parecido com a lógica mítica, não encontra correspondência com a sua forma de vida, são dois movimentos distintos que se chocam, culminando na tal discrepância entre sujeito e mundo. A esse protagonista, só resta viver preso na circularidade, até o momento em que irrompe um elemento repetido e conhecido na obra do Kafka. No caso da personagem-ponte, esse elemento é um som: “pelo anoitecer, no verão, **o riacho sussurrava mais escuro** - foi então que **ouvi o passo** de um homem! Vinha em direção a mim, a mim” (KAFKA, 2011c, p. 151, grifos nossos).

O riacho já emitia ruídos desde o começo da história, mas no momento de virada narrativa, quando a mesmice da vida circular de uma personagem imersa em um mundo de aparência mítica está prestes a ser interrompida, o barulho do riacho se intensifica e, em seguida, torna-se audível o som do andar de alguém se aproximando.

Tal som marca a ruptura narrativa, muda o curso de uma vida sempre igual, apresentando algo inédito: a chegada da primeira pessoa que iria atravessar a ponte.

O som do passo é seguido do gesto de bater, um certo cutucar mais violento: “ele veio; com a ponta de ferro da bengala deu umas batidas em mim, depois levantou com ela as abas do meu casaco e as pôs em ordem em cima de mim” (KAFKA, 2011c, p. 151). Na sequência, vem o gesto quase decisivo: “**ele saltou com os dois pés** sobre o meio do meu corpo” (KAFKA, 2011c, p. 152, grifos nossos). Acometido por uma dor atroz depois de ser pisoteado, o protagonista-ponte queria entender quem fez aquilo, queria ver a pessoa que produziu tamanho sofrimento nele. É nesse momento, em meio a várias interrogações, que se manifesta o gesto final, decisivo: “**E virei-me** para vê-lo. – Uma ponte que dá voltas! Eu ainda não tinha me virado e já estava caindo, desabei, já estava rasgado e trespassado pelos cascalhos afiados que sempre me haviam fitado tão pacificamente da água enfurecida” (KAFKA, 2011c, p. 152, grifos nossos).

Basicamente, observamos dois sons e três gestos que trabalharam de modo conjunto, não ao mesmo tempo, mas em sequência. Primeiro, o ruído do riacho que, no segundo instante, introduziu o som dos passos de uma pessoa, isto é, o barulho de uma presença inédita naquele local. Depois, o deslocamento do som das pegadas para o primeiro gesto de contato entre a pessoa estranha e o narrador, com a batida da bengala no corpo dele. Em seguida, o gesto cruel de usar esses mesmos pés que emitiram o som da chegada para pular em cima da ponte (que era uma pessoa, o narrador). E, encerrando de vez a trágica história, temos o gesto final do narrador (de virar o corpo para enxergar quem estava ali), que o derruba de vez.

Tratou-se de uma sucessão de três gestos principais, de modo que o primeiro foi mais sutil, enquanto os outros foram mais graves, violentos e definitivos. Lembrando que eles foram, antes, anunciados pelo som do riacho e dos passos. O interessante, dentro desses cinco elementos citados (dois sons e três gestos), é que apenas um, e não à toa, o último e derradeiro, foi de autoria do protagonista, o narrador-ponte. Nesse breve conto, diferente dos outros dois textos acima analisados, o som surge primeiro, como que anunciando a virada narrativa. Além disso, observamos uma semelhança com o gesto final de *O veredicto*, que também é performado pelo protagonista e que se configura como um movimento que leva a pessoa à morte.

6.4 O GUARDA DA CRIPTA: O ÚNICO DRAMA DE KAFKA

Pouco conhecida e pouco estudada no Brasil, essa é a única peça de teatro escrita por Kafka. Originalmente publicada em alemão, em 1917, foi traduzida pela primeira vez do inglês em 1985, na coletânea *Descrição de uma Luta* (Nova Fronteira), com o título *O guardião da tumba*. Apareceu, também, na edição do ano 2000 de *A Muralha da China*, da editora Itatiaia. Em 2018, Marcelo Backes, que é tradutor, escritor e doutor em germanística pela Universidade de Freiburg, realizou a primeira tradução direta do alemão do drama de Kafka. O texto foi publicado pela editora Civilização Brasileira, na coletânea *Blumfeld, um solteirão de mais idade e outras histórias*.

Um príncipe ainda jovem e novato, que estava há apenas um ano no cargo, começa a se interrogar sobre o reforço na vigilância da cripta do Parque Frederico, que ficava em uma parte do terreno do castelo. Tudo começa com um diálogo com o camareiro, em que o príncipe expõe essa necessidade que lhe ocorreu: PRÍNCIPE: “[...] o guarda lá em cima no parque não basta, é necessário que um guarda vigie também na parte de baixo, junto à cripta” (KAFKA, 2018a, p. 256). Em seguida, pede ao criado que traga o atual guarda da cripta para que possam conversar:

*(O criado conduz o guarda para dentro, **segura-o por baixo do braço, do contrário, ele desabaria**. Uma libré solene e antiga, vermelha, balançando larga em torno dele, botões de prata lustrados, diferentes honrarias. Quepe na mão. Ele treme sob o **olhar dos senhores**.)*

PRÍNCIPE: Para o leito de repouso!

*(O criado o deita e sai. Pausa. **Apenas o estertorar baixinho do guarda**.)*

PRÍNCIPE *(Mais uma vez na cadeira de braços)*: **Estás ouvindo?**

GUARDA *(Se esforça em responder, mas não consegue, está esgotado demais, **volta a desabar na cama**)*: ...

PRÍNCIPE: Tenta buscar forças. Nós esperaremos.

CAMAREIRO *(**Curvado para o príncipe**)*: A respeito de que assunto este homem poderia dar informações, e de fato informações importantes ou dignas de crença? Seria melhor levá-lo o mais rápido possível para a cama (KAFKA, 2018a, p. 257, grifos nossos).

Nesse curto trecho já temos alguns dos elementos que vão ser constantes em toda a peça, além de muitos deles estarem presentes em toda a obra do autor. O último grifo dá conta de ilustrar tal situação, em que o camareiro se coloca curvado para o príncipe. Como já abordamos pelas lentes benjaminianas, o curvar-se é o típico gesto kafkiano, geralmente atrelado à subordinação. No caso, contraditoriamente, o

camareiro parece estar curvado mais para dialogar no mesmo nível do príncipe do que para indicar alguma hierarquia ou submissão. Até porque, como o texto vai apresentando aos poucos, o príncipe se revela como alguém que pouco tem voz ativa, que pouco decide. Parece que o poder escapa ao seu domínio, o que é bastante kafkiano: um príncipe ter apenas imagem de príncipe, pois, na prática, não decreta nem define as questões importantes da vida no castelo.

Outro movimento importante é aquele atrelado ao guarda desde o começo do drama: o gesto de desabar. A sua decrépita performance corporal se sobressai mais do que qualquer palavra ou som, tanto que nem consegue responder ao questionamento do príncipe, e dá conta de evidenciar o péssimo estado em que o guarda se encontrava. A importância do olhar também é um fator a ser destacado em algumas narrativas kafkianas, pois geralmente aparece como um elemento poderoso, capaz de oprimir a personagem, de contribuir com uma reviravolta (bem como abordaremos na análise de *O silêncio das sereias*), ou de ocupar o lugar da palavra, criando uma cena bastante imagética. No caso de um drama, tal característica fica ainda mais evidente.

Nos diálogos seguintes, ao mencionar o seu atual cansaço, o guarda revela que costuma travar lutas com antepassados saudosos, o que deixa os ouvintes curiosos. Ninguém estava entendendo de fato o que ele queria dizer com essas lutas, pois parecia um relato muito mais onírico e improvável do que realmente algo concreto. O camareiro e o príncipe tentavam retirar mais informações, mas essa atitude parecia incomodar o guarda, que optou pelo silêncio, mesmo que temporariamente. Ele sentia-se, aparentemente, oprimido pelas perguntas, sobretudo pela presença do camareiro, o que novamente reforça que a figura mais imponente não é o príncipe, contraditoriamente, mas o funcionário. Inclusive, é o príncipe que vai se curvar e se colocar em uma posição de alguém com empatia ou com o mínimo poder de compreensão, com o intuito de deixar o guarda confortável. Além disso, o olhar novamente é colocado em destaque:

PRÍNCIPE (*Não cessa de olhar para o guarda.*): Não é isso. (*Vai para o leito de repouso, curva-se para o guarda, toma seu pequeno crânio entre as mãos.*) Não precisa chorar. Por que estás chorando? Nós queremos o teu bem. Eu mesmo não considero fácil o teu encargo. Com certeza alcançaste merecimentos servindo a minha casa. Portanto, não chora mais e conta.

GUARDA: Mas se eu temo tanto aquele senhor ali... (*Olha para o camareiro de modo ameaçador, não amedrontado.*) (KAFKA, 2018a, p. 258-259).

Agora, um gesto a ser notado no guarda é do erguer algo, seja o dedo, seja um objeto, para se orgulhar ou mostrar imponência. Aqui vemos a força que um gesto consegue expressar, além de comunicar uma mudança de estado e superioridade, uma vez que antes o guarda estava em uma situação deplorável, desabando:

GUARDA: Visto pela primeira vez, mas sabes desde sempre que eu (***Erguendo o indicador.***) tenho o mais importante dos cargos da corte. Tu mesmo o reconheceste publicamente ao me conceder a medalha Vermelho-Fogo. Aqui! (***Ergue a medalha presa à casaca.***) (KAFKA, 2018a, p. 259, grifos nossos).

Na sequência, o príncipe começa a interrogar o guarda para saber mais detalhes acerca do seu trabalho e dos problemas que estaria enfrentando. Em meio ao questionamento, recebe uma resposta interessante sobre como é o trabalho diário do guarda: “igual todas as noites” (KAFKA, 2018a, p. 260). Aí aparece a repetição como algo inerente ao mundo do trabalho da personagem, porém é uma repetição revestida por uma angústia, pois não se trata de apenas viver de novo, a cada dia, a sua rotina de afazeres. É pior do que isso, pois seu trabalho deveria ser diurno, mas uma dada sequência de acontecimentos estranhos sempre surge à noite, momento em que o ancião deveria já estar livre para repousar. Essa repetição angustiante é introduzida por um som, uma batida na janela, mais especificamente:

GUARDA: Como sempre. Até a meia-noite fica tudo em paz. Fico deitado – peço perdão por isso – na cama, e fumo meu cachimbo. Na cama ao lado, dorme minha filha. À meia-noite, **ouço a primeira batida na janela**. Olho para o relógio. Sempre pontualmente. **A batida se repete** ainda duas vezes, **mistura-se às batidas do relógio da torre** e não é mais fraca. Não são os nós de dedos humanos. Mas conheço tudo isso e **não me mexo**. Então **ouço um pigarrear lá fora**, parece que se estranha o fato de eu não abrir a janela apesar dessas batidas. Que sua Alteza Real também se admire! O velho guarda continua a postos! (***Mostra o punho.***) (KAFKA, 2018a, p. 258, 259, grifos nossos).

Na narrativa contada pelo guarda, é o elemento sonoro que vai introduzir a familiar repetição noturna, e o próprio som também vai se repetir mais duas vezes. Em um momento inicial, em que a personagem ainda permanece imóvel e não esboça gestos impactantes, é a repetição dentro da repetição que se mostra capaz de mudar

a situação. Por sinal, a questão de uma repetição dentro de outra já foi abordada aqui não só em Kafka, mas em Benjamin, quando discorremos sobre o modo de aprendizado das crianças e sobre a ruptura histórico-temporal causada pelas celebrações dos calendários. Ainda na cena lembrada, o idoso ouve outro som, o de um pigarrear. Os dois tipos de sons diferentes aparecem para indicar a mudança de rumo: a partir desse ponto, a tranquilidade da personagem acaba e começa o desgaste gerado pela perturbação do seu estado de paz, pois a tal “luta com os antepassados” será iniciada.

Enquanto na cena lembrada a personagem do guarda estava imóvel, ao narrar para o príncipe e trazer à tona tais imagens, o mesmo guarda mostra o punho, esboçando um gesto de ira e ameaça no momento presente, mas que se refere ao ato do passado, como se ele estivesse tentando intimidar não o príncipe, mas quem estava o perturbando em suas memórias. Interessante, portanto, que o gesto parece ter um protagonismo maior no drama do presente, enquanto o som ganha destaque na narrativa do passado, lembrada pelo guarda. Logo segue a história e, em uma cena tipicamente kafkiana, em que tudo muda muito subitamente, ele revela quem estava atrás da janela: “GUARDA: Logo ficará claro. De um só golpe, se abrem a janela e a persiana. Mal chego a ter tempo de jogar o cobertor sobre o rosto de minha filha. A tempestade sopra para dentro, e num instante apaga a luz. Duque Frederico!” (KAFKA, 2018a, p. 261).

Ao mesmo tempo que o guarda sofria e reclamava devido ao excesso de trabalho, quando o príncipe se deu conta da sobrecarga e sugeriu uma solução para amenizar o problema, contraditoriamente o guarda volta atrás, suplicando para não retirarem o posto de sua posse. E continua contando a história, que vai ganhando elementos de surpresa a cada novidade introduzida. O principal fato esquisito, justamente por ocorrer de modo inverso ao que seria esperado, é que o guarda não precisa se preocupar com invasores, isto é, com pessoas ou fantasmas que desejariam entrar nas imediações do Parque, mas sim com quem deseja sair:

GUARDA: Não sou mais suficiente? Por acaso deixei passar alguém, algum dia?

PRÍNCIPE: Para dentro do Parque Frederico?

GUARDA: Não, **para fora do parque**. Por acaso alguém quer entrar? Se alguma vez alguém fica parado diante das grades, **eu aceno com a mão da janela e ele sai correndo**. Mas sair, todos querem sair. Depois da meia-noite, podes encontrar reunidas em torno da minha

casa **todas as vozes dos túmulos**. Acredito que apenas por se acotovelarem tanto é que elas não entram todas, com tudo aquilo que são, pelo buraco estreito da minha janela. Mas quando as coisas ficam complicadas demais, **pego o lampião debaixo da cama, agito-o bem alto e eles se separam**, seres incompreensíveis, **afastando-se uns dos outros com gargalhadas e lamentos**; no entanto, até mesmo na última moita, na extremidade do parque, eu ainda os ouço farfalhando. Mas logo eles voltam a se juntar (KAFKA, 2018a, p. 262, grifos nossos).

Nesse trecho, fica nítido o famoso método de inversão kafkiana, em que a difícil tarefa do guarda consiste em impedir a saída, em vez de impedir a entrada de invasores ou de estranhos. Diante de alguém que quer entrar, o trabalho do guarda é super fácil, trata-se apenas de realizar um gesto de com a mão para espantar a pessoa e resolver o problema. Por outro lado, quando acontece de alguém querer sair, a carga e o grau de dificuldade de seu ofício aumentam muito. E é sempre a presença de sons que indicará o começo da perturbação, como é o caso do surgimento das vozes dos túmulos e das gargalhadas dos fantasmas após a tentativa gestual do guarda, que tentou espantá-los de sua janela ao balançar o lampião. Em síntese, temos barulhos e ruídos que introduzem um problema e temos o gesto como uma forma de reação e de ruptura com a ameaça vinda dos fantasmas que desejam sair do Parque. Nesse momento, gesto e som trabalham em conjunto, diferente do primeiro momento de virada narrativa nas suas lembranças (quando o guarda escuta batidas na janela), em que apenas o som tinha protagonismo.

Outra situação tipicamente kafkiana tem a ver com o modo como o guarda se comporta diante do trabalho. Dentro disso, duas questões são importantes para refletirmos, sendo que a primeira é relacionada ao posicionamento do ancião quando os fantasmas exigem que abra o portão. A sua resposta é sempre firme, convicta e negativa: nunca vai abrir o portão, pois ele não tem ordens para isso ou porque, diz o guarda, “isso é contra as regras do meu trabalho” (KAFKA, 2018a, p. 262). Existe aí uma forte subordinação ao mundo do trabalho, de modo que mesmo que não saiba de onde se originam as regras, o trabalhador não discute, apenas cumpre sem pestanejar. A burocracia toma conta da mente do funcionário e o subjuga a todo custo, mesmo que sua vida corra perigo.

O segundo ponto que fica evidente pelo diálogo do príncipe com o guarda é sobre ele não saber os motivos pelos quais as almas dos antepassados desejam tanto sair do Parque. E o interessante é que o ancião não os questiona, apenas aceita o

decreto de que querem sair. A explicação dos fatos e o entendimento dos acontecimentos é algo que não faz parte do universo de um sujeito kafkiano, que acaba introjetando leis, mecanismos e ordens como se estivesse a todo instante dominado por uma instância suprema capaz de controlar cada detalhe de sua vida.

Depois que o guarda finaliza a breve descrição das lutas travadas com os antepassados, o príncipe se retira para atender a um chamado da princesa. Nesse momento, o camareiro e o criado retornam à cena, acompanhados de um homem que antes não havia aparecido, o preceptor-chefe. Na cena seguinte, vemos como alguém que não fazia parte ainda do enredo toma conta do protagonismo e da dominação, exercendo um significativo poder que intimidava os outros, principalmente o guarda:

GUARDA (**Abaixa-se**, escondendo-se atrás do leito de repouso como se visse fantasmas, e **meneia as mãos** como se lutasse.)

PRECEPTOR-CHEFE: O príncipe saiu?

CAMAREIRO: Seguindo seu conselho, a senhora princesa mandou chamá-lo agora.

PRECEPTOR-CHEFE: Muito bem. (Volta-se de repente, **curva-se por trás** do leito de repouso.) **E tu, fantasma miserável, ousas realmente vir até o castelo do príncipe?** Não temes o pontapé formidável que te botará portão afora?

GUARDA: Eu estou, eu estou...

PRECEPTOR-CHEFE: Silêncio, **primeiro fique em silêncio**, em completo silêncio... **E sente-se aqui, no cantinho!** (KAFKA, 2018a, p. 265-266, grifos nossos).

O guarda movimenta o corpo para se esconder, gesticulando com as mãos como se estivesse lutando, querendo sair daquela situação, uma vez que se sentia acuado pela figura opressora e dominadora do preceptor-chefe. Tal personagem novato começa a demonstrar sua superioridade curvando-se para enxergar o guarda, que havia se escondido. Novamente vemos um curvar-se que demonstra dominação ao invés de subordinação. Primeiramente, faz tal gesto de imposição para depois continuar a sua dominação através das palavras, utilizando imperativos e um vocativo pejorativo. Inclusive, chega a ordenar silêncio. Nessa sequência, vemos o gesto em primeiro lugar, para depois a voz emergir em tom de superioridade e tirar a voz do subjugado quando ordena o silêncio. Gesto, som e silêncio mais uma vez imbricados em uma pequena cena, comprovando a difícil dissociação entre tais elementos.

Rumando para o final do drama, o preceptor-chefe acusa o guarda de ser um trabalhador que está a favor do mal, logo pode oferecer riscos à corte.

CAMAREIRO: Ele já serve a corte há talvez trinta anos com toda a tranquilidade, sem provavelmente jamais ter estado no castelo.

PRECEPTOR-CHEFE: Ah, **toupeiras assim constroem longas tocas** antes de aparecer. (*Voltando-se para o guarda de repente.*) Primeiro, fora com esse daí! (*Para o criado.*) Tu vais levá-lo ao Parque Frederico, ficarás com ele e não o deixarás sair mais até ordem em contrário.

GUARDA (*Com muito medo.*): Mas eu devo esperar por Sua Alteza o príncipe.

PRECEPTOR-CHEFE: Engana-te. Vá embora daqui.

CAMAREIRO: Ele precisa ser poupado. É um homem velho e doente, e o príncipe de algum modo gosta dele.

GUARDA (*Curvando-se profundamente diante do camareiro.*)

PRECEPTOR-CHEFE: Como? (*Ao criado.*) Trate-o com cuidado, poupando-o, mas leve-o embora daqui de uma vez por todas! E rápido!

CRIADO (*Quer agarrar o guarda.*): ...

CAMAREIRO (*Colocando-se no meio deles.*): Não, é preciso trazer um carro.

PRECEPTOR-CHEFE: Esse é o ar da corte. Não consigo distinguir o gosto de um só grão de sal. Um carro, pois. Vais conduzir essa preciosidade em um carro. Mas saiam já do recinto, os dois. (*Ao camareiro.*) O comportamento do senhor me diz que...

(*O guarda desaba com um pequeno grito no caminho até a porta.*)

PRECEPTOR-CHEFE (*Golpeando o chão com os pés.*): É impossível se livrar dele. Carregue-o nos braços, então, caso não haja outro jeito. Entende de uma vez por todas o que se quer de ti.

CAMAREIRO: O príncipe!

CRIADO (*Abre a porta à esquerda.*): ...

PRECEPTOR-CHEFE: Ah! (*Olha para o guarda.*) Eu deveria saber, **fantasmas** não podem ser transportados (KAFKA, 2018a, p. 268-269, grifos nossos).

O preceptor-chefe está sempre em uma posição de superioridade, mesmo vindo de uma corte estranha e estando só há meio ano convivendo com os atuais colegas. Todos os seus gestos apontam para uma dominação e para um poder sobre os outros. Primeiro, ele se volta para o guarda sempre apressadamente, de forma até violenta, e profere ordens de maneira agressiva, querendo expulsá-lo a todo custo do castelo, passando por cima, inclusive, do poder do príncipe. Já o guarda sente cada vez mais medo, vai perdendo suas forças e se curva profundamente (de modo subordinado, de certa forma, até pedindo compaixão). O preceptor-chefe o trata com desdém e deboche, sobretudo quando chama o guarda ironicamente de “preciosidade”.

Dois tópicos chamam a atenção na fala do preceptor-chefe. Podemos começar pela última linha da citação, quando compara o guarda a fantasmas, o que pode nos levar a entender uma aproximação maldosa entre a figura do ancião e as criaturas com as quais ele costumava lidar durante seu expediente noturno. Estava o preceptor-chefe o insultando devido à sua idade? Ou talvez querendo dizer que o guarda em nada se diferenciava das criaturas que tanto lhe faziam mal? Fora isso, no começo da citação, o preceptor faz outra comparação pejorativa, trazendo semelhanças entre o guarda e toupeiras, que constroem longas tocas antes de aparecerem. Além de suscitar uma possível referência à novela de Kafka intitulada *A construção*, cujo

protagonista era um animal bastante perturbado com os barulhos em sua toca, o preceptor ainda dá a entender que o guarda estava há anos com planos maldosos diante da corte, mas ficava preparando terreno para só depois, quando fosse oportuno, aparecer com a sua real intenção ruim.

Finalizando, após o guarda passar mal, a corte providencia uma maca para retirá-lo do cômodo e levá-lo ao atendimento médico. Durante esse contato, o príncipe demonstra compaixão e cuidado em relação ao guarda, isto é, postura radicalmente oposta à do preceptor-chefe:

PRÍNCIPE: O que foi que aconteceu?

PRECEPTOR-CHEFE: O guarda se sentiu mal, eu queria mandar levá-lo embora daqui.

PRÍNCIPE: Deveriam ter me informado. Já buscaram um médico?

CAMAREIRO: Vou mandar chamá-lo. *(Sai às pressas pela porta central, volta logo depois.)*

PRÍNCIPE *(Enquanto se ajoelha junto ao guarda.)*: Preparem uma cama para ele. Busquem a maca! O médico já está vindo? Quanto tempo ainda ele vai demorar? O pulso está tão fraco. O coração não pode mais ser sentido. As miseráveis costelas à vista. Como tudo isso está gasto. *(Levanta-se de repente, pega um copo d'água, enquanto olha à sua volta.)* Todo mundo tão imóvel. *(Logo volta a se ajoelhar, umedece o rosto do guarda.)* Eis que já está respirando melhor. Não haverá de ser tão ruim, um tronco saudável, mesmo na pior das misérias, ele não falha. Mas o médico, onde está o médico? *(Enquanto o príncipe olha para a porta, o guarda ergue a mão e acaricia a face do soberano.)* (KAFKA, 2018a, p. 270, grifos nossos).

Além de toda a preocupação em buscar um profissional para socorrer o guarda, o príncipe se ajoelha duas vezes, em um gesto de humildade e carinho, tentando ajudar e acolher o ancião. E, de modo inesperado, o guarda reage aos gestos do príncipe com uma demonstração de afeto e consideração, acariciando o rosto da autoridade. Uma relação recíproca e um gesto de carinho vindo de alguém que até então tinha usado a ação gestual de “erguer a mão”, ou “erguer o dedo”, ou “erguer a medalha” para demonstrar imponência em dada situação diante do príncipe. O guarda é retirado do local, depois o príncipe também sai do espaço, e o texto é finalizado na voz da princesa, também de modo tipicamente kafkiano, inconclusivo e sem esperanças: “Dessa vez, o outono está mais triste do que nunca” (KAFKA, 2018a, p. 271).

Retomando as ideias desenvolvidas, é importante fazermos uma distinção entre o que ocorre no momento presente do drama e o que ocorre no tempo passado, quando o guarda relembra e conta os problemas que enfrentava diariamente. No

presente, os gestos ganham mais destaque em um primeiro momento, até porque se trata de um texto teatral, o que justifica ainda mais esse caráter imagético e cênico. Nesse contexto inicial, os gestos aparecem para caracterizar as personagens e compor as suas personalidades. Por isso, percebemos gestos de imposição, outros de subordinação e até alguns que indicavam o estado de saúde em que a personagem se encontrava.

A sonoridade se faz presente de forma relevante no tempo passado, em uma das lembranças que o guarda estava contando. Foram os sons que introduziram o problema com o qual a personagem precisava lidar, que era a aparição de fantasmas em sua janela. A partir daí, a história do pretérito se modificou e começou a ganhar outros rumos, abarcando a problemática do enredo. Durante essa narração do passado, o guarda do momento presente produz uma agitação narrativa através do gesto de erguer o punho, surpreendendo os ouvintes do seu relato e os leitores do texto. O movimento gestual surge como um elemento que ainda não tínhamos detectado, responsável por fazer a transição entre uma história e outra, cada uma em um plano temporal diferente. Trata-se da ruptura de uma narrativa para que se retorne à outra. Quando o guarda conta outro episódio, aquele em que os fantasmas manifestaram desejo de sair do Parque, novamente o elemento que marca o começo da perturbação é justamente um conjunto de sons, vozes e gritos. Em seguida, o elemento gestual surge, de modo que som, silêncio e gesto começam a trabalhar juntos. Na cena dramática do presente, essa tríade também se mostra importante, mas aparece mais como forma de caracterizar a superioridade ou a subordinação de cada personagem.

6.5 *GROSSER LÄRM*: OS RUÍDOS DO LAR BURGUESES

Para abriremos as discussões acerca da sonoridade na obra de Kafka, escolhemos trazer um texto que aparece nos *Diários* do escritor, sendo datado, mais precisamente, de 5 de novembro de 1911. Carregando um forte tom literário, esse trecho foi posteriormente publicado na revista *Herder-Blätter*, em 1912, com o título *Grosser Lärm*, mas ele é pouco conhecido e pouco estudado. Justamente por esse motivo e por se tratar de um item biográfico, que mostra a relação de Kafka com o som, faz todo o sentido elegermos tal texto como ponto de partida para as análises sobre as sonoridades nos escritos kafkianos.

Nas poucas linhas, é possível captar aquilo que Kafka mais almejava e, repetidamente, procurava atingir: silêncio e tranquilidade para realizar sua escrita:

Quero escrever com um constante tremor na testa. Estou sentado em meu quarto, **o quartel-general do barulho de todo o apartamento. Ouço todas as portas batendo**, seu barulho apenas me poupa os passos de quem corre entre elas, **também ouço a batida da porta do fogão** sendo fechada na cozinha. Meu pai irrompe pelas portas de meu quarto e passa arrastando o roupão, alguém raspa as cinzas da estufa no quarto ao lado, Valli pergunta através do vestíbulo, **gritando** para um lugar indeterminado como se fosse por uma ruela parisiense, se afinal o chapéu do pai já foi limpo, um assobio que tem a intenção de ser amigável comigo **umenta a gritaria de uma voz que responde. A porta do apartamento é aberta e faz um ruído que parece provir de uma garganta catarrenta**, então continua se abrindo com **o canto breve de uma voz de mulher**, fechando-se com um **surdo puxão masculino**, uma das coisas mais desprovidas de consideração que se possa ouvir. **O pai se foi, agora começa o barulho mais suave**, mais distraído, mais desesperador, conduzido pelas **vozes dos dois canários**. Já pensei nisso antes, mas os canários fazem vir outra vez à minha mente se eu não deveria abrir um poquinho a porta, **rastejar feito cobra até o quarto ao lado e assim**, no chão, **implorar por silêncio** a minhas irmãs e à empregada delas (KAFKA, 2018b, p. 190-191, grifos nossos).

Kafka descreve os principais barulhos que circulam na sua casa e que retiram a sua paz, de modo que um tipo de som se sobressai no relato, o das portas batendo. Porta do quarto, porta do fogão na cozinha, porta do apartamento, isto é, objetos que manifestam barulho após serem tocados pelos outros moradores da residência. Mas além dos objetos, as próprias pessoas também emitem sons perturbadores: o pai que arrasta o roupão pelo piso, a irmã que grita, um assobio que ecoa, um canto de mulher. Há também o caso de um objeto capaz de fazer um ruído que remete a um som humano, a porta que faz o barulho de uma “garganta catarrenta”. Tudo isso são sons de uma família, em um espaço delimitado, que expressa uma sonoridade do lar. E justamente um ambiente que deveria ser acolhedor, como se espera que seja o seio familiar, na verdade aqui se mostra como o causador de um grande problema, que é o desconforto absurdo por excesso de ruídos. Tal problemática se relaciona diretamente com o que desenvolvemos nos capítulos dois e cinco, em que discorreremos sobre a vida moderna ser caracterizada por, entre outros elementos, uma rotina acelerada, sobretudo nas grandes cidades, além de ser permeada por ruídos de todas as ordens. Realmente, o mais perturbador não é só o volume alto, que faz o ouvinte notar e se incomodar, mas sim o acúmulo de vários sons diferentes, que

acabam formando uma desordem acústica. É a criação de muitas camadas sonoras coexistindo e se chocando que potencializa o caos e torna mais insuportável a estadia naquela residência.

Depois, com a saída do pai, parece diminuir um pouco a angústia pelo incômodo com os sons, o que nos faz pensar que essa figura paterna poderia ter um peso maior na agitação sonora. Em seguida, o ruído que surge é originado por animais, dois canários, algo que não tinha sido contemplado até então, mas que se mostra a categoria de barulho que menos perturba o escritor. Isso porque, no fechamento do texto, ele se imagina rastejando como uma cobra até os aposentos barulhentos para implorar o silêncio a qualquer custo diante de suas irmãs. Interessante é que ele evoca a figura de um animal como uma forma aliada para obter o que desejava, mas, muito mais do que isso, trouxe à tona justamente um animal silencioso.

Para ampliar o debate, trago um livro bastante recente, publicado em 2019, intitulado *Kafka and Noise: The Discovery of Cinematic Sound in Literary Modernism*, da teórica Kata Gellen, professora do Departamento de Línguas e Literaturas Germânicas da Duke University, na Carolina do Norte. A autora traz conceitos da teoria do cinema para ler e analisar questões sonoras da obra de Kafka, provando que a interdisciplinaridade pode ser crucial para compreendermos certas problemáticas de forma mais ampla. São duas principais questões que gostaria de destacar aqui sob o ponto de vista de Gellen, ambas sobre o estilo de escrita que Kafka empreendeu no pequeno texto.

A primeira delas é o ritmo de escrita, que vai se tornando cada vez mais apressada com o decorrer do texto e com o aumento de barulhos. Toda a sucessão de sons parece atropelar um pouco a organização mental diante do que é observado e ouvido, de forma que o Kafka escritor parece não conseguir acompanhar o Kafka ouvinte (GELLEN, 2019). Por outro lado, aí surge a segunda questão da autora, o escritor cria uma ilusão de confusão literária pelo atropelo da escrita. Sim, os sons atrapalham e atingem um nível tão frenético que afetam o narrador, mas é justamente no âmbito literário que ele consegue controlá-los. Se na sua ordem ou desordem familiar ele não é capaz de frear a orquestra de ruídos insuportáveis, na escrita ele tem a apreensão máxima de todos eles, pois Kafka sabe a origem e a causa de todos os sons perturbadores:

“*Great Noise*” descreve os sons de acordo com suas fontes e efeitos em uma sequência organizada. Assim, demonstra o domínio verbal impressionante de Kafka dos ruídos que o cercam. Embora não possa fazer nada para silenciá-los, ele efetivamente os coloca sob controle, identificando-os, rotulando-os, organizando-os e desejando que eles desapareçam. Os sentimentos negativos associados a cada som não devem obscurecer o comando linguístico e literário que Kafka demonstra ao descrever a série acústica (GELLEN, 2019, p. 6, tradução nossa).¹⁵

Com essa reflexão, Kata Gellen nos indica que, através da linguagem literária, Kafka identifica todos os sons ao redor e explica cada um, portanto os ruídos do mundo familiar burguês fazem parte de um círculo de representatividade e inteligibilidade. Perturbam pela sua variedade, volume e simultaneidade, porém são todos facilmente identificáveis, diferente dos escritos propriamente literários de Kafka, em que o som vai perder os seus contornos bem delimitados de origem, tornando-se uma matéria difícil de ser identificada, reconhecida, interpretada e, muito menos, compreendida. (GELLEN, 2019). E agora nos dedicaremos a refletir sobre tais sonoridades mais profundamente nas próximas seções.

6.6 O CAVALEIRO DO BALDE: AS VOZES DA INDIFERENÇA

Nesse pequeno conto do Kafka, é possível ter uma degustação do fator sonoro agindo como um elemento que engendra a narrativa, perpassa ela toda e, ainda, consegue ser o ponto decisivo para definir o rumo da história. O protagonista é uma pessoa que se encontra em uma situação de necessidade, pois não tem dinheiro para comprar carvão e aquecer sua casa em pleno frio. O inverno é tão rigoroso que o homem teme não aguentar as baixas temperaturas. Buscando soluções, decide pedir ajuda ao carvoeiro da sua cidade, portanto sai a cavalgar em seu balde vazio. Essa pitada de algo estranho e ao mesmo tempo levemente épico é o primeiro ponto que permite aflorar a marca kafkiana de tal texto.

A questão sonora do conto é observada nos diálogos, porque toda a problemática que envolve as três personagens é relacionada a ouvir e não ouvir. Muito

¹⁵ Citação original: “*Great Noise*” describes sounds according to their sources and effects in an organized sequence. It thus demonstrates Kafka’s impressive verbal mastery of the noises surrounding him. Though he can do nothing to silence them, he effectively brings them under control by identifying them, labeling them, organizing them, and wishing them away. The negative feelings associated with each sound should not obscure the linguistic and literary command Kafka demonstrates in describing the acoustic series (GELLEN, 2019, p. 6).

mais do que a emissão de algum som, o foco do texto é a recepção da enunciação e a posterior atitude que cada personagem vai tomar. Chegando na residência onde poderia receber ajuda, o cavaleiro do balde risca a sua presença com um grito que chama o dono da casa. O som do vocativo, que apresenta uma voz ressecada pelo frio, é o responsável por puxar a linha que desenrola a narrativa:

— Carvoeiro! — **brado com a voz cava e crestada** pelo gelo, envolto nas nuvens de fumaça da respiração.

— Por favor, carvoeiro, me dê um pouco de carvão. Meu balde já está tão vazio que posso cavalgar nele. Seja bom. Assim que puder eu pago.

O carvoeiro **põe a mão no ouvido**.

— **Estou ouvindo bem?** — ele pergunta por sobre os ombros para sua mulher, que está tricotando no banco da estufa. — **Estou ouvindo direito?** Um freguês.

— **Não estou ouvindo absolutamente nada** — diz a mulher, inspirando e expirando tranquila sobre as agulhas de tricô, as costas agradavelmente aquecidas.

— Oh, **você ouve sim** — eu brado — sou eu, um velho freguês, fiel e dedicado, só que no momento sem recursos (KAFKA, 2011d, p. 130, grifos nossos).

No pequeno fragmento, fica evidente o jogo estabelecido entre o ouvir e o não ouvir ou, melhor dizendo, entre o ouvir e o *parecer* não ouvir, *fingir* não ouvir. O trecho indica que o carvoeiro não tem muita certeza do que está acontecendo de fato, tanto que esboça o gesto de colocar a mão no ouvido para tentar escutar melhor, enquanto a sua companheira tem total consciência do que se passa. Nessa pequena narrativa, o protagonismo é completamente destinado às sonoridades, principalmente os sons das vozes, portanto o gestual fica em segundo plano.

O carvoeiro fica confuso com o fato de estar supostamente ouvindo algo e chega a pensar que realmente era um cliente buscando os seus serviços. Já a esposa notou desde o primeiro momento que se tratava de alguém pedindo ajuda e, como não estava disposta a nenhuma solidariedade, o seu “não ouvir” era um fingimento, de modo que o eco do cavaleiro chegava até seus ouvidos, ela compreendia a mensagem e escolhia fingir que nada estava acontecendo. Por sua vez, o cavaleiro conseguiu perceber que a mulher o ignorava de propósito.

Na frase “todo o resto da freguesia aliás já está servido. Ah, **se eu já ouvisse o carvão batendo no balde!**” (KAFKA, 2011d, p. 130, grifos nossos), em que o cavaleiro expõe o alívio e a tranquilidade que experimentaria se recebesse o carvão, o “ouvir” equivaleria à realização do seu desejo, pois o som comunicaria que a missão

fora cumprida: o barulho significaria que ele recebeu o carvão e que havia conquistado seu objetivo.

O conto é bem breve, mas basicamente vai se constituir por essa dialética entre ouvir *versus* não ouvir e pela súplica do homem que só queria um pouquinho de carvão para se aquecer. Em dado momento, a mulher decidiu ir sozinha conversar com o cavaleiro do balde, até para que seu companheiro não ouvisse o que falavam. O protagonista faz novamente o seu pedido a ela, pessoalmente, suplicando por ajuda. A princípio, tudo continua na mesma situação, a história não sai do lugar e não ganha contornos de resolução. O interessante é que a virada narrativa está diretamente ligada a uma questão sonora, pois só acontece quando o cavaleiro profere que vai pagar, mas “não agora”:

— Senhora carvoeira! — exclamo. — Respeitosa saudação: só uma pá de carvão, bem aqui no balde; eu mesmo o levo para casa; uma pá do pior carvão. Evidentemente pago tudo, **mas não agora, não agora.**

Como as duas palavras "não agora" parecem um som de sino e como elas se misturam perturbadoramente ao toque do anoitecer que se pode escutar da igreja vizinha!

— O que ele quer, então? — brada o carvoeiro.

— Nada — grita de volta a mulher. — **Não é nada, não vejo nada, não ouço nada.** O frio está medonho; amanhã provavelmente vamos ter ainda muito trabalho (KAFKA, 2011d, p. 131, grifos nossos).

Depois que irrompem as palavras “não agora, não agora”, o veredito do homem é decretado pela mulher, e o texto se resolve, rumando para o seu desfecho. Antes já estava nítido que ela não ajudaria o cavaleiro, mas, ao ter ido atendê-lo, ela deu esperanças ao homem, pelo menos a mínima esperança de ser ouvido e de conseguir convencer, olhando no olho, de que realmente precisava do carvão. Após as palavras que confirmavam que ele não teria como pagar pelo carvão imediatamente, algo que era muito provável se confirmou com a resposta final: a indiferença da mulher cara a cara com o cavaleiro. Nesse caso, o jogo de olhares não foi importante, diferente do que observamos com *O guarda da cripta*, em que havia momentos em que a fixação pelo olhar trazia uma tensão relevante. Se antes ela estava dentro de casa e podia fingir que nada ouvia, agora estava na frente dele, ciente de tudo, mas continuava fingindo.

Interessante que em nenhum momento a mulher responde ao cavaleiro; ela sequer nega o carvão verbalmente, com um xingamento ou com um “não” áspero.

Nada disso. Pelo contrário, apenas fica em silêncio diante dele e dirige suas respostas somente ao seu marido, que está dentro do recinto. Provavelmente, na visão dela, o cavaleiro era uma categoria inferior, que só merecia o silêncio como resposta, o silêncio que afirmava a indiferença. Foi só ouvir que o homem não pagaria imediatamente que essa resposta ecoou como um sino. As palavras fatais foram o gatilho para a mulher bater o martelo da sentença: continuava não vendo nem ouvindo nada.

6.7 A CONSTRUÇÃO: A CRIAÇÃO DE UM TERRITÓRIO PELO SILÊNCIO

Na novela *A construção*, a ruptura provocada pelo aparecimento inesperado de um som só vai acontecer na metade do texto. Um animal não identificado, que também narra a história em primeira pessoa, construiu uma habitação para viver seus dias em paz e em segurança, dedicando-se a um trabalho árduo de planejamento e execução do projeto de moradia perfeita. Para isso, a criatura escavou túneis, criou inúmeras galerias embaixo da terra, arquitetou uma praça central e, para fins de proteção, elaborou uma entrada falsa que era bem visível e criou apenas uma entrada verdadeira, bem mais sutil e escondida.

É possível dividirmos o texto em três momentos importantes: no primeiro, o animal está dentro da construção, depois, encontra-se do lado de fora e, por fim, retorna para o interior da toca. O terceiro momento é o mais longo da novela e é a parte em que finalmente irrompe a problemática sonora. Falando em território e em som, é impossível não fazer reflexões relacionadas ao ritornelo, um agenciamento territorial que conjuga “três aspectos numa só e mesma coisa” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 117), de modo simultâneo ou misturado.

Basicamente, esses aspectos do ritornelo dão conta de fixar um ponto central em meio ao caos para que seja possível constituir um território e, mais do que isso, para permitir eventuais escapes, ou seja, fugas do agenciamento territorial de origem em direção a outros (DELEUZE; GUATTARI, 1997). Após esses movimentos de desterritorialização, abre-se a possibilidade para um retorno, isto é, uma reterritorialização, uma espécie de voltar à casa. Esse reencontro com a habitação, entretanto, não ocorre da mesma maneira: abre-se espaço à diferença.

Além de operar os três momentos mencionados, o ritornelo associa-se diretamente a uma assinatura, uma vez que “chamamos de ritornelo todo conjunto de

matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais (há ritornelos motores, gestuais, ópticos, etc.)” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 132). Assim, cores e sons, por exemplo, podem funcionar como matérias de expressão que delimitam uma marca territorial. O canto do pássaro ou a cor das penas do pavão, por exemplo, reivindicam um centro no caos, riscam uma posse, designam presença, expressando, de fato, uma assinatura no espaço-tempo.

Acontece que Kafka acaba produzindo inversões de inúmeras ordens em suas obras, o que caracteriza seu perfil de propor algumas linhas de fuga que rompem com funcionamentos comuns ou tradicionais. Na nossa perspectiva, o mesmo acontece com o ritornelo: se as matérias de expressão são as responsáveis por traçar um território, em *A construção* é justamente o inverso, isto é, a ausência de matérias de expressão é que garante a territorialização.

Isso pode ser notado já na primeira parte da novela, ainda dentro da moradia, onde a criatura descreve os locais da construção, salienta a importância dos labirintos de galerias e fica pensando durante muito tempo se a sua obra é realmente eficaz. O animal mostra-se nitidamente obcecado por proteção, por isso o seu discurso paranoico gira basicamente em torno das estratégias para evitar um ataque inimigo e das suas possibilidades de fuga caso se sinta ameaçado. Mesmo sempre pensando que a qualquer instante pode ser surpreendido por um predador, o animal evidencia que a tranquilidade é garantida pela sua moradia. A casa o agrada não só pela segurança, mas também pela paz que reina entre suas galerias, onde quase não há barulhos:

Mas o melhor da minha construção é seu silêncio. Certamente, é enganoso; repentinamente pode interromper-se. Tudo estaria terminado. Mas no momento ainda existe. Durante horas posso deslizar pelas minhas galerias sem ouvir senão o rumor de algum animalzinho que imediatamente reduzo ao silêncio entre meus dentes; ou o desabar da terra que me avisa da necessidade de alguma reparação. Tirando isso, o silêncio é absoluto (KAFKA, 2000, p. 138).

A partir disso, é possível afirmar que quaisquer ruídos são sinônimos de caos, de perturbação. Inclusive, devido a sua obsessão por não ser encontrado pelos inimigos, o animal faz questão de ser discreto e de não emitir sons. Desse modo, a sua assinatura é justamente o silêncio. A ausência de matérias de expressão é que

vai permitir a criação do território e a centralização de um ponto seguro em meio ao mundo caótico e perigoso, cheio de sons ameaçadores que poderiam indicar a presença de predadores. Isso certamente gera problemas ao narrador-personagem, porque o silêncio funciona como marca da morada apenas para ele. No momento em que ele não se afirma para os outros e que a expressão da sua posse se dá pela não expressão de algo material, a marca só faz sentido unicamente para ele.

Embora o animal se sentisse protegido dentro da casa e tivesse muito medo de se aproximar da saída, sentiu a necessidade, no segundo momento da novela, de se colocar para fora da construção e de poder observá-la por outra perspectiva. Esse movimento de se lançar ao desconhecido guarda um potencial para permitir uma desterritorialização, uma vez que se sai de uma zona confortável para se abrir ao imprevisível, de modo que o animal seja afetado por outros elementos. De fato, o agenciamento territorial está sempre atravessando outros agenciamentos, buscando passagem, fluxo, alternância (DELEUZE; GUATTARI, 1997), o que resulta no deslocamento do intra-agenciamento a interagenciamentos:

Não estou realmente em liberdade, mas já não avanço segurando-me às galerias, mas lanço-me pelo bosque aberto, **sinto novas forças em mim, para as quais de certo modo não há espaço na obra**, nem mesmo na praça forte ainda que fosse dez vezes maior. Também a alimentação é melhor cá fora, embora a caça seja mais difícil e o êxito menos frequente (KAFKA, 2000, p. 143, grifos nossos).

Não é necessário sair fisicamente da zona territorial para se desterritorializar (DELEUZE; GUATTARI, 1997), mas a saída inevitavelmente implica outros acontecimentos que dentro da habitação dificilmente seriam experimentados pelo narrador-personagem, bem como ele próprio explicita. Mesmo assim, devido a uma intensa preocupação com o retorno à casa e com perigos externos, o animal não consegue levar essa desterritorialização ao limite, não desfrutando de sua máxima potência. Inclusive, já sabia que o seu período fora da casa teria fim em algum momento: “Também não estou predestinado e exposto à vida livre, mas sei que meu tempo está medido, que não estarei obrigado a caçar aqui indefinidamente [...]” (KAFKA, 2000, p. 143).

Essa desterritorialização, mesmo que relativa, modifica em algum grau a mente do animal, afeta a sua já marcante paranoia e o faz aumentar ainda mais as suas conversas internas. Constitui-se, assim, um agenciamento que não é plenamente

desterritorializado, mas que já é suficiente para afetar a criatura. Ademais, mesmo que se produza aí certo deslocamento, isso não impede que o agenciamento criado opere uma reterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 1997), que é confirmada com o retorno do animal à construção. Desse modo, a paz e a segurança se reestabelecem, e a criatura consegue, por um pequeno momento, desfrutar daquilo que mais apreciava: a possibilidade de perambular não só pelas galerias “silenciosas e vazias” (KAFKA, 2000, p. 149), mas de poder sentir a quietude do espaço inteiro, “tudo, tudo, silencioso e vazio” (KAFKA, 2000, p. 149). Atinge-se, nesse retorno, a esperada paz.

Tanto a saída da criatura quanto o retorno ocorrem de formas bastante abruptas, quebrando duas vezes o ritmo da narrativa. Quando volta, começa o terceiro momento da novela. É a partir desse ponto que a relação do narrador-personagem com a habitação vai mudar: depois de andar pelos corredores, decide dormir, mas o sono é interrompido por um ruído. É o surgimento de um som que faz a narrativa girar completamente, mudar o rumo que estava seguindo. Basicamente, o som briga com o silêncio e retira o animal da sua função de proprietário da casa, uma vez que ele não podia mais dominar o espaço sem o silêncio, que garantia a sua marca e o controle do território. Onde antes havia uma forte ligação “casa-animal”, uma dupla troca de “eu te pertencço, tu me pertences” e, conseqüentemente, uma segurança (pelo menos imaginária), agora reinava a inquietude de quem fora destronado:

Como tenho muita prática nestas investigações, certamente não demorará muito, e posso começar logo, ainda que existam outros trabalhos, mas é este o mais urgente: deve reinar o silêncio em minhas galerias. Este ruído é relativamente inocente; nem mesmo o ouvi ao chegar embora, certamente, já devia existir; tive de reacostumar-me à casa para notá-lo, de certo modo é apenas audível para o ouvido do dono da casa. E nem sequer é permanente, como geralmente costumam ser estes ruídos, mas há grandes intervalos, isso se deve ostensivamente ao entorpecimento da corrente de ar. Começo a investigação, mas não consigo encontrar o lugar onde deva intervir. Faço algumas escavações, apenas ao acaso; naturalmente, não obtenho nenhum resultado, e o grande trabalho de cavar e o ainda maior de encher e emparedar tornam-se inúteis. Nem mesmo consigo me aproximar do local do ruído; inalteravelmente sutil soa a intervalos regulares, uma vez como um cício e a seguinte como um silvo (KAFKA, 2000, p. 152).

A busca pelas causas do ruído impede que o animal siga realizando suas tarefas normalmente, o que produz uma completa ruptura em sua rotina. Com o passar

do tempo, vai mudando a sua opinião sobre a origem do barulho, chegando a criar pelo menos quatro hipóteses diferentes. Isso tudo é consequência de um grande esforço mental da criatura, que imergia em intensos diálogos internos e cavoucava seus pensamentos, resultando em inúmeras reviravoltas na sua cabeça. O estado caótico das reflexões o fazia criar ideias prováveis sobre os acontecimentos, mas, logo em seguida, já refutava tudo o que havia pensado. Travava uma espécie de luta interior, provando que o animal não construiu só uma arquitetura física, como também criou uma complexa arquitetura mental.

A primeira hipótese que traz à tona é a de que o ruído foi causado por um novo caminho feito na toca, provavelmente por outro animal, enquanto estivera fora. Mas já descarta essa ideia depois de percorrer o local por um tempo e notar a uniformidade do som: ouve-se exatamente o mesmo barulho em lugares diferentes da construção. Era um som repetido, sem diferenças de quaisquer ordens (altura, timbre, intensidade). É dessa observação que surge a segunda hipótese, que sustenta que o ruído foi provocado pela escavação de animaizinhos pequenos, quase insignificantes. Considerando essa perspectiva, talvez os bichos manifestassem, dessa forma, a existência do seu meio, uma vez que “cada meio é vibratório, isto é, um bloco de espaço-tempo constituído pela repetição periódica do componente” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 118). O som dos animaizinhos, nesses termos, sendo repetido e uniforme, estabelece uma espécie de codificação para se afirmar sobre outro meio.

A partir dali, ao pensar na terceira hipótese, chegou a cogitar que pudesse ser um animal desconhecido ou um grande rebanho, mas logo coloca um obstáculo que prova mais uma vez a inconstância do seu estado mental: “se são animais desconhecidos, como não consigo vê-los?” (KAFKA, 2000, p. 156). Seguindo o conflito, o animal começa a detectar algumas diferenças em relação às suas primeiras percepções acerca do ruído. Se antes o ouvia de modo uniforme, nesse momento da narrativa já tem a sensação de que o barulho some às vezes, como se tivesse um período de intervalo. Em outros instantes, pensa que o ruído se torna sutilmente mais intenso. A grande questão é que, na verdade, não tem mais certeza de sua opinião sobre todo o ocorrido, só consegue sentir que perdeu a sua paz desde que irrompeu o som: “será que tenho uma nova opinião precisa a respeito da origem do ruído? Não proviria das cavernas que cavavam os animaizinhos? Não é essa a minha opinião precisa?” (KAFKA, 2000, p.160).

Quando chega à quarta hipótese, a narrativa encaminha-se para o final. Nesse ponto, passa a considerar que o barulho vem apenas de um animal muito grande. Diz que o ruído está exatamente igual, mas ele, o animal da construção, está diferente: agora encontra-se na idade adulta, não tem tanta energia quanto antes. Em meio a arrependimentos, dúvidas, lamentações e reflexões sobre o tempo que passou, chega até a cogitar que, na verdade, talvez ele seja o intruso da construção de outra criatura, pensamento que o leva a se perguntar quem é de fato o dono da obra. Se considerarmos essa hipótese, parece que a paranoia do narrador e a sua brutal obsessão por segurança o fizeram se fechar em si mesmo. Consequentemente, não se preocupou em delimitar o seu espaço para os outros animais nem em afirmar a sua individualidade diante de uma coletividade. A sua arquitetura mental mostrou-se tão intensa que chegou a quase anular a sua existência em relação aos outros, pois a maior preocupação era resolver seus dilemas mentais.

Voltado apenas para si, o animal cria uma territorialização pelo silêncio, um ritornelo às avessas, que funciona só para ele. Diante disso, se só “há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 121), é muito provável que os ruídos se manifestassem justamente para indicar a territorialização de outro(s) animal(is). Na verdade, o que parece é que havia um contato entre meios: o do narrador se comunicava com o do inimigo, um passava no outro, mas só aquele que liberava matérias de expressão conseguia criar o território:

Os meios são abertos no caos, que os ameaça de esgotamento ou de intrusão. Mas o revide dos meios ao caos é o ritmo. O que há de comum ao caos e ao ritmo é o entre-dois, entre dois meios, ritmo-caos ou caosmo [...] é nesse entre-dois que o caos se torna ritmo, não necessariamente, mas tem um chance de tornar-se ritmo. O caos não é o contrário do ritmo, é antes o meio de todos os meios. Há ritmo desde que haja passagem transcodificada de um para outro meio, comunicação de meios, coordenação de espaços-tempo diferentes (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 119).

A assinatura-silêncio, portanto, só tinha valor para uma individualidade. Sem ritmo, a ideia que se tem é de que o animal estará sempre à deriva, ao caos e sem a constituição de um território, o qual precisa ser chancelado não só por ele mesmo, mas pelos outros. O fato é que o texto é inconclusivo: termina no mesmo local onde começou, ou seja, dentro da toca, sem resolver nenhum dos conflitos. Os embates internos do narrador consigo mesmo parecem que conseguirão se desenrolar e

produzir uma espécie de síntese, mas, na verdade, bem como diz a última frase da novela, “tudo permaneceu sem alteração” (KAFKA, 2000, p. 165). Com um típico final kafkiano, sem resolução, o recado que fica é que devemos atentar ao meio da narrativa. Não tem problema o fato de ela ser circular ou de chegar a lugar nenhum: é mais válido se perguntar quais linhas de fugas foram traçadas no meio desse novelo. Buscar, sempre, o *intermezzo* (DELEUZE; GUATTARI, 1997).

6.8 JOSEFINE, A CANTORA OU O POVO DOS CAMUNDONGOS: SONS QUE DESTERRITORIALIZAM

Em *Josefine, a cantora, ou O povo dos camundongos*, logo no começo do texto é estabelecida uma relação entre som e silêncio. Um grupo de ratos tem como hábito reunir-se em um salão apenas para ouvir a suposta arte da cantora Josefine. Por mais estranho que pareça, entretanto, o leitor se depara com a revelação de que, na verdade, o povo aprecia mesmo o silêncio: “a música mais querida para nós é a paz silenciosa” (KAFKA, 2018c, p. 231).

Na novela, o narrador toma para si o papel de contar não só a história de Josefine, como também a do povo dos ratos. A utilização da primeira pessoa do plural consegue dar conta da dimensão coletiva que já se mostra presente desde o início do texto: “Nossa cantora se chama Josefine. Quem não a ouviu não conhece os poderes de sua canção” (KAFKA, 2018c, p. 231). Aqui fica evidente uma das já mencionadas características das literaturas menores: o apagamento do sujeito para que a voz coletiva seja ouvida, uma vez que “o campo político dominou todo o enunciado” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 37). Isso reforça que o importante da história não é a individualidade de Josefine, muito menos Josefine em si. O relevante mesmo é ela em relação com o povo: o que está em jogo é a sua atuação artística diante de uma multidão. A figura do narrador que fala em nome de uma coletividade tem semelhanças com a voz narrativa individual de *A construção* no que diz respeito à sua inconstância de opiniões, de modo que ambos criam hipóteses quase ao mesmo tempo em que as refutam.

Mesmo preferindo a paz silenciosa, há algo em Josefine que provoca um efeito nos seus ouvintes e que os fazem continuar frequentando as suas apresentações. Desde o começo, quando já indica a insensibilidade dos ratos em relação à música, o

narrador toma para si um estatuto de crítico, como se estivesse ali para julgar o desempenho estético da performance de Josefina. A sua grande provocação diante da arte da cantora é dizer que talvez ela não cante, apenas produza ruídos sem sentido algum:

Mas será, inclusive, que ele pode ser considerado canto? Será que na realidade não é apenas um assoviar? E assoviar, por certo, todos nós sabemos, é habilidade artística típica do nosso povo, ou, muito antes, sequer uma habilidade, mas uma expressão vital característica. **Todos nós assoviamos, mas ninguém pensa de fato em considerar isso uma arte**, nós assoviamos sem prestar atenção, sim, sem nem mesmo percebê-lo, e inclusive há muitos entre nós que sequer sabem que assoviar faz parte de nossas peculiaridades (KAFKA, 2018c, p. 232, grifos nossos).

Nota-se, facilmente, que o narrador se incomoda com o fato de Josefina não produzir uma música estruturada, com potencial de representar e de criar significações. Um mero grunhido ou então um chiado parece não satisfazer os rigorosos parâmetros do crítico, que buscava uma musicalidade mais próxima de formar um sentido. O grande problema é que “o som não aparece aqui como uma forma de expressão, mas bem como uma *matéria não formada de expressão*, que vai reagir sobre os outros termos” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 15).

A consequência disso é que ressoar é, sem dúvida, mais importante do que significar, portanto o som precisa ser antes trabalhado, expressado, repetido para que consiga ecoar e produzir algum tipo de deslocamento. Não se buscam significados, mas saídas. Nesse aspecto, a obra musical, possuindo uma arquitetura, é constituída por blocos de matéria trabalhada, portanto “não se trata mais de impor uma forma a uma matéria, mas de elaborar um material cada vez mais rico, cada vez mais consistente, apto a partir daí a captar forças cada vez mais intensas” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 141). De bloco em bloco, formam-se forças que atuam em direção a uma desterritorialização.

Vale lembrarmos que Wisnik (2002) pontuou que a música não precisa se dirigir ao verbalizável nem rotular objetos visíveis. É exatamente com tal premissa que a música de Josefina se relaciona. Seu intuito não é de nomear ou de expressar um som ordenado e recheado de sentidos comunicáveis. Justamente por fugir do que seria esperado, a arte de Josefina chama a atenção. Inclusive, se uma produção musical é constante, afinada e organizada, mas experimenta a intrusão de um som

aleatório, por exemplo, um ruído indefinido, este elemento passa a ser uma forma de escape, de diferença em relação a uma composição repetida e ritmada (WISNIK, 2002). No caso da apresentação da rata cantora, o seu público esperava uma performance comum, com uma musicalidade dentro dos padrões de afinação e com estruturação formal alinhada, capaz de produzir sentidos. O que ela entrega, entretanto, é um chiado quase inaudível, que se caracteriza por ser diferente e desviante, o que produz uma ruptura na ordem comum da vida do povo dos ratos.

Se o assovio faz parte da vida do povo, é indiscutivelmente algo ordinário, logo a cantora não estaria fazendo nada além do que o restante também faz. Mas, na verdade, Josefina se mostra como a linha de fuga do povo de ratos. Ela se coloca como diferença em meio à repetição do modo de vida daquela coletividade. Ela é a única a reconhecer o comum assovio do povo como uma arte. Por isso, ela se distingue, toma uma posição de destaque e transforma a banalidade do dia a dia em gesto artístico. Já tínhamos observado o deslocamento de um elemento ordinário para uma roupagem extraordinária quando observamos o tratamento que Kafka dá ao gesto. Algo parecido acontece aqui também no caso da sonoridade: o assovio, sendo parte da rotina dos ratos, nada teria de diferente, mas Kafka cria uma tensão ao redor desse elemento, transformando-o em um item capaz de produzir rupturas.

Como consequência, essa audácia toda da cantora produz um vácuo; quando Josefina se ergue a cantar, ninguém mais fala, o emudecimento do auditório é regra geral: “será que o canto dela que nos encanta, ou então, muito antes, o silêncio solene que envolve aquela vozinha fraca?” (KAFKA, 2018c, p. 234). Bem, independentemente da resposta, Josefina dá ao povo algo que desde o começo foi dito que ele mais aprecia: o silêncio. Numa dada ocasião, a regra geral do silêncio fora quebrada por um assovio que se atravessou durante a apresentação da cantora:

Certa vez aconteceu que uma coisinha estúpida qualquer começou a assoviar também, em toda a sua inocência, durante o canto de Josefina. Ora, era exatamente o mesmo que também ouvíamos de Josefina; lá, na frente, o assovio ainda tímido, apesar de toda a experiência, e aqui, em meio ao público, aquele assoviar infantil distraído; caracterizar a diferença teria sido impossível (KAFKA, 2018c, p. 234).

Na verdade, o som em si pode não ter grandes distinções, mas a cantora se diferencia pela *atitude* que adota de subir em um palco e por realizar algo que foge à normalidade

do cotidiano. Para compreender seu canto, além de ouvi-la, é preciso *vê-la*, enxergar a sua destacada performance. E ninguém mais fez isso, nenhum outro camundongo se reconheceu como artista, logo todos são mais um elemento na multidão, enquanto apenas Josefina é, de fato, uma cantora. Aqui podemos destacar a importância que Kafka dá à questão da imagem e da encenação. Mesmo em um texto cujo centro é a problemática sonora, o âmbito visual insiste em aparecer com grande relevância.

A partir dessa colocação, gostaríamos de trazer aqui os debates que geralmente se estabelecem quando a proposta é refletir sobre a arte de Josefina. O próprio leitor poderia se perguntar: “ela canta música mesmo ou é só ruído, barulho?”; Ou, mudando o tom e provocando um pouco mais, “Josefina chega a produzir som?”; “E se, na verdade, ela permanecesse em silêncio?”. Ou, então, uma outra hipótese interessante: “será que ela produz som, mas o público é incapaz de ouvir, talvez pela sua falta de sensibilidade?” Pensamos nessa hipótese porque o narrador comenta que “ela canta diante de ouvidos surdos” (KAFKA, 2018c, p. 234). Mais uma sugestão: “ela emite sons, o público ouve, mas é uma emissão tão fraquinha e sem potência que à sua voz é reservado um limiar entre som e silêncio”.

Bem, essas dúvidas surgem, toda as hipóteses parecem realmente fazer muito sentido e são capazes de serem válidas. A grande questão é que Kafka não vai eleger uma solução para a história, nunca coube a ele realizar esse tipo de veredito. O seu texto é a indeterminação, é a dúvida e, assim, acaba sendo aberto a diversas interpretações. Tratando-se dos trabalhos de Kafka acerca do som, é notável que sempre aparece uma relação quase que inseparável entre os domínios do silêncio, do ruído e da música, de modo que se torna difícil, basicamente em todas as vezes, determinar qual deles se faz protagonista em dada narrativa. Ele mistura muito bem esses diferentes aspectos e consegue extrair poderosas reflexões a partir de uma grande indeterminação.

Mesmo no âmbito de tal indeterminação, a questão sonora é crucial, ela dá título ao texto aqui analisado e desencadeia todo e qualquer debate, nem que seja para negar o próprio som. Foi a complexa relação diante do som que nos permitiu refletir à luz de Deleuze e Guattari, que trouxeram, a partir das ideias de literatura menor, um caminho para a nossa leitura. E, após pensarmos através da dupla francesa, consideramos que a expressão de chiados ou de ruídos indefinidos pode ser algo tão relevante quanto a produção de uma música bem estruturada, pois essa forma de criação artística também produz deslocamentos.

O deslocamento que Josefina produz na vida do povo dos ratos ocorre porque a sua apresentação causa efeitos nos seus espectadores. E esse efeito está atrelado ao modo peculiar como a cantora se relaciona com o som, mas, sobretudo, com um deslizamento que ela mesma acaba realizando de modo individual: o deslocamento da arte sonora para a arte gestual, um movimento que tem muito a ver com aquilo que Benjamin defendera no texto sobre os problemas da sociologia da linguagem e, também, sobre os modos de narrar na modernidade. O autor alemão já apontava para a dificuldade de dissociar gesto e som, uma vez que estão fortemente interligados, até porque, para emitir algum som, é necessário mobilizar gestualmente a face, mexer os músculos, movimentar o corpo (BENJAMIN, 2018). Para vocalizar, precisamos gesticular os instrumentos da fala, portanto “o substrato original” (BENJAMIN, 2018, p. 81) da comunicação pelo som seria um gesto.

Como já apontamos aqui, Josefina se diferencia pela postura que adota de ocupar o palco e de se colocar a cantar a uma multidão. Mais do que cantar bem, para atrair sua audiência a cantora precisava encenar, através de gestos, a intenção de iniciar o seu ofício: “[...] Josefina na maior parte das vezes não precisa fazer outra coisa a não ser **jogar a cabecinha para trás, entreabrir a boca, e voltar os olhos para o alto**, assumindo aquela posição que insinua a intenção de cantar” (KAFKA, 2018c, p. 235, grifos nossos).

Para enriquecer o debate, trago novamente Kata Gellen (2019), que acrescenta um olhar extremamente relevante para a nossa discussão. A autora explica brilhantemente que Josefina se parece com uma cantora de cinema mudo, pois o seu efeito no público se dá pelos gestos, movimentos e posturas, mais do que puramente pelo próprio som (GELLEN, 2019). Por isso que a sua presença física é tão importante: não basta ouvir a cantora, é necessário vê-la para sentir a dramaticidade da atuação e notar, assim, que ela se distingue dos outros ratos. A sua arquitetura corporal é que vai garantir o fascínio do público e reter a atenção de uma comunidade inteira de ratos, pois é uma gestualidade bastante marcante e fora do comum, que envolve o corpo todo: “Josefina entabulava seu assóvio triunfal e se mostrava completamente fora de si com **seus braços abertos e seu pescoço esticado ao alto** a não poder mais” (KAFKA, 2018c, p. 234, grifos nossos).

O interessante é que se o mundo dos sons está permeado pela indeterminação que mencionamos acima, tanto para o narrador, que se vê repleto de hipóteses sobre Josefina, quanto para o leitor, o mundo dos gestos também continua no mesmo

mistério. Em vez de facilitar e explicitar algo na comunicação, os gestos kafkianos fazem parte do enigma de toda a sua narrativa. Bem como explica Gellen, há uma dimensão gestual nos fenômenos que seriam, a princípio, apenas sonoros. Nesses casos, muitas vezes “os gestos não comunicam o conteúdo, a forma ou a sensação dos sons que representam; em vez disso, eles ficam no lugar do som” (GELLEN, 2019, p. 41, tradução nossa).¹⁶

Desse modo, o gesto acaba ocupando o lugar da importância sonora no que diz respeito à distinção da cantora em relação aos demais, pois isso se dá pela sua desenvoltura corporal. Por outro lado, o som continua sendo relevante, pois é devido a ele (ou à sua ausência) que o gesto se apresenta. Até porque, quando o narrador afirma que Josefina “ama a música e, além disso, sabe como transmiti-la” (KAFKA, 2018c, p. 231), vemos um exemplo de que a narrativa é desencadeada pela temática do som, mas isso não a impede de ganhar outros contornos ao longo do texto. Não é exatamente uma substituição total, pois som e gesto acabam coexistindo, mesmo que em dado momento a apresentação gestual chame mais a atenção do espectador. Sem a problemática sonora, não teríamos o deslocamento para o mundo dos gestos. É uma vinculação difícil de delimitar e separar completamente, pois som e gesto estão imbricados pela linguagem.

Ainda sobre o gestual e o sonoro, a autora traz uma provocação interessante: Kafka teria escolhido o meio errado para trabalhar o som? Mesmo que os ratos escutem o canto de Josefina, o leitor nunca será capaz de ouvir. A partir disso, poderíamos pensar que o cinema (com som) seria a mídia ideal para trabalhar tal problemática, mas Gellen logo explica o motivo de tanto a literatura como o cinema mudo servirem muito bem para tal objetivo. Na visão da autora, colocar essa narrativa kafkiana em qualquer outra mídia que reproduza sons desnudaria todo o potencial enigmático e toda a indeterminação que a literatura e o cinema mudo conseguem trabalhar.

Retornando aos efeitos da apresentação da cantora, em dado momento, o próprio narrador traz uma dimensão política bem importante que a arte de Josefina foi capaz de proporcionar. Relata que o seu povo não conhece muito bem a juventude nem a infância, de modo que o tempo se acelera nos períodos iniciais da vida e se

¹⁶ Citação original: “gestures do not communicate the content, form, or feeling of the sounds they stand for; rather, they stand in place of sound” (GELLEN, 2019, p. 41).

arrasta na maturidade. Na fase adulta, os camundongos são tomados pela brutalidade do trabalho. Precisam organizar as suas vidas na coletividade, combater os inúmeros inimigos, fugir dos mais diversos perigos a que estão submetidos e, assim, manter a luta pela existência. Diante disso, não há tempo para ser criança. Mas o que Josefina faz é paralisar esse tempo: na iminência de uma apresentação da cantora, o povo interrompe todas as suas tarefas para comparecer e assistir ao espetáculo:

Ali, nas pausas precárias entre as lutas, o povo sonha, é como se os membros soltassem do indivíduo, como se o inquieto pelo menos uma vez pudesse se alongar e esticar à vontade na cama grande e quente do povo. E, meio a esses sonhos, soa aqui e ali o assoviar de Josefina; ela diz que ele borbulha fazendo cócegas, nós dizemos que ele golpeia; mas, de qualquer modo, aqui ele está em seu lugar como em nenhum outro, como a música algum dia mal conseguiu encontrar o momento que espera por ela. **Há nisso algo da infância pobre e breve, algo da felicidade perdida que jamais poderá ser reencontrada**, mas também algo da vida ativa de hoje, de sua vitalidade concisa, incompreensível e ainda assim existente e impossível de ser aniquilada. E tudo isso não é dito verdadeiramente em alto e bom som, mas sim de leve, em sussurros, num tom familiar, às vezes em voz um pouco rouca. É claro que é um assoviar. E como poderia não ser? **O assovio é a língua do nosso povo, só que alguns assoviam a vida inteira sem se dar conta disso; no caso, porém, o assovio se libertou das cadeiras da vida cotidiana e também nos liberta por um breve momento.** É claro que não gostaríamos de abrir mão dessas apresentações (KAFKA, 2018c, p. 242, grifos nossos).

O cotidiano pesado é retido pelo assovio frágil de Josefina, possibilitando uma desterritorialização da vida ordinária. A sua função política é deslocar as tramas de uma existência embrutecida, é produzir uma ruptura no espaço-tempo marcado pela luta por sobrevivência. Nesse sentido, a cantora faz exatamente aquilo que Kafka também faz, isto é, consegue “arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 217). O que está acontecendo no palco do povo dos ratos não é mais a apresentação de Josefina em si, mas a reverberação de uma pura matéria sonora que afeta quem ouve e que proporciona a chance de se lançarem a um devir-outro.

A fuga pelo canto-silêncio permite que o povo encontre instantes de paz, de descanso, de tranquilidade em meio ao caos da vida comum. Retomando os conceitos

da análise de *A construção*, será que esse som não poderia ser considerado um ritornelo que se direciona a uma desterritorialização? É bem provável que sim, tendo em vista que “o ritornelo inteiro é o ser de sensação” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 238). No caso, essa desterritorialização vai ser marcada, depois, por uma reterritorialização, mas isso não diminui a relevância do que aconteceu em cada momento que Josefina se pôs a cantar. Pelo menos por instantes, a música, como criadora de afectos, permitiu que aquela multidão de ratos escoasse as suas existências embrutecidas por uma linha de fuga. Além do fator sonoro, o elemento gestual aparece aí como uma expressão capaz de reter a atenção do público e produzir tais deslocamentos.

6.9 O SILÊNCIO DAS SEREIAS: A TESSITURA FINAL

Não à toa, essa narrativa foi escolhida por nós para fechar o ciclo das análises, porque consegue, poderosamente, em apenas duas páginas, sintetizar a discussão que percorremos ao longo dos seis capítulos propostos. O pequeno conto instiga e provoca reflexões sobre mito, narratividade, esquecimento e memória, modernidade, tradição e ruptura, adentrando as ambiguidades que atravessam os sons, os gestos e o silêncio, ou seja, é tudo o que precisamos para amarrar cada pontinho do nosso trabalho.

Na obra de Homero, a história das sereias aparece no *Canto XII*, dois capítulos após o episódio envolvendo a feiticeira Circe, que havia transformado os companheiros de Ulisses em porcos. Auxiliado pelo deus Hermes (Mercúrio), Ulisses conseguiu se livrar de ser amaldiçoado pela feiticeira, além de convencê-la a reverter o feitiço da tripulação, trazendo-os de volta para a forma humana. Em suas aventuras, não demoraria muito para chegar ao momento de atravessar a Ilha das Sereias, criaturas temidas pelo seu poder de enfeitiçar aqueles que ouviam o seu canto. Encantados pela sonoridade mortal das sereias, os marinheiros jogavam-se ao mar, entregando-se à morte. Mas Circe deu conselhos a Ulisses sobre o que fazer para sobreviver diante do encontro com as criaturas.

Reconhecido e louvado por ser astuto, Ulisses de fato colocou em prática as sugestões de Circe e sobreviveu ao canto das sereias: cobriu com cera os ouvidos da sua tripulação, pois não conseguiriam ouvir o canto, e ordenou que seus marinheiros o amarrassem ao mastro, mas ele não estaria com os ouvidos tampados pela cera.

Desse modo, os homens não ouviam nem as sereias nem os gritos de Ulisses clamando que o soltassem; o herói, por sua vez, ouvia o canto, mas estava impedido de se jogar no mar pelas amarras. Não apenas sobreviveu às sereias, como os seus marinheiros também o fizeram, mas se distinguiu deles e consagrou sua astúcia por ter sobrevivido à escuta do canto.

Se Ulisses foi o primeiro mortal a conseguir tal façanha, a ele restava a missão de transmitir a beleza do canto para os outros através da narrativa. Por sinal, essa leitura da perpetuação da memória através da arte de narrar é a que Jeanne Marie Gagnebin sustenta em *Lembrar, escrever, esquecer*. A autora defende que a Odisseia trata sobre a condição de homens mortais, é a saída do inumano e do mítico para adentrar, de verdade, no mundo da cultura (GAGNEBIN, 2009a). Ao contar as errâncias e batalhas de Ulisses para retornar a Ítaca, Odisseia narra uma luta para preservar a memória, isto é, “para manter a palavra, as histórias, os cantos que ajudam os homens a se lembrarem do passado e, também, a não se esquecerem do futuro” (GAGNEBIN, 2009a, p. 15). A apreensão primordial que Gagnebin quer nos passar é que se somos mortais e não há certeza de uma vida após a morte, o que resta aos vivos é justamente transmitir a palavra aos vivos do presente e do futuro, sempre lembrando o passado, as derrotas e as vitórias daqueles que já não estão mais aqui para contar suas histórias. Essa leitura nos interessa bastante para depois pensarmos sobre a versão kafkiana do episódio das sereias.

Outra visão bem diferente, mais negativa, é a de Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*, no capítulo *Ulisses ou Mito e Esclarecimento*. Embora seja um caminho bem distinto em relação ao que Gagnebin propõe, ele também consegue ser importante para iluminar o nosso trabalho. O primeiro motivo para tal relevância é que a *Dialética do Esclarecimento* foi uma das obras que utilizamos para formar o nosso entendimento sobre mito no capítulo três; já o segundo motivo é a reflexão direta sobre a modernidade e a sociedade industrial, que nos interessa muito para conseguirmos tecer um diálogo com Benjamin e para concluirmos o que desenvolvemos no capítulo dois, sobre a contextualização da narrativa kafkiana no nosso mundo.

Retomando um pouco o que trouxemos no terceiro capítulo, os autores alemães já estavam apontando os problemas que uma sociedade esclarecida era capaz de provocar. Desencantar aquele mundo preso às amarras do mito a partir da dominação técnica sobre a natureza era a ideia primordial do esclarecimento. Mas a

hipótese da dupla alemã era de que o mito já continha as sementes do esclarecimento, e este, por sua vez, acabava retornando ao modo mítico de operar.

No universo esclarecido, alicerçado pela sociedade industrial, a ciência e a técnica, embora colaborassem para descobertas positivas, também acabavam subjogando o próprio humano, coisificando os trabalhadores (e os submetendo a extensas e repetidas jornadas em fábricas) e os consumidores (estimulados a comprar mais e mais). Algo que era para ser libertador cai na mesma órbita daquilo que tanto se rejeitava, mas o pior de tudo é que o próprio esclarecimento não percebia isso, continuava sempre acreditando que estava salvo do retorno ao mito, o que se mostra uma tremenda ilusão.

E Adorno e Horkheimer dedicam-se a provar que a Odisseia é um entrelaçamento do mito e do esclarecimento, uma vez que Ulisses se revela como o protótipo do homem burguês (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). A leitura dos autores é a de que Ulisses utiliza a sua astúcia para criar meios de dominar a natureza e, assim, escapar das ameaças de morte e desfazer os feitiços que assolam o seu trajeto de retorno a Ítaca. É a primeira vez que um mortal consegue utilizar de artifícios para fugir do mito e dominar racionalmente a natureza para conquistar a sua autonomia. Ao longo da narrativa, o leitor se depara com vários exemplos, seja no episódio dos Lotófagos, da Circe, de Calipso, do Ciclope, seja de Polifemo, Ulisses utiliza artifícios diferentes e luta contra as forças do mito, em um embate entre vida e morte.

No momento em que se prende ao mastro para não se atirar ao mar, ele se subjugava ao aprisionamento, mas consegue desfrutar da beleza do canto das sereias. De acordo com a visão dos autores, seus companheiros não recebem tal privilégio, pois se livram das amarras, mas com os ouvidos tapados pela cera, são excluídos do espetáculo artístico das sereias. Com tal gesto, os marinheiros obedecem às ordens de Ulisses e acabam não tendo outra opção além de “renunciar ao gozo artístico, a não escutar nada, para poderem continuar vivos, para poderem continuar reproduzindo sua força de trabalho em vista do dia seguinte” (GAGNEBIN, 2009b, p. 33).

O herói consegue, então, ouvir o espetáculo sozinho e consagrar-se como o primeiro mortal a ter sobrevivido ao encantamento das tão temidas sereias. Nessa dicotomia “Ulisses/prisão/escuta” *versus* “marinheiros/trabalho braçal/surdez” se constitui a separação fundamental entre fruição artística e trabalho manual, movimento que nos leva à “despedida do mundo pré-histórico. A epopeia já contém a

teoria correta. O patrimônio cultural está em exata correlação com o trabalho comandado, e ambos se baseiam na inescapável compulsão à dominação social da natureza” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 45).

Pensando na constituição da sociedade burguesa, Adorno e Horkheimer entendem a astúcia de Ulisses como a expressão dos primórdios da economia capitalista, que visa respeitar contratos e regras estabelecidas, mas, ao mesmo tempo, procura as brechas para lograr o outro e obter vantagens. Já Gagnebin reforça o lado positivo da inteligência ardilosa do herói, compreendendo que Ulisses consegue utilizar de modo perspicaz os simulacros e as imagens para se salvar, tendo consciência exata do que está por trás dos seus procedimentos.

Mas o Ulisses kafkiano faz diferente, combinando as duas estratégias de salvação: tampar os ouvidos e ainda se amarrar ao mastro, diferente do herói de Homero, que escolhe apenas as cadeias. Além dessa diferença, a que mais chama a atenção já vem no título criado por Max Brod: *O silêncio das sereias*. Kafka opera o seu conhecido e repetido recurso de inversão, deslocando o protagonismo do som, que na narrativa de Homero era o temido elemento central, para o universo do silêncio. Embora seja marca do escritor, essas inversões sempre surpreendem, porque quem iria imaginar um mundo em que “as sereias entretanto têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio” (KAFKA, 2002, p. 104)?

Além de lançar mão da inversão, Kafka se apropria do texto épico para ironizá-lo, riscar uma espécie de deboche e produzir uma torção narrativa que nos permite compreender o lugar dos textos de Kafka em relação ao mundo moderno. Desde as primeiras frases, salientando os “meios insuficientes” e “infantis”, além da “alegria inocente”, o escritor já revela a pitada marcante do deboche:

Prova de que até meios insuficientes - infantis mesmo podem servir à salvação: Para se defender das sereias, Ulisses tapou os ouvidos com cera e se fez amarrar ao mastro. Naturalmente - e desde sempre - todos os viajantes poderiam ter feito coisa semelhante, exceto aqueles a quem as sereias já atraíam à distância; mas era sabido no mundo inteiro que isso não podia ajudar em nada. O canto das sereias penetrava tudo e a paixão dos seduzidos teria rebentado mais que cadeias e mastro. Ulisses, porém, não pensou nisso, embora talvez tivesse ouvido coisas a esse respeito. Confiou plenamente no punhado de cera e no molho de correntes e, com alegria inocente, foi ao encontro das sereias levando seus pequenos recursos. As sereias, entretanto, têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio. Apesar de não ter acontecido isso, é imaginável que alguém tenha escapado ao seu canto; mas do seu silêncio certamente não.

Contra o sentimento de ter vencido com as próprias forças e contra a altivez daí resultante - que tudo arrasta consigo - não há na terra o que resista. E de fato, quando Ulisses chegou, as poderosas cantoras não cantaram, seja porque julgavam que só o silêncio poderia conseguir alguma coisa desse adversário, seja porque o ar de felicidade no rosto de Ulisses - que não pensava em outra coisa a não ser em cera e correntes - as fez esquecer de todo e qualquer canto (KAFKA, 2002, p. 104-105).

Só com esse fragmento, temos já algumas questões interessantes para pensar. A primeira é, de fato, a tal inversão: as sereias passaram pelo Ulisses kafkiano e não cantaram, permaneceram em silêncio. Nas leituras alicerçadas em Benjamin, sobretudo a partir dos desdobramentos de *O narrador*, o fato de as sereias silenciarem é atrelado ao modo como a sociedade moderna se estruturou, indicando que tal silêncio sugeriria, na verdade, uma impossibilidade de transmissão e um esvaziamento da experiência narrável, até porque a própria tradição literária estava em crise.

A segunda é que o silêncio parece ter sido uma reação ao contato visual com Ulisses. A terceira é que tal contato produziu o esquecimento daquilo que as sereias mais dominavam, isto é, a arma potente do canto. Surge, então, outra inversão: quem deveria causar reações impactantes pela sua performance eram as sereias. Não se esperava que o herói afetasse as poderosas criaturas do mar. Se a Odisseia poderia ser vista como uma grande luta contra o esquecimento (GAGNEBIN, 2009a), o conto de Kafka desnuda o próprio esquecimento vindo das sereias, criando uma inversão inesperada. Dessa forma, Kafka coloca em jogo, explicitamente, o esquecimento que produz o silenciamento das sereias e que significa, também, um “esquecimento de sua função tradicional em Homero” (OLIVEIRA, 2008, p. 348), que era justamente a função de cantar. E o Ulisses kafkiano também será acometido por esse esquecimento, uma vez que, não podendo ouvir, não será capaz de transmitir nem de perpetuar uma “memória épica” (OLIVEIRA, 2008, p. 348).

Nesse conto de Kafka, fica mais fácil de perceber algo que está presente de modo enigmático em toda a obra do escritor, que seria justamente essa impossibilidade de narrar inerente ao mundo moderno. Como vimos, essa revelação se deu justamente a partir do esquecimento, que é um elemento que não só faz parte do mundo kafkiano (BENJAMIN, 2012a), como também caracteriza a sua técnica narrativa, bem como já evidenciamos a partir da análise de Benjamin.

No trecho seguinte, aparece uma espécie de problema causado pela já mencionada escolha de Ulisses de utilizar os dois meios: ceras e amarras. A princípio, escolhendo apenas um deles, estaria a salvo, mas preferiu usar os dois simultaneamente. Isso o coloca em uma situação de ensurdecimento, não podendo ouvir nada, seja som, seja silêncio. Esse foi um dos deslocamentos principais que Kafka operou em relação ao relato Homérico, portanto não se trata só de uma leitura atualizada, mas sim de um novo texto que contorce e desarticula o anterior. Tal distinção é simplesmente crucial, porque “em Homero, nela funda-se a possibilidade de Ulisses converter-se em narrador e *narrar* o belo canto que ouviu das sereias” (OLIVEIRA, 2008, p. 347). O mundo em que Kafka vive e sobre o qual escreve, portanto, é aquele em que a narração entrou em declínio, logo não seria mais possível transmitir como se fazia outrora. É assim que Kafka consegue provar que não apenas **não caiu na sedução mítica**, como também destituiu o mito, pois fez o grande herói perder a “qualidade épica de guardião da memória narrativa” (OLIVEIRA, 2008, p. 347) que Homero havia construído.

O “não saber”, situação muito comum às personagens kafkianas, é algo que se revela presente nesse momento, pois não importa o que as sereias estivessem emitindo (ou deixando de emitir), Ulisses não as ouve. Nesse instante, a narrativa dá a entender uma espécie de ingenuidade, pois o herói kafkiano acreditava fielmente que elas cantavam e emitiam sons, os quais apenas ele não ouvia, estando protegido, aparentemente.

Ulisses no entanto - se é que se pode exprimir assim - não ouviu o seu silêncio, acreditou que elas cantavam e que só ele estava protegido contra o perigo de escutá-las. Por um instante, viu os movimentos dos pescoços, a respiração funda, os olhos cheios de lágrimas, as bocas semi-abertas, mas achou que tudo isso estava relacionado com as árias que soavam inaudíveis em torno dele. Logo, porém, tudo deslizou do 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 (KAFKA, 2002, p. 105).

E a parte seguinte dá conta de uma novidade bastante surpreendente, que é a movimentação gestual das sereias. Esse “se mexer” não era sutil ou secundário, era a própria performance esperada: elas se contorciam e esticavam o corpo. Com essa ênfase e protagonismo do movimento, Kafka opera, novamente, o deslocamento: o

teatro das sereias é gestual e não mais sonoro, como era no universo homérico. O mundo dos gestos, de fato, é o mundo das personagens kafkianas.

Mas elas – mais belas do que nunca – **esticaram o corpo e se contorceram**, deixaram o cabelo horripilante voar livre no vento e **distenderam as garras** sobre os rochedos. Já não queriam seduzir, desejavam apenas capturar, o mais longamente possível, o brilho do grande par de olhos de Ulisses. Se as sereias tivessem consciência, teriam sido então aniquiladas. Mas permaneceram assim e só Ulisses escapou delas (KAFKA, 2002, p. 105, grifos nossos).

Em Josefina, uma situação similar envolvendo tal deslocamento também aconteceu: algo que muito impressionava a sua plateia não era só o canto estranho, que mais se parecia com um assovio fraco, mas sim a sua performance gestual no palco do povo dos ratos. De novo, o gesto ganha uma espécie de protagonismo no lugar do som, que deveria ser o elemento mais aguardado. É justamente devido a esse deslocamento que a ratinha cantora ganha tanto destaque, por combinar gesto e som. A diferença em relação às sereias é que, embora os ratos coloquem em xeque o canto de Josefina, parece que ainda há algum eco sonoro, mesmo que fraco, desafinado. Já no caso das sereias, o som é substituído completamente pelo silêncio, cujo eco surdo permitiu reviravoltas, rumos inesperados e uma reflexão muito interessante acerca do modo de escrever kafkiano. Ademais, o gesto se configura como o elemento que produziu o esquecimento do canto das sereias, isto é, foi a chave para a grande virada narrativa.

Como já vimos, o mundo das personagens kafkianas é aquele que encontra sua verdade mais nos gestos do que nas palavras. São gestos do cotidiano, mas que acabam se tornando “excessivamente enfáticos para o mundo habitual e extravasam para um mundo mais vasto” (BENJAMIN, 2012a, p. 157). Essa configuração, que é praticamente uma recusa sonora (IZABEL, 2013), acaba priorizando a imagem em detrimento do som. E esse movimento está diretamente relacionado ao mundo moderno, pois se trata de um fenômeno que “tem início já na metade do século XIX e acompanha o triunfo do Capitalismo na metrópole europeia. O resultado disso na arte é o surgimento de duas novas formas de representação baseados na imagem: o cinema e a fotografia” (IZABEL, 2013, p. 47). Não à toa, a obra de Kafka pode ser pensada também em termos cinematográficos ou cênicos, como alguns autores já o fizeram, inclusive Katta Gellen, que trouxemos em algumas análises acima.

Para finalizar o conto, uma outra hipótese surge para se contrapor à ideia anterior de que Ulisses era incapaz de ouvir qualquer coisa, já que estava com os ouvidos cheios de cera:

De resto, chegou até nós mais um apêndice. Diz-se que Ulisses era tão astucioso, uma raposa tão ladina, que mesmo a deusa do destino não conseguia devassar seu íntimo. Talvez ele tivesse realmente percebido - embora isso não possa ser captado pela razão humana - que as sereias haviam silenciado e se opôs a elas e aos deuses usando como escudo o jogo de aparências acima descrito (KAFKA, 2002, p. 105-106).

Na verdade, o narrador dá a entender que Ulisses foi tão ardiloso que a sua situação de “não saber” era uma encenação. Desse modo, o que teria enganado a todos, inclusive às sereias, era justamente aquilo que Gagnebin ressaltou sobre a inteligência do herói. Foi a astúcia de saber utilizar perfeitamente as imagens e simulacros, conseguindo distinguir o seu caráter ficcional e performar como um exímio ator o jogo de aparências. Por tudo isso e amparados pela leitura perspicaz de Izabel, confirmamos que “Ulisses salvou-se do canto pelo teatro. Este é o meio insuficiente, quase infantil de passar pelo perigo mortal” (IZABEL, 2013, p. 46). Em uma construção enigmática de idas e vindas, de criação de ideias seguida por sua total demolição, Kafka brinca com a mentira e a verdade, com a realidade e a ficção, produzindo certa crítica sobre o fazer literário e, sobretudo, sobre a noção de narratividade, que é justamente o elemento colocado em cheque tanto na modernidade quanto na sua obra.

Desse modo, entendemos que Ulisses encena a transmissão, como se fosse realmente um ator de cinema mudo, bem como Gellen sugeriu. Não havendo mais o que transmitir, restava a ele e às sereias encenar o silêncio. Se o gesto é uma linguagem original, de acordo com o que estudamos pelo olhar benjaminiano, ele precisa ser encarado não como um elemento de princípio, mas sim como algo capaz de produzir diferença e de provocar cortes temporais. Isso vale não somente para os gestos de Ulisses ou das sereias, mas sim para todos os exemplos que trouxemos aqui.

Para enlaçarmos tal questão, podemos pensar na ideia de “vórtices” trabalhada por Agamben (2018b). Pensando no vórtice como o redemoinho das águas, que expressa o seu movimento arquetípico em espiral, o filósofo aponta uma singularidade. Nota que o vórtice é uma forma que consegue, ao mesmo tempo, se

separar do fluxo da água, tendo a sua autonomia e seu funcionamento próprio, e ainda fazer parte e ter relação direta com a totalidade das águas que o envolve. A partir disso, lembra que Benjamin comparou a ideia de origem com o vórtice. E Agamben também se propõe a refletir sobre tal ligação, trazendo uma leitura interessante acerca da proposta benjaminiana:

a origem deixa de ser algo que precede o devir e permanece separado dele na cronologia. Assim como o redemoinho no curso do rio, a origem é contemporânea ao devir dos fenômenos, dos quais extrai sua matéria e nos quais, todavia, permanece, de algum modo, autônoma e parada. E, dado que ela acompanha o devir histórico, procurar entender este último significará não reconduzi-lo a uma origem separada no tempo, mas confrontá-lo e mantê-lo com algo que, tal como um vórtice, ainda está presente nele (AGAMBEN, 2018b, p. 85).

O que ambos querem apontar é que, assim como o vórtice, a origem não é algo que aconteceu em um ponto inicial e que fica sempre apartada da relação com a história e com os outros fenômenos que ocorrem depois. Pelo contrário, o vórtice da origem se mostra sempre presente, não é um ponto isolado, podendo, inclusive, furar o fluxo do devir, em um movimento de ruptura.

É o que acontece também com os nomes, que “são vórtices no devir histórico das línguas” (AGAMBEN, 2018b, p. 87). O autor alerta que quando pensamos na origem da linguagem, podemos cair no mesmo erro ingênuo de pensar que os nomes apenas surgem primeiro para depois serem organizados em uma fala articulada, em um discurso. Mas o que acontece é que “o nome é, na realidade, um vórtice que perfura e interrompe o fluxo semântico da linguagem” (AGAMBEN, 2018b, p. 88). Rodopiando como em um redemoinho, o signo linguístico vai girar e afundar em si mesmo, intensificando-se ao máximo para sumir enquanto signo e ressurgir como nome.

Como já mencionamos no terceiro capítulo, existe uma figura que é a responsável por lidar com o nome e com a problemática da linguagem, principalmente em um contexto histórico em que o povo não tem nome. É a figura do poeta, que tem como missão entrar nesse vórtice para “retomar, uma por uma, as palavras significantes do fluxo do discurso e jogá-las no turbilhão, para reencontrá-las no vulgar ilustre do poema como nomes” (AGAMBEN, 2018b, p. 88). Enquanto escritor, Kafka também se depara com essa problemática, mas se dirige ao gesto enquanto linguagem original. Linguagem essa que não é apenas inicial ou somente anterior ao

som ou à articulação das palavras. O gesto, em Kafka, é a linguagem que se reveste de vórtice, que vai perfurar e romper com o fluxo corrente da narrativa. O gestual irrompe como diferença, não como princípio. O gesto, como potência da linguagem, é a possibilidade de salto para fora do mito.

7 O ENCERRAMENTO DO CÍRCULO: CONSIDERAÇÕES FINAIS

*A partir de certo ponto não há mais retorno.
É este o ponto que tem de ser alcançado.*
(KAFKA, 2011a, p. 190 em *Aforismos*)

O nosso círculo de pesquisa tinha como objetivo investigar e compreender como Kafka produz uma ruptura na aparente construção mítica e circular das suas narrativas através dos gestos e dos sons. Após o percurso das análises, a primeira questão a ser iluminada é o modo como a repetição opera no sentido global das obras de Kafka e no aspecto interno de cada um dos enredos. Existem vários elementos que se repetem constantemente em todo o conjunto de textos do escritor, como a intrusão do som e dos gestos; as formações de triângulos sociais; a obsessão com alimentos, carne, dente e jejum; a frequente presença relevante de portas e janelas; o protagonismo de animais, para lembrar alguns exemplos. Ainda no sentido global, notamos que tais repetições ocorrem de modos distintos em cada um dos textos, sofrendo variações e mudanças interessantes. Não se trata, portanto, de meras repetições.

Agora considerando a peculiaridade interna de cada narrativa, lembramos que muitos dos textos do autor possuem uma estrutura formal circular e trabalham a circularidade como um elemento que constitui a mente da personagem. Mas uma constatação importante que tivemos foi notar, a partir das análises, que a circularidade da narrativa e a repetição do modo de vida dos protagonistas eram rompidas justamente a partir de elementos que se repetem globalmente em vários trabalhos de Kafka: o gesto e o som. O que detectamos e comprovamos, portanto, é que uma repetição é capaz de romper outra repetição.

Iniciamos o percurso através da caracterização da narrativa e das personagens kafkianas, começando a entender como se aproximam de uma lógica mítica. No sentido formal, observamos que os textos de Kafka, em sua maioria, apresentam uma construção circular, sem uma progressão tradicional que mira um começo, meio e fim. No plano do conteúdo, entendemos, a partir de Anders (2007), que a vida das personagens kafkianas não avança, está sempre no mesmo lugar, fadada a uma repetição angustiante e a um destino já traçado.

O mesmo autor pontuou que existe uma discrepância fundamental entre sujeito e mundo. Mas há uma outra discrepância que acomete o próprio Kafka e que julgamos crucial trazer para o trabalho sob a luz de Walter Benjamin. Ao teorizar sobre o declínio da arte de narrar, Benjamin também se refere a Kafka, de certo modo, mesmo que o seu ensaio principal sobre isso seja acerca de Nikolai Leskov. Kafka fazia parte de uma sociedade moderna, que experimentava os avanços do capitalismo, o crescimento das cidades, o anonimato das massas, enfim, todo um contexto que não era mais compatível com o narrador da tradição oral, que transmitia as histórias em uma roda coletiva de troca de experiência e saberes, utilizando a potência da voz, mas também os gestos, pois a corporalidade e os movimentos eram elementos fundamentais para uma boa contação de histórias. O que aconteceu, portanto, é que Kafka estava diante de um mundo que lidava com a impossibilidade de transmissão e com o esvaziamento da experiência narrável. O escritor precisava construir uma outra forma de narrar, que buscasse elementos caros à tradição ao mesmo tempo que criava procedimentos novos.

Em um momento de expansão técnica e industrial, a repetição também tomava conta da rotina das pessoas e da forma de consumir os produtos. O fascínio pela imagem, a partir da fotografia e do cinema, ganhou um imenso espaço em detrimento do som. O próprio modo de escuta, agora bem menos atento e cuidadoso, também sofreu alterações a partir do cotidiano repetido das grandes cidades. Com essas reflexões, notamos que Kafka traz a repetição da modernidade para as suas narrativas, mas vai além. O escritor cria um mundo em que a repetição é elevada à máxima potência, pois suas dimensões são muito maiores do que na realidade, beirando ao absurdo. É devido a essa roupagem tomada pela repetição e pela circularidade que suas obras chegam a flertar com uma construção mítica. O sujeito que vive nesse universo, entretanto, não é um indivíduo mítico, mas sim um homem histórico, que é tomado por uma culpa e que precisa lidar com um destino já estabelecido, o que produz a tal discrepância entre sujeito e mundo detectada por Anders.

Depois, no terceiro capítulo, entramos na circularidade mítica, indo desde a sua relação com a linguagem, considerando o contexto das sociedades arcaicas, até o mundo moderno, pensando como a lógica mítica ainda impacta as instituições (o Direito, por exemplo) e a vida do indivíduo na sociedade capitalista. Interessante é que, se o mito guarda uma relação indissociável com a linguagem, gesto e som

também possuem esse mesmo vínculo intrínseco, tornando-se muito difícil separar um elemento do outro e determinar claramente qual se originou primeiro. Indo mais longe, Kafka utiliza justamente a linguagem (gestual e sonora) para romper com a construção mítica de seus enredos circulares e com a vida repetida de suas personagens. Se naturalmente é impossível separar mito e linguagem, a saída utilizada pelo escritor foi de escolher um deles para destruir o outro.

Vimos também que o universo mítico do indivíduo arcaico está atrelado à repetição dos arquétipos divinos. Não existem criações genuínas, há apenas cópia do modo de vida dos arquétipos celestes através da imitação, configurando uma vida circular, que não avança em direção à novidade. Nesse sentido, imitando deuses ou antepassados, o arcaico conseguiria realizar um gesto memorativo em direção à origem do universo, reiniciando um evento passado. O mesmo ocorre nas celebrações para a chegada de um ano novo, que confirmam a repetição do ato de Criação do mundo a cada novo ano que inicia. É uma espécie de eterno retorno para o mesmo, sem instauração de diferenças, pois o objetivo é justamente de produzir cópias exatamente iguais ao modo de vida dos deuses. Kafka faz uso da imitação também, é um elemento que aparece em alguns textos analisados, sobretudo aqueles relacionados ao âmbito gestual. A diferença é que Kafka conseguiu dar uma roupagem de ruptura à imitação, configurando uma repetição que trazia reviravoltas importantes.

Além disso, trazer a discussão de Adorno e Horkheimer ajudou a mostrar que a lógica mítica não acabou na época dos homens arcaicos, pois a sociedade esclarecida moderna, envolta pelo capitalismo, pode desejar afastar-se do mito, mas, na prática, está muito mais próxima daquilo que tanto rejeita. É exatamente com esses resquícios do mito que Kafka trabalha, elevando tal situação ao extremo. Quando colocamos Benjamin para complementar a discussão, ganhamos mais profundidade ainda no debate, pois o autor se dedicou a explicar como o mito se perpetua especificamente na organização do Direito, pensando na violência que ele implica. E entender isso foi fundamental para nós, uma vez que o autor desnudou as vinculações entre destino (elemento mítico), culpa e a ordem jurídica, cuja tarefa consiste em transformar a vida em uma condenação. Isso nos ajuda a entender mais sobre mito em Kafka, pois sua obra perpassa a relação com o caráter mítico do Direito desde textos pouco conhecidos até histórias mais célebres, como *O processo*, *Na colônia*

penal e *O veredicto*, explorando os temas da burocracia, do julgamento, da opressão do trabalho, da culpa, da punição e do destino.

Em seguida, no capítulo quatro, buscamos estudar sobre repetição com o intuito de perceber, através das nossas escolhas teóricas, como a circularidade não necessariamente representa algo fechado e repetido. Mais do que isso, a ideia era descobrir como a repetição pode ser um elemento capaz de produzir rupturas e mudanças, ao invés de ser um item sempre igual e alienante. Para tanto, buscamos a filosofia de Nietzsche, pois através do entendimento do seu projeto de reviravolta dos valores ocidentais, conseguimos perceber o funcionamento da doutrina do eterno retorno a partir do estudo de algumas obras do autor. O tal “pensamento abissal” revela e proporciona um modo de vida que é circular, mas cujas repetições comportam diferenças, ao invés de procurar pelo idêntico. As forças do eterno retorno selecionam aquilo que há de positivo, portanto o que retorna nunca é o mesmo, mas sim a constante afirmação desse novo modo de vida. É aqui que Nietzsche e Kafka dialogam: o círculo kafkiano é aparentemente mítico, alienante e flerta com o retorno do mesmo. Mas Kafka consegue sair dessa circularidade tóxica, utilizando as forças positivas da repetição (gesto e som) para romper com a repetição do círculo mítico.

Nesse mesmo capítulo, trouxemos Benjamin para ampliar o debate através do estudo sobre o mundo infantil e das teses sobre história. Nas duas situações, o autor consegue nos mostrar o funcionamento de uma repetição dentro de outra, evidenciando seu poder disruptivo. Isso nos interessa completamente, pois a nossa hipótese era (e foi confirmada depois) de que Kafka utiliza repetições para romper com a repetição da vida circular, portanto Benjamin foi crucial para iluminar a questão e nos permitir compreender tal mecanismo em Kafka.

As crianças se desenvolvem e brincam de modo repetido, de forma que a repetição se faz presente antes mesmo de os bebês aprenderem a falar. Para constituir novos hábitos, as crianças repetem tarefas e palavras, além de imitarem gestos, sons e ações dos adultos. De novo, a imitação se faz presente. Não à toa, no capítulo seguinte, continuamos a discussão sobre imitação com Heller-Roazen, quando lembramos que até os adultos imitam sons de animais e de ruídos mecânicos utilizando onomatopeias.

Muitas vezes, as crianças afirmam a repetição de um hábito em suas vidas através de músicas educativas (que, por sua vez, operam por repetições). Aí aparece a primeira repetição dentro de uma outra repetição. Não por acaso, a música (e o som,

de modo mais amplo) é justamente um dos elementos mais caros a Kafka quando o assunto é repetição. Já a próxima esfera importante de uma repetição dentro de outra (ou rompendo com outra) se dá quando existe o desejo de quebrar a repetição da história corrente dos dominantes. Para isso, Benjamin recorre às revoluções, que, eternizadas pelas repetições dos feriados nos calendários, conseguem produzir uma ruptura no presente hegemônico ao citar e lembrar repetidamente (todos os anos, no mesmo dia) o evento revolucionário do passado.

Na etapa seguinte, começamos a nos aproximar dos nossos objetos de análise, procurando um embasamento teórico sobre gesto e som, caracterizando cada um individualmente para depois estabelecermos uma conexão entre ambos. Através de Didi-Huberman, entendemos o gesto com levante político, elemento que serve de ruptura do presente dominante para instituir uma revolução que começa com um gesto para depois se articular através da sonoridade (primeiro, surge um grito não estruturado, emitido apenas para reverberar; na sequência, aparece uma fala organizada, que clama por mudanças). Tal construção se liga diretamente à proposta sobre história de Benjamin e ao modo kafkiano de produzir reviravoltas narrativas, pois os gestos de Kafka também são levantes, embora não sejam explicitamente políticos.

Compreendemos como som, ruído e silêncio se relacionam a partir de José Miguel Wisnik. Fizemos, inclusive, um diálogo com o que estudamos no capítulo dois, lembrando como o som se relaciona com a modernidade. Inclusive, em um dos textos da análise, *Grosser Lärm*, abordamos sobre os ruídos do lar burguês a partir de um relato do diário de Kafka. Não podíamos deixar de pensar em Deleuze e Guattari nesse momento, pois a dupla explica, através de seu conceito de literatura menor, os motivos de Kafka lidar mais com ruídos e com sons não organizados do que com uma música tradicional.

Finalmente, no capítulo seguinte, fechamos o nosso círculo ao chegarmos, novamente, em Kafka, momento em que analisamos nove obras do escritor. A seguir, vamos lembrar brevemente o percurso das análises, uma vez que ele explica como gesto e som funcionam como elementos de ruptura narrativa e evidencia as diferenças dessas repetições em cada obra. Tanto em *Um relatório para uma academia* quanto em *O veredicto*, alguns gestos aparecem no começo do enredo com certa relevância, mas se constituem apenas como uma preparação para um gesto mais significativo que estaria por vir em seguida. No caso da história sobre Pedro Vermelho, os

movimentos corporais tornaram-se a grande forma de alcançar a tão almejada saída da prisão a que o animal estava submetido. Era necessário romper com uma vida que não avançava, que não era capaz de sair do mesmo lugar, literalmente. A forma que encontrou para isso foi, primeiramente, a observação dos gestos das pessoas à sua volta para, posteriormente, imitar esses movimentos e ir gradualmente se inserindo na vida humana.

Em *O veredicto*, são vários tipos de gestos diferentes que se manifestaram desde o ponto em que a narrativa começou a mudar, quando Georg Bendemann decide contar ao seu pai sobre o seu amigo da Rússia. O pai saiu de uma posição inerte e prostrada para começar gradualmente a expor sua superioridade através de movimentos gestuais, indo em direção ao que seria o levante (DIDI-HUBERMAN, 2017). Algo bem relevante foi a criação de oposição de estados de mobilidade *versus* imobilidade: primeiro, o pai permanece imóvel, enquanto apenas o filho se mexe. Depois da reviravolta, essa situação se inverte, e o pai é que passa a controlar os movimentos, enquanto Georg Bendemann se vê quase que paralisado pelas forças simbólica e cênica do pai. Há também a utilização da imitação como uma estratégia adotada pelo pai para debochar do filho. Tudo isso contribuiu para criar uma novela extremamente teatral, em que os movimentos de ação-reação até lembram uma espécie de dança.

O momento de reviravolta em ambas as narrativas se dá através de gestos acompanhados por um som. No caso do conto sobre o macaco-humano, a sequência de movimentos para pegar a garrafa e beber o líquido é seguida de um barulho humano que insere o macaco na vida dos homens. No texto sobre Georg Bendemann, o pai reforçava a superioridade paterna por meio de gestos incisivos, de modo que o giro do texto acontece quando o senhor arranca as cobertas de cima de si e brada um “não!” retumbante. Em um mundo de crise narrativa, o pai não é mais a figura de segurança, afeto e amparo: só consegue transmitir violência.

Se Pedro Vermelho salta com um brado para dentro da comunidade humana e, assim, muda o seu destino, aqui o pai de Georg também contorce a narrativa quando ergue, com muita violência, a cobertura da cama. Ambos os gestos se assemelham ao salto do tigre benjaminiano, que consegue quebrar o contínuo da história vigente e romper a narrativa corrente. Nos dois casos (textos de Kafka e pensamento de Benjamin), o elemento que rompe com a repetição é justamente algo repetido.

Já no conto *A ponte*, temos uma questão extremamente parecida com a análise que Anders (2007) realizou sobre a circularidade em Kafka, pois se trata de uma situação completamente improvável, em que o narrador humano é literalmente uma ponte. Ele segue seu destino sem questionar, passando os dias do mesmo modo, em uma existência completamente circular e absurda. Diferente dos dois textos anteriores, o elemento que vai anunciar a mudança narrativa não são gestos, mas sim dois sons em sequência. A partir disso, a mesmice da vida do narrador-ponte é interrompida pela chegada da primeira pessoa que poderia, de fato, realizar a travessia. Em seguida, após os sons, surgem dois gestos em sequência, que marcam o movimento violento e brutal da pessoa que pula em cima do corpo da ponte para derrubá-la. O terceiro e último gesto, diferente dos dois primeiros, é realizado pelo protagonista-ponte e vai provocar a sua queda fatal. Isso lembra o último gesto performado por Georg Bendemann, uma vez que ambas as personagens encerram cada narrativa através de um movimento que as leva à morte.

No único drama de Kafka, *O guarda da cripta*, aparece uma questão bastante diferente das demais, que é uma clara divisão temporal. Em ambos os momentos, existe uma relação entre gesto, som e silêncio. No presente, entretanto, o gesto ganha mais protagonismo e produz, de fato, as mudanças que o enredo experimenta, até porque se trata da performance propriamente teatral. Já no passado, que corresponde à narrativa lembrada pelo guarda, os sons são responsáveis por introduzir as rupturas de uma vida sempre igual em todos os momentos que acontece uma virada na história. Algo interessante foi observar a transição entre uma história e outra, cada uma em um plano temporal diferente, a partir de um gesto de erguer o punho, realizado pelo guarda, que acaba interrompendo sua lembrança para voltar à cena de agora. Esse rápido “teletransporte” de uma história à outra através de um movimento gestual não tinha sido observado até então.

Em *O cavaleiro do balde*, o som é realmente o elemento importante da narrativa, de modo que os gestos não aparecem de modo significativo. Todo o enredo é perpassado pela problemática entre ouvir e não ouvir (ou fingir não ouvir). O silêncio é utilizado como uma forma de expressar toda a indiferença do casal de carvoeiros em relação ao cavaleiro do balde, que pedia doação de uma pá de carvão para se aquecer. O texto fica preso a essa indefinição, até que o veredito do cavaleiro é dado depois que a mulher escuta que ele vai pagar pelo carvão, mas “não agora, não

agora”, palavras que ecoaram como se fossem um sino, acabando tristemente com a falta de resolução do enredo.

Em *A construção*, apenas o silêncio consegue trazer paz e segurança ao animal protagonista da novela, portanto ele cria uma territorialização justamente pelo silêncio, um ritornelo às avessas, ao invés de riscar a sua presença e a sua assinatura através de alguma matéria de expressão, como sons ou cores. O seu discurso paranoico teme quaisquer ruídos e gira em torno das estratégias para evitar um ataque inimigo. A narrativa muda quando um som surge destruindo toda a paz e a tranquilidade que reinavam no território do animal. Surge um embate entre som e silêncio, de modo que os ruídos retiram o animal da sua função de proprietário da casa, uma vez que ele não podia mais dominar o espaço sem o silêncio. Ao criar um ritornelo às avessas, que funciona só para ele, acabou não conseguindo delimitar o seu espaço para os outros animais nem afirmar a sua individualidade diante de uma coletividade.

Em *Josefine, a cantora ou O povo dos camundongos*, também existe uma relação entre som e silêncio, que são os elementos da discussão inicial do narrador. O conto todo consiste na crítica ao canto de Josefine, que mais parece um assovio fraco do que propriamente uma música estruturada. Mas a cantora consegue desterritorializar o cotidiano embrutecido do povo dos ratos mesmo não constituindo uma música organizada capaz de criar significados e conceitos bem definidos. Através de chiados e ruídos fracos, vemos que o mais importante de tudo é ressoar, expressar o som, repeti-lo. Mesmo produzindo sons que aparentemente não se diferem muito do que os outros ratos conseguem emitir, Josefine se destaca da multidão e faz todo o seu povo interromper suas atividades cotidianas para ficar imóvel, apenas ouvindo e vendo a sua apresentação. Um dos elementos que provoca essa distinção é o deslocamento do foco inicial do som para o gesto. A performance gestual da rata cantora paralisa a sua plateia e os emudece, portanto a sua arquitetura corporal é uma das grandes responsáveis por promover tamanha perplexidade em sua audiência.

Em *O silêncio das sereias*, Kafka contorce e desarticula a narrativa de Homero, de modo que o Ulisses kafkiano escolhe utilizar dois meios para se proteger do canto, em vez de apenas um, como acontece na versão homérica. O herói de Kafka não apenas se prende ao mastro, como também enche seus ouvidos de cera. Mas a grande inversão é a troca do som pelo silêncio, pois as sereias de Kafka não cantam,

passam emudecidas pelo herói. Tal silenciamento pode ter ocorrido como uma reação ao contato visual que fizeram com o Ulisses, o que reforça a importância do elemento imagético e visual nos textos de Kafka, algo tão potente que teria produzido o esquecimento do canto das sereias. Aqui a recusa sonora surge para desnudar o esvaziamento da experiência narrável, de modo que as sereias agora só conseguiam entregar silêncio e movimento. Restava, portanto, encenar o silêncio, do mesmo modo como fazem os artistas do cinema mudo, como nos lembrou Kata Gellen. Além de o silêncio substituir o som, ganha um grande destaque a movimentação gestual das sereias, que se esticam exageradamente e se contorcem quando enxergam o herói, deslizando o foco para o gestual de uma performance que se esperava que fosse apenas sonora. Assim, o gesto é utilizado como uma forma de realizar o salto para fora do mito.

Desse modo foi possível entender como tais repetições se relacionam com o conjunto geral de textos do Kafka e como elas funcionam internamente, dentro de cada um dos nove contos, notando algumas semelhanças que possuem entre si, mas, principalmente, as diferenças. Notamos, também, que gesto e som estão imbricados pela linguagem, tanto que raramente se dissociam, bem como observamos ao longo dos textos. Benjamin mostrou que a esfera do mimético-gestual é capaz de abrigar a sonoridade e dar bases para ela se desenvolver, criando um vínculo fundamental entre ambas. Como as duas são formas de expressão, são capazes de irromper no texto, revelando-se como elementos cruciais para operar rupturas no curso normal dos enredos. E se o mito sobrevive a partir da manutenção da circularidade narrativa, ao rompê-la, as forças míticas são destituídas, pois a sua lógica não consegue mais se perpetuar.

Se Kafka estava diante de uma crise do narrador na modernidade, buscou justamente na linguagem a resposta para suas criações narrativas. Mais especificamente, a linguagem corporal, silenciada e sem palavras, se revelou como o ponto de partida das suas possibilidades de fuga. Se a verdade da palavra se perde à medida que o narrador entra em declínio, pois não há mais experiência para ser transmitida, restava a Kafka se dirigir aos vestígios de uma época anterior ao capital, aderindo aos sons ruidosos, ao silêncio e à corporalidade do gesto.

Essas linguagens de origem, sobretudo o gesto (que depois vai abrigar o som), surgem como vórtices da diferença, que perfuram o fluxo corrente da narrativa. O gesto é potência de linguagem e, por estar ligado à sua origem, aparece como vórtice

capaz de perfurar o fluxo narrativa e produzir diferenças. O som, muitas vezes derivando do gesto e carregando consigo essa potência disruptiva, mostra-se extremamente subversivo quando aparece como sonoridade dissonante, ruidosa.

Dentro disso, Kafka elege gestos ordinários no contexto ordinário (do lar, do mundo burocrático), mas que, pelo momento e modo como surgem, provocam mudanças na narrativa. Por isso, o gesto acaba sendo deslocado de sua função tradicional de ser um meio de comunicação para exprimir algo que vai além de um “querer dizer”. Kafka consegue dar corpo ao gesto e os faz carregar períodos temporais inteiros e trazer consigo vestígios de experiências. O gesto não se coloca visível só para significar, mas para deslocar ao plano visual aquilo que é invisível, como a violência paterna, por exemplo.

No caso do som, Kafka prioriza ruídos, barulhos e chiados em detrimento de uma música bem estruturada e organizada. Servem mais para provocar um estremecimento na narrativa do que significar algo, por isso ganham essa roupagem de elemento dissonante, de ruído desviante que quebra com o curso natural do enredo. É a partir desses deslocamentos que a construção mítica é rompida, recebendo um corte temporal a partir de um movimento ou de um som que leva a narrativa para outra dimensão. Quando essas rupturas ocorrem, a circularidade kafkiana se afasta do flerte com o mito e se aproxima do retorno nietzscheano, pois produz diferenças relevantes. Movendo períodos cósmicos (BENJAMIN, 2012a), a eterna repetição é diluída a partir de uma performance gestual ou da irrupção de um ruído. Essas são as linhas de fuga que a circularidade kafkiana comporta. Sob o nosso ponto de vista, aí está uma das grandes potências do escritor: dentro de uma aparente mesmice, o seu texto cria escapes e agenciamentos de várias ordens.

Para finalizar, gostaríamos de lembrar que o fato de muitas obras de Kafka terem um final trágico, pouco redentor ou sem resolução não destitui a potência enorme das rupturas que produz durante a narrativa. A morte de Gregor, do protagonista-ponte ou de George Bendemann, por exemplo, não minimizam a importância das rupturas causadas pelo surgimento dos gestos e dos sons. Não só porque Kafka sempre esteve longe do *happy ending*, mas também porque faz parte de seu projeto literário o incômodo e a angústia da leitura. Ademais, enganam-se aqueles que apenas dirigem olhares trágicos à obra do escritor. A ironia fina e o deboche perspicaz revelam o caráter sutilmente cômico de Kafka.

Sem falar que o autor ainda reservou esperança a uma parcela de suas personagens: não aos protagonistas, mas aos ajudantes, bem como Benjamin pontuou em seu célebre ensaio sobre Kafka. Por isso, não é só o drama que impera, existe salvação para essa categoria, pois incorporam as figuras desviantes, funcionando como protótipos da inadequação, do trânsito e, conseqüentemente, da diferença. Os ajudantes conseguem escapar da terrível repetição que assola o mundo do trabalho e da família. Inclusive, são personagens que também guardam uma “potência utópica” (OLIVEIRA, 2008, p. 325) que se observa no mundo infantil, relacionada à rebeldia, à abertura e ao inacabamento. Com Benjamin, já havíamos pontuado o potencial disruptivo do comportamento das crianças, as quais não estão completamente inseridas dentro da normatividade do mundo adulto, portanto se rebelam mais facilmente, viram de cabeça para baixo a moral da sociedade e ainda usam a repetição para romper a normalidade da vida adulta. O próprio narrador de *Josefine* afirmara que havia algo infantil no assovio fraco de Josefine. Não à toa, esse assovio foi capaz de desterritorializar o cotidiano opressor do povo dos ratos, o que reforça o potencial subversivo das crianças e de outras personagens desviantes, como os ajudantes, que fogem dos esteios do mundo trabalho e da família.

O final feliz definitivamente não combina com Kafka, pois a saída que propõe se dá pelos meios, não pelos fins: devemos sempre buscar o *intermezzo*, bem como Deleuze e Guattari defenderam. São as rupturas que enriquecem a obra e permitem mais reflexões sobre Kafka. O caminho e seus desvios são mais importantes do que o destino final, até porque a ideia de destino é algo extremamente mítico, e provamos que Kafka conseguiu ir contra o mito, utilizando a repetição para quebrar a repetitividade do círculo.

Com a compreensão das rupturas provocadas pelo gestual e pelo sonoro, fechamos o nosso círculo de pesquisa, respondendo às questões propostas, mas também esperando que outras sejam suscitadas para que nunca se esgote o debate ao redor de Kafka. Assim como o círculo kafkiano comporta linhas de fuga, também apostamos nessas aberturas de pesquisa. Espero que sempre consigamos, dessa forma, extrair a mais bela das coisas que a repetição nos dá: a continuidade e insistência em alguma questão, até que se encontrem rupturas e novas descobertas através de um elemento desviante. Repetir, repetir, repetir para, depois, escapar.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max; tradução: Guido Antonio de Almeida. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- ADORNO, Theodor. Anotações sobre Kafka. In: **Prismas — Crítica cultural e sociedade**, tradução de A. Wernet e J. de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 239-270.
- AGAMBEN, Giorgio. Em nome de quê? In: AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros**. Tradução: Andrea Santurbano, Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 89-97.
- _____. Vórtices. In: AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros**. Tradução: Andrea Santurbano, Patrícia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 83-88.
- _____. Ideia do nome. In: AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da Prosa**. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016a, p. 102-103.
- _____. Ideia da vergonha. In: AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da Prosa**. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016b, p. 76-79.
- _____. Tempo e história: crítica do instante e do contínuo In: AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História: destruição da experiência e origem da história**. Tradução de Henrique Burigo – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 109-128.
- ANDERS, Günther. **Kafka: pró e contra**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BACKES, Marcelo. Posfácio. In: KAFKA, Franz. **Blumfeld, um solteirão de mais idade e outras histórias**. Tradução e Organização Marcelo Backes. São Paulo: Civilização Brasileira, 2018, p. 283-334.
- BENJAMIN, Walter. Fraz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Organização e tradução Sérgio Paulo Rouanet – São Paulo: Brasiliense, 2012a – (Obras escolhidas v. 1), p. 147-178.
- _____. O narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Organização e tradução Sérgio Paulo Rouanet – São Paulo: Brasiliense, 2012b – (Obras escolhidas v. 1), p. 213-240
- BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Organização e tradução de João Barrento – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012c, p. 83-90.
- _____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**.

Organização e tradução Sérgio Paulo Rouanet – São Paulo: Brasiliense, 2012d – (Obras escolhidas v. 1), p. 179-212.

_____. Sobre a crítica do poder como violência. In: BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Organização e tradução de João Barrento – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012e, p. 59-82.

_____. Destino e Caráter. In: BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Organização e tradução de João Barrento – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012f, p. 49-56.

_____. Apêndice - O carrossel. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única / Infância berlinense, 1900**. Edição e tradução João Barrento – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017a, p. 115.

_____. A meia. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única / Infância berlinense, 1900**. Edição e tradução João Barrento – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017b, p. 101.

_____. Brinquedo e Brincadeira. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Organização e tradução Sérgio Paulo Rouanet – São Paulo: Brasiliense, 2012g – (Obras escolhidas v. 1), p. 267-271.

_____. A Doutrina das Semelhanças. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Organização e tradução Sérgio Paulo Rouanet – São Paulo: Brasiliense, 2012h – (Obras escolhidas v. 1), p. 117-122.

_____. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Organização e tradução de João Barrento – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012i, p. 7-20.

_____. A Imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Organização e tradução Sérgio Paulo Rouanet – São Paulo: Brasiliense, 2012j – (Obras escolhidas v. 1), p. 37-50.

_____. Problemas da sociologia da linguagem. In: BENJAMIN, Walter. **Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)**. Tradução João Barrento. 1ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, p. 57-83.

CARONE, Modesto. **Lição de Kafka**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e Mito**; tradução: J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1985.

CHAVES, Ernani. Mito e política: notas sobre o conceito de destino no jovem Benjamin. In: **No limiar do moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin**. Belém: Paka-Tatu, 2003a, p. 15-35.

CHAVES, Ernani. Considerações Extemporâneas acerca das “Teses” *Sobre o conceito de História*, de Walter Benjamin. In: **No limiar do moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin**. Belém: Paka-Tatu, 2003b, p. 51-63.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Kafka: para uma literatura menor**. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora RIO – Sociedade Cultural Ltda, 1976.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Percepto, afecto e conceito. In: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 2002, p. 213-253.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. Acerca do ritornelo. In: DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4**. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 115-143.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. Organização de Georges Didi-Huberman; Tradução de Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R. R. Heneault – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição**; tradução: Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, Ltda., 1985.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A memória dos mortais: notas para uma definição de cultura a partir de uma leitura da Odisseia. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer** – São Paulo: Editora 34, 2009a (2ª edição), p. 13-27.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Homero e a Dialética do Esclarecimento. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer** – São Paulo: Editora 34, 2009b (2ª edição), p. 29-37.

GELLEN, Kata. **Kafka and noise: the discovery of cinematic sound in literary modernism**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2019.

HELLER-ROAZEN, Daniel. **Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas**. Tradução Fabio Akcelrud Durão. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

IZABEL, Tomaz Amorim Fernandes. **Origem negativa na literatura de Franz Kafka: O castelo e outras narrativas**. Dissertação (Mestrado). Campinas, SP: 2013.

KAFKA, Franz. Um médico rural. In: KAFKA, Franz. **Um médico rural**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a, p. 13-21.

_____. Ein Landarzt. In: Das Urteil. Hamburg: Fischer Bücherei KG, 1952.

_____. Um relatório para uma academia. In: KAFKA, Franz. **Um médico rural**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b, p. 59-72.

_____. Aforismos. In: **Essencial Franz Kafka**. Seleção, introdução e tradução de Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011a, p. 189-208.

_____. O veredicto. In: **Essencial Franz Kafka**. Seleção, introdução e tradução de Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011b, p. 25-42.

_____. A ponte. In: **Essencial Franz Kafka**. Seleção, introdução e tradução de Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011c, p. 147-152.

_____. O cavaleiro do balde. In: **Essencial Franz Kafka**. Seleção, introdução e tradução de Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011d, p. 125-131.

_____. O Guarda da Cripta. In: KAFKA, Franz. **Blumfeld, um solteirão de mais idade e outras histórias**. Tradução e Organização Marcelo Backes. São Paulo: Civilização Brasileira, 2018a, p. 255-271.

_____. **Diários 1909-1912 / Franz Kafka**. Tradução e notas: Renato Zwick. Apresentação e cronologia: Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2018b.

_____. A construção. In: KAFKA, Franz. *A muralha da china*. Tradução de Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000, p. 136-165.

_____. Josefina, a cantora, ou O povo dos camundongos. In: KAFKA, Franz. **Blumfeld, um solteirão de mais idade e outras histórias**. Tradução e Organização Marcelo Backes. São Paulo: Civilização Brasileira, 2018c, p. 231-249.

_____. O silêncio das sereias. In: KAFKA, Franz. **Narrativas do espólio**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 104-106.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Branr, [tradução das reses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lurz Muller — São Paulo: Boitempo, 2005.

MELO NETO, João Evangelista Tude de. **10 lições sobre Nietzsche**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. A Gaia Ciência. In: NIETZSCHE, Friedrich **Obras incompletas**. Coleção Os Pensadores: seleção de textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999a, p. 171-207.

_____. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. Tradução e notas: Renato Zwick. Apresentação e cronologia: Marcelo Backes – Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

_____. **Assim falava Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Tradução. Ciro Mioranza. São Paulo: Escala Educacional, 2006.

_____. Considerações extemporâneas. In: NIETZSCHE, Friedrich **Obras incompletas**. Coleção Os Pensadores: seleção de textos de Gérard Lebrun. Tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999b, p. 267-298.

_____. **Vontade de Potência**. Tradução, prefácio e notas: Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

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

SCHMALTZ, Márcia. O moderno teatro chinês: desenvolvimento, percalços e pós-modernidade. In: **Revista Olhares - Escola Superior de Artes Célia Helena**, nº 3. São Paulo, 2015, p. 116-128.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido: uma outra história das músicas**. 2ª edição – São Paulo: Companhia das Letras, 2002.