

Só em atenção aos desesperados nos foi dada a esperança.
Walter Benjamin, Schriften I, 140

Para Kafka, a vinda do Messias parece estar estreitamente ligada a uma concepção individualista da fé, totalmente alheia à ideia da comunidade[1]. Num aforismo que o autor escreveu em Novembro de 1917, ele afirma: “O Messias virá a partir do instante em que o individualismo mais desregrado for possível na fé quando já não houver ninguém para destruir essa possibilidade e ninguém para tolerar essa destruição, ou seja, quando os túmulos se abrirem”[2]. A 4 de Dezembro complementa a sua afirmação com uma outra: “O Messias só virá quando não for mais necessário, só virá um dia após a sua chegada, não virá no último, mas depois do último dia”[3]. Que quer, de facto, dizer Kafka? Que acreditaria, à maneira de Buber, de Rosenzweig ou de Benjamin, que a redenção messiânica é obra do homem, ao fazer desabar os constrangimentos exteriores? Desta forma, a redenção messiânica prefigura a “era da liberdade humana” e não o advento de algo que irrompe, alheio à vontade humana. A confirmar essa ideia parece estar a sua parábola “Chacais e árabes” (de 1917), onde critica impiedosamente aspectos da tradição religiosa judaica como a espera passiva de um Deus salvador e o desejo de vingança sobre as outras nações.

Na sua obra—contrariamente ao optimismo de Max Brod—não existia nada de doutrina positiva, dessa promessa utópica vaga e difícil de formular, mas antes a “*Theologia negativa* de um judaísmo que perdeu o sentido positivo da Revelação”. Assim, não apenas Scholem e Benjamin, como ainda Adorno[4]compreendem na sua ideia de redenção messiânica (sob a sua forma negativa) uma dimensão fundamental e geradora dos escritos kafkianos.



Max Brod e Kafka

Esta concepção de *teologia negativa* parece ser a única capaz de explicar com maior profundidade os aspectos religiosos e os seus enleios com a obra kafkiana. Neste sentido, a interpretação destes autores coloca-se nos antípodas da interpretação de Max Brod, que, ao procurar reabilitar a obra de Kafka, falsificou determinados aspectos, escamoteando-os. O exemplo mais flagrante dessa interpretação de Brod encontra-se no prefácio à primeira edição de *O Castelo*, onde não hesita em dizer que “esse ‘Castelo’, onde Kafka não obtém o direito de entrar, e do qual não pode mesmo aproximar, é exactamente a ‘Graça’ no sentido dos teólogos, o governo de Deus que dirige os destinos humanos”[5]. Mesmo os aspectos mais tenebrosos da obra são por ele

interpretados como demonstração de que as categorias da moral e da religião não coincidiriam, insistindo numa leitura “positiva”.



Para Benjamin, tal interpretação era, no mínimo, grosseira e, longe de ser o símbolo da Graça, o Castelo parece enquadrar-se numa lógica alegórica e infernal, de um mundo onde a Graça se fez ausente[6]. Mais próximo de Strindberg e de Benjamin, que consideravam que “O inferno é esta vida aqui”, ninguém compreendeu melhor que Adorno que na sua obra *O Castelo*, a nossa existência é, antes, perspectivada como o “Inferno visto do ponto de vista da redenção”. No romance, ‘o Castelo’ encarna o Poder, a Autoridade, o Estado, em face do povo, que é representado pela ‘Aldeia’. Expressão do poder alienado e arrogante, inacessível, é ele que governa a ‘Aldeia’, através do seu labirinto burocrático e absurdo. Kafka apresenta assim um mundo reificado, onde a importância singular do homem se dissipa, face a uma engrenagem monstruosa e cega. O homem é impotente, perante esse aparelho indecifrável (estrutura que se repete em *O Processo*). O rosto sem reconhecimento ou o

mundo decaído são bem a expressão desse Inferno em vida e toda a tentativa humana está, desde o seu início, condenada ao seu fracasso. Ao mesmo tempo, o carácter alegórico e desencantado do olhar kafkiano jamais sucumbe ao patético, mas conserva a mais absoluta sobriedade e a ironia caustica, a expressão mais acabada do niilismo. Poderíamos, assim, reconhecer na obra kafkiana, do ponto de vista benjaminiano, a expressão de um mundo desencantado, “onde a redenção messiânica só se manifesta *negativamente*, pela sua *ausência radical*”[7]. Essa ausência manifesta-se duplamente, ao mesmo tempo, pela *não-presença* de Deus no mundo e pela *não-redenção* dos homens. Podemos, ainda, reconhecer na segunda a consequência directa da primeira.

Seguindo a teoria de Scholem, Löwy reconhece no messianismo negativo de Kafka, não apenas a *teologia negativa*, como também uma *utopia negativa*, na verdade, um anarquismo negativo[8]. Essa dimensão vai acrescentar-se às outras, conferindo à sua obra um aspecto peculiar, uma presença de uma crítica constante à autoridade burocrática e essa violência crítica atravessa toda a sua obra. É, com efeito, na obra *A Colónia Penal* que o anti-autoritarismo alcança o seu clímax, onde o condenado à morte escreve (e inscreve) no seu corpo a violência da Lei. Scholem compreendeu admiravelmente que todas as personagens de Kafka apenas se definem pela sua relação de proximidade ou de afastamento à Lei, convertendo-se esta no pano de fundo no qual se movem todas as figuras kafkianas, na mais acabada e expressiva das formas alegóricas, isto é, evidenciando o carácter absurdo da Lei. Porém, curiosamente, nessa terrível parábola que é *A Colónia Penal*, já não é são o explorador, nem tão pouco o oficial ou o prisioneiro as personagens centrais da parábola kafkiana, mas a *Máquina* (também ela configurando-se como a expressão terrível da instrumentalização e da ausência da organicidade e da própria vida, onde o humano perde completamente a sua expressão), na mais atroz descrição do seu funcionamento.



Nessa terrível parábola, a máquina não existe para executar o homem, como um mero instrumento da Lei, mas ela é um *fin em si* e o homem é o seu instrumento, desenhando o mais acabado exemplo de uma estética vazia do mal. Löwy, na sua interpretação, afirma: “A autoridade aparece aqui em sua figura mais alienada, mais reificada, enquanto mecânica “objectiva”: fetiche produzido pelos homens, ela os subjuga, os domina, os destrói”[9]. Reificação da autoridade, que reduz o homem à sua condição de pura alienação, a Máquina converte-se também na Reificação do mal, simbolizando a eclosão da Primeira Guerra Mundial.

Benjamin compreendeu profundamente a dimensão crítica da obra de Kafka sob o ponto de vista do homem moderno. Na carta que dirige a Scholem, a 12 de Junho de 1938[10], ele esclarece demoradamente os aspectos centrais da obra de Kafka. Nessa mesma carta, Benjamin situa o universo da obra kafkiana entre a experiência mística—mesmo que ela não seja a da tradição

habitual—e a do homem da grande cidade moderna (o que Benjamin designa por *Erlebnis*), com todas as consequências devastadoras, relativamente à experiência tomada no seu sentido tradicional (*Erfahrung*)[11]. De uma forma visionária, Kafka põe a nu as fissuras da “bela arquitectura” da tradição judaica, no sentido em que a sua obra apresenta uma tradição decadente e doente, enferma do fetiche, da alienação, anunciando profeticamente um mundo arruinado. É por essa razão, explica-nos Benjamin, que, na sua obra, só “se mantêm os elementos desintegrados”[12] e “a loucura é a essência das personagens preferidas de Kafka”[13]. O homem encontra-se, do seu ponto de vista, reduzido à sua condição de criatura, de animalidade, como o atesta Gregor Samsa[14], no seu desespero, renunciando em absoluto à sabedoria humana.

Num ensaio que Benjamin consagrou, em 1936, a Leskov, ele definira a *narração como a transmissão de uma sabedoria* e ela representava, para si, “a face épica da verdade”[15], exprimindo assim uma coerência interna na visão do mundo, uma totalidade e uma “bela harmonia” que se dissipou na modernidade. Ora, é precisamente esta coerência que já não existe na obra de Kafka e a expressão desse desaparecimento é precisamente o *Castelo*, que põe em cena, através do seu aspecto labiríntico e pela *fragmentação do discurso narrativo*, a própria *dissolução da ideia de verdade*. Em Kafka, como muito bem escreve Benjamin, é a consistência “haggádica” da verdade que desapareceu[16]. Um mundo marcado pela tradição doente e moribunda, mas em que a genialidade de Kafka está, a atentar nas palavras de Benjamin, “no facto de ter experimentado qualquer coisa totalmente diferente; ele renuncia à verdade para não abandonar a transmissibilidade, o seu elemento *hagádico*”[17]. Mais do que parábolas, “elas não se deitam pacificamente aos pés da halacha (...) elas elevam contra ela uma enorme garra”[18].

Dir-se-ia que a genial obra de Kafka repete as figuras alegóricas de Benjamin, devoradas pela loucura[19] e pela melancolia barroca. A figura de Joseph K., no final de *O Processo*, que “morre como um cão”, dá-nos também a ver essa redução à mais baixa condição humana (que também é a condição

dos que sucumbem à *accedia*, no *Trauerspiel*), a da submissão cega à autoridade, retirando, assim, a possibilidade da liberdade e da esperança ao homem. Retirando-lhe igualmente qualquer possibilidade de redenção da experiência humana. É por essa razão que a obra de Kafka aparece a Scholem como a mais desesperada representação metafórica do nosso mundo moderno “onde Deus se retirou”[20].

Para Scholem, todavia, o mal-estar kafkiano é um sintoma de que padece a tradição mística judaica (Kafka serviu-lhe bem de ponto de partida na análise da tradição mística). Como ele o afirma, essa dicotomia que Benjamin compreendeu tão lucidamente em Kafka, não é especificamente própria da *Haggadah kafkiana*, isto é, “a antinomia do elemento haggádico (...) ela está implicada na própria natureza da Haggadah (...) Esta ‘doença’ faz parte da própria essência da tradição mística”[21]. Contrariamente a Benjamin, que vê na fragmentação da narração Kafkiana a impossibilidade da mesma, Scholem pensa que a crise da tradição, isto é, da narração, que a obra de Kafka reflecte, é um testemunho da ténue possibilidade de contar a história. A acordar com Scholem, na medida em que Kafka narra (e se dá conta do desaparecimento da tradição), então é ainda possível falar de «narração»[22].

Para Benjamin (como de resto para a maioria dos autores que interpretaram a sua obra), a escrita de Kafka tem uma estrutura de parábola, isto é, de histórias codificadas que remetem para uma enigmática significação que se oculta e que impele o seu leitor a perseguir obstinadamente esses traços ocultos em busca de um sentido. Porém, em vez das parábolas habituais—as que encontramos na literatura religiosa—encontramos uma forma alegórica de narrar, enganadora e vertiginosa. Tal como ele nos referia, ao referir-se à estrutura vertiginosa do *Drama Barroco Alemão*; que lançava o alegorista nos “abismos da significação”, perdendo-se de símile em símile, na promessa da *lúmen naturale* do saber[23]; também a forma alegórica de Kafka contém essa remissão enganadora para as portas que se abrem para quartos vazios e onde nada existe, fazendo da ilusão repetida e mecânica o seu truque. Como nos explica Benjamin no seu ensaio sobre Kafka, redigido em 1934, o mundo de Kafka é o mundo da letargia, de personagens senis e sonâmbulos mergulhados

nos seus quartos obscuros e em galerias intermináveis, repetindo uma estrutura espacial que já encontrávamos no texto *A Origem do Drama Barroco Alemão*. Tal como neste texto sobre a compreensão do homem barroco sobre a vida, o mundo de Kafka é um grande teatro e a expressão mais acabada dessa visão é, com efeito o *grande teatro de Oklahoma*. A vida tomada como uma ilusão, em que cada sujeito não desempenha senão um papel, num jogo permanente de ilusões e de significações que se escondem umas atrás das outras, como um espelho que repete vertiginosamente os seus simulacros.

O paralelo que Benjamin estabelece entre os personagens de Kafka, devorados pelo seu carácter ilusório e vazio, e os seis personagens de Pirandelo que “andam em busca de um autor” é bem o exemplo de um universo em que nada vale por si e a singularidade do indivíduo não possui qualquer valor, mas apenas a sua natureza espectral e ilusória. É também o mundo do exílio desamparado e triste, onde o indivíduo vive na carne a condição do estrangeiro, hostilizado por todos. Na nossa opinião, a compreensão benjaminiana da estrutura alegórica da narração kafkiana deve imensamente ao texto *A Origem do Drama Barroco Alemão*, nas suas secretas e múltiplas repercussões. Desta trama alegórica, poderosamente destrutiva e aniquiladora resulta a visão benjaminiana do mundo arruinado de Kafka, pois a alegoria crava nele uma desintegração irreversível.

Curiosamente, segundo a pertinente interpretação de Marthe Robert, que reserva para si uma dose de esperança—e neste sentido se destaca das interpretações de Scholem e Benjamin na interpretação da obra de Kafka, ainda há uma possibilidade de salvação. E o autor reconhece-a em *O Castelo*, considerando que o Agrimensor K. representa uma etapa nova no desenvolvimento do homem (relativamente a Joseph K.) na “lenta marcha do herói, rumo à conquista do seu Eu sobre a tirania do ‘administrativo’: ele morre esgotado, mas ao menos “desmontou peça por peça, símbolo após símbolo, signo após signo, a construção poderosa que só se mantém de pé graças ao arbítrio dos seus senhores, devidamente secundados pela pobreza de espírito e credulidade dos indivíduos cegos”.^[24] O espanto só é possível àquele que é *estrangeiro* (remissão à condição do judeu) à Lei, numa situação de

exterioridade face à relação de dominação entre o Castelo e a Aldeia. Pela dignidade que lhe é ínsita, ele não pede nenhum favor, mas exige o seu direito, algo que é impossível de cumprir-se neste universo.

A nossa intenção, ainda que a obra de Kafka exerça um enorme fascínio sobre o leitor e as interpretações sobre o autor sejam inesgotáveis, é a de procurar os elos que o ligam à constelação de autores aqui analisada (Scholem, Bloch, Buber, Rosenzweig, Benjamin), definindo os elementos que constituem o mais importante na ligação entre Kafka e Benjamin, do ponto de vista do messianismo, da compreensão da modernidade alienada e do fracasso como condição inalienável do homem moderno. Compreendemos bem a importância de um autor como Kafka, ao lado de Baudelaire e de Proust, para compreender a paixão benjaminiana pelo seu estudo. Tanto Kafka, como Baudelaire ou Proust, de formas diferentes e todas elas inesgotáveis, na sua análise, serviram a Benjamin para levar a cabo o diagnóstico do mal-estar moderno e permitiram-lhe encontrar uma matriz riquíssima, para fundar, a partir desses autores, a sua interpretação da alegoria, numa espécie de fio condutor que tem o seu ponto de partida no texto *Origem do Drama Barroco Alemão*.

Se é que podemos afirmar duas linhas fortes de pesquisa, neste trabalho, elas são claramente a configuração do traço messiânico na obra de Benjamin, por um lado, e, por outro, a sua relação intrínseca com a teoria benjaminiana da alegoria, relação por certo densa e obscura, mas inegável e incontornável. A morte da tradição mística e judaica, o seu rosto moribundo, à luz de uma modernidade desencantada e secularizada, aflora constantemente na obra de Benjamin sob a forma da alegoria, como a melhor expressão de “dar a ver o rosto moribundo da história”.

[1] Nesse sentido, Kafka está muito mais próximo do hassidismo de Buber.

[2] Apud Löwy, Michael. in *Redenção e Utopia*, S. Paulo: Companhia da Letras, 1989, p. 72.

[3] Ibidem.

[4] Numa carta redigida a Walter Benjamin de Adorno, in *Correspondance Adorno-Benjamin*, traduction de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris: La Fabrique éditions, 2002, pp. 76–83.

[5] Löwy, *Redenção e Utopia*, p. 73.

[6] Já no seu texto sobre Kafka, lido por Benjamin na rádio de Frankfurt, em 3 de Janeiro de 1931 e que será posteriormente retomado no grande ensaio sobre Kafka de 1934, Benjamin refuta vigorosamente as teses de Max Brod.

[7] Löwy, *Op. Cit.*, p. 75.

[8] Ibidem.

[9] Ibidem, p. 180.

[10] *Briefe, II*, pp. 756–764.

[11] Essa dicotomia entre 'Erlebnis' e 'Erfahrung', opondo a experiência vivida do choque à experiência autêntica, da comunidade, passível de ser partilhada e que oferece ao homem a possibilidade da narração e da transmissão oral da experiência, é um dos problemas fundamentais da obra de Walter Benjamin (que aparece frequentemente na sua obra, nomeadamente nos estudos sobre Baudelaire, no *Livro das Passagens*, no ensaio *O Narrador*, etc.) e que explica admiravelmente a experiência moderna como uma "perda" de experiência, neste sentido. O homem moderno é vítima do choque e da experiência alienada e vazia, afastando-o de uma experiência edénica daquela. Kafka é, por excelência, um escritor que reflecte esse mal-estar da

civilização moderna, sob as mais variadas formas, como temos vindo a observar. E esse é, quanto a mim, o nó essencial da análise de Benjamin da obra de Kafka.

[12] *Briefe, II*, pp. 763, 764.

[13] *Ibidem*.

[14] *Ibidem*: “Ser animal, para ele, significa, sem dúvida, ter renunciado, por uma espécie de pudor, à figura e à sabedoria humanas”. Cito ainda, a este propósito, o estudo notável de Stéphane Mosès, *Exegese d’une légende*, Paris: Éditions de l’éclat, 2006, no capítulo “La Polysémie dans la Métamorphose”, pp. 47–70.

[15] benjamin, walter. *Écrits Français*, présentés par J.M. Monnoyer, Paris: Gallimard, 1991, p. 209: “A arte de narrar está em declínio porque o aspecto épico da verdade, a sabedoria, tende a desaparecer.

[16] *Briefe, II*, p. 763: “Diese Konsistenz der Wahrheit ist es, die verloren gegangen ist”.

[17] *Ibidem*.

[18] *Ibidem*.

[19] Evoco o texto *A Origem do Drama Barroco Alemão (Ursprung des deutschen Trauerspiels)*, onde Benjamin desenvolve a sua teoria da alegoria. Relembro a figura do príncipe, corroído pela tristeza melancólica, a redução à mais pura bestialidade, que é o apanágio da *acedia*. Também Stéphane Mosès, na sua obra *L’Ange de l’Histoire*, p. 229, chama a atenção para essa relação íntima: “Essa decadência sem recurso que Scholem descobre e que relembra a descrição do mundo barroco em Walter Benjamin, é a de um universo irremediavelmente corrompido e que não pode ser salvo”.

[20] benjamin/scholem, *Briefwechsel*, p. 158.

[21] benjamin/scholem, *Briefwechsel*, p. 272.

[22] Ibidem, pp. 272–273.

[23] benjamin, walter, *G.S., I*, p. 407.

[24] robert, marthe. *Seul, comme Franz Kafka*, Paris: Ed. Calmann-Lévy, 1994, pp. 230, 231.