

Antonia Soulez\*

A questão que tenho vontade de tratar me coloca nos antípodas de uma relação fácil de estabelecer. Não me facilitei a tarefa. Gostaria por um lado de abordar a musicalidade e por outro de recuperar, se possível, o tema da animalidade.

Existem, desde já, dois obstáculos: um é a pouca receptividade à música por parte do próprio Kafka, coisa bem conhecida. Para se convencer disso, basta ler “Réflexions sur Kafka” de Adorno em que é relatado, segundo Max Brod, que Kafka era até mesmo refratário à música. Para Adorno, é claro que esta surdez chega até a constituir o musical, de certo modo *a contrario*. Com efeito, escreve Adorno, as “imagens” de Kafka – ou se preferimos as “parábolas” – vão buscar sua força nessa a-musicalidade fundamental. Escuta-se aí, escreve ele, o “grito mudo”, esse grito do “punho na boca” (*Cartas a Milena*), com o qual o escritor “vai à guerra contra o mito”. Adorno qualifica de “ascese” a economia comandada pelo “princípio de literalidade” (observado, sem dúvida, precisa Adorno, pelos leitores da Torah) à qual conduz esse entrave de ser amordaçado. Ele nos convida a buscar o musical lá mesmo onde sua emissão é obstruída, nas comunidades fechadas.

O segundo obstáculo provém de um outro paradoxo: o caráter a-social do animal, tal o covil, ao passo que o motivo animal inspira a Kafka formas de comunidade fechadas sobre si mesmas.

## I - o motivo animal e o comunitário

### 1) *Um voto comum de pobreza para uma escrita ascética* (Wittgenstein e Kafka)

A aproximação com Wittgenstein, tentada por Georges-Arthur Goldschmidt no seu último livro *Le poing dans la bouche*, toma por empréstimo esses dois paradoxos, na realidade enodados, que contribuem para comprimir o grito que é ao mesmo tempo aquele que o prisioneiro dá quando bate contra as grades de sua cela, uma cela cujas grades encerram a comunidade à qual ele pertence em si mesma, demarcando assim do interior um campo de evasão impossível, já que do outro lado não haveria nada a ver, nada a compreender, como para Wittgenstein: não há nada para ir buscar além desses limites e, nesse sentido, não há possibilidade de efetuar uma saída qualquer por uma modalidade de “ultrapassagem” ou alguma outra.

A impossibilidade da ultrapassagem toca tanto Kafka como Wittgenstein, deixando a função do calar em evidência, como traço de obstrução constitutivo do homem. Mas o calar wittgensteiniano tem um objeto: o indizível, isto é, não o inefável das coisas elevadas, mas o que, de saída, constitui nossa finitude lingüística, nossa afasia diante do que importa. No lugar do calar wittgensteiniano, Kafka coloca o grito em estado puro, sintoma, como o calar, do inarticulado. A literalidade em ambos corresponde, no plano da escrita, a essa constatação

\* Professora da Universidade de Paris VIII e da Maison des Sciences de l'Homme (Paris-nord). Desenvolve pesquisas nas áreas de filosofia da linguagem, epistemologia e música. Publicou, entre outros, Wittgenstein et le tournant grammatical e Comment écrivent les philosophes?

de que ele não se oferece nenhum desvio expressivo que permitiria contornar o muro do intransponível. Contrariamente aos filósofos da *Ueberwindung* que deixam entrever um horizonte de escapada, trata-se aqui, um pouco como nas *Memórias do subsolo* de Dostoiévski, de um muro que não dá em nenhum além. Ele é uma baliza negativa e não um limite positivo permitindo ainda se colocar nele para olhar além, como pode ainda a Razão em Kant, com a condição, diz ele, de que ela se contente em compreender analogicamente, sem conhecer verdadeiramente (cf. *Prolegômenos a toda metafísica futura...*). Aqui nem mesmo os recursos expressivos da interpretação se oferecem, e é o que grita o grito, a saber, a impossibilidade de articular dizivelmente sequer o efeito-mordada do “punho na boca”. O grito é este fenômeno que obstrui a entrada da saída, já que é a mesma via, como diz Beckett em *Le dépeupleur*. Pretendo através dessa aproximação com *Le dépeupleur* de Beckett indicar o caráter bastante beckettiano de um dos contos curtos de Kafka, “Le grand nageur”, caráter sugerido pelo próprio Deleuze no seu *Kafka* (DELEUZE, 1975, p. 48, nota 25).

É a mesma via, com efeito, por onde o grito de ser trancado se sufoca. Do mesmo modo que a frente [*le front*] quer dizer duas coisas: aquilo pelo que o animal, o do covil, se empurra para frente e aquilo pelo que ele se choca contra o que lhe barra a via, de modo que a frente é a parte do corpo que impede de confrontar [*faire front*]. O homem “se ensangüenta”. Isso se enuncia com a ajuda da forma reflexiva de uma gramática revirada sobre si mesma. O que o pronominal efetua. Assim, a gramática mostra como a ponte, segundo uma outra parábola de Kafka, se revira para desabar-se sobre a pedra cortante embaixo dela. Essa reviravolta sobre e contra si exprime a impossibilidade de uma postura sofredora bastante real, que consiste de certo modo em “carregar seu corpo sobre suas costas”, causa de “dilaceração”.

Wittgenstein diz com sua filosofia o que Kafka, de fato, exprime sem conceitos: “Kafka não pensa”, escreve Patrice Loraux em *Tempo de la pensée*, como se, com a força em primeiro grau de uma literalidade limitada à letra, rebelde aos ornamentos de um uso retórico dos símbolos para compreender, o motivo erigido bastasse. No curto texto “Símbolos” é dito que “o inapreensível não pode ser apreendido” (O. C., t.V, p. 253; cf. in *La Muraille de Chine*, p. 275). Kafka diz do símbolo o que Wittgenstein afirma do indizível, acrescentando que o simbolismo do símbolo não é de nenhuma ajuda. Assim, falar de alegorismo não deve de modo nenhum fazer pensar em um uso qualquer das metáforas. Kafka alegoriza com o material bruto da letra. Pode-se dizer: diretamente sobre o sintoma.

Para voltar a essa partilha entre literatura e filosofia, observa-se em um como em outro, Kafka e Wittgenstein, o mesmo efeito de auto-limitação: com Wittgenstein, o filosófico se auto-limita diante de nossa afasia lingüística, mas o ser pulsional de linguagem que somos se choca contra as balizas da linguagem, como é dito na *Conferência sobre ética* de 1929. Nesse lugar, arqueada e resistente como a ponte da frase impossível e gritante, retine a escrita ferida sem literatura.

Entretanto, ambos usam de um mesmo recurso: parábolas bloqueadas assim que produzem imagem. Em Kafka, a “ponte” se revira sobre si mesma, a menos que *Prometeu* não seja mais que rochedo no

lugar de uma chaga – aquela de seu fígado roído pelos abutres, diz a lenda – doravante esquecida. O material no qual a fábula é forjada se decompõe com a desmetaforização que afeta o motivo, procedimento bem notado por Deleuze. Em *Prometeu* essa desmetaforização se opera mesmo em quatro tempos (quatro lendas cada vez menos “imagéticas” contam a mesma coisa em *La Muraille de Chine*, p. 187) até a petrificação pelo esquecimento da chaga da qual não resta mais traço. Chaga murada que não se reabrirá, contrariamente ao que se passa em uma das *Histórias extraordinárias* de Edgar Poe (em que os ruídos ameaçadores do gato emparedado testemunham um assassinato).

A insensibilidade do retorno à pedra, “Turning to stone”, tem também sua caução em Wittgenstein em uma experiência de pensamento fictivo de insensibilidade em que a pedra é alegada como instância privada de sensação. É um momento da argumentação. A pedra “encarnaria” uma perda fictiva de afeto de um sujeito que sofre uma dor<sup>1</sup>. O inconcebível qualificado de “absurdo” é instalado como o meio intransponível no qual isso efetivamente se passa. Não há lugar para uma experiência de pensamento fictivo, já que, como se disse, Kafka procede à supressão do “como se” que, muito pelo contrário, persiste em Wittgenstein ao introduzir o jogo.

Poder-se-ia formular a diferença entre Kafka e Wittgenstein da seguinte maneira: para voltar ao motivo da pedra em “Prometeu”, Kafka, apegado à letra, investe o rochedo de sua função recalçadora, confiando-lhe esse papel de insensibilizar a dilaceração para sempre ao recobri-la do material inerte da indiferença histórica. Em Wittgenstein, o procedimento orientado sobre a questão de que nós seguimos a regra na gramática conduz a fazer com que a parábola se despoje progressivamente de seus semblantes, mas é para integrar o terra-a-terra do uso ordinário, despojado de sua sublimidade filosófica. Chega-se assim a uma expressão auto-justificada, mas inteiramente privativa e portanto absolutamente incomunicável. Não é, decerto, a pedra que recobre de esquecimento a ferida. Mas é a pedra que desaparece diante do fato gramatical de uma expressão de dor articulada, apesar de tudo, de pleno direito. O afeto de dor resta portanto amordaçado.

Estilisticamente, as maneiras se assemelham: a austeridade dos meios atinge seu auge em ambos os escritores: a economia da expressão e o fato de que “aquilo que é recusado ao vocabulário, Kafka concede à frase”, como observa Marthe Robert em sua introdução a *Journal*, pode ser igualmente dito de Wittgenstein. A frase se enriquece “daquilo que o ascetismo mais exigente pode aceitar”. Resulta disso um estilo de frase tensa. As palavras são esvaziadas ao máximo, em proveito da escuta da frase reduzida a sua mais simples expressão, sem subordinada, sujeito/verbo/complemento, nem mais nem menos. Pela ação desse voto de pobreza, essa navalha de Occam estilística, diríamos que a intensidade ganha ao cortar, sem comentários nem floreios.

Em Kafka muito particularmente, esse procedimento marca a passagem ao real, sob o modo fantasmático, de um conteúdo de alucinação. Despertando de um estado onírico de ilusão alienante, o sujeito se dá conta de que ele é efetivamente aquilo que a palavra o faz tornar-se, a tomada de consciência é aquela de uma realidade incorporada, feita carne, de uma representação animal, sem transição nem mediação,

<sup>1</sup>Ver a análise de Norman Malcolm do § 288 das Investigações filosóficas a propósito de “Ich Schmerzen habe” e a questão de saber se essa afirmação de que eu sofro pode ser posta em dúvida – a resposta é não, pois essa expressão não necessita justificativa (§ 289: justifiquei-me diante de mim mesmo pronunciando-a). Kafka, petrificando a ferida, joga até o fim o jogo da ficção impossível.

como no sair do sonho. Do significante-clique de uma forma monstruosa, *Ungeziefer*, por exemplo na *Carta ao pai*, isto é, o parasita (de que o pai de Kafka tratava seu filho), ou de um nome de inseto, resulta diretamente o corpo animal. Pode-se chamar de “realismo” essa forma de passagem do significante ao corpo animal operada como no despertar, segundo uma inversão muito notável e em todo caso inexplicada, do estado de anestesia por alienação à tomada de consciência brutal de ser-animal na sua carne, efeito da palavra no corpo do texto. Esse traço que é muito precisamente aquele mesmo da “metamorfose” é muito nítido em *A metamorfose*: é esse traço, pelo qual “tudo se passa de fato como se” Kafka estivesse metamorfoseado efetivamente no animal que ele se representava de início, que faz doravante narrativa. A palavra se faz coisa, morfológicamente falando e, de uma vez só, o “como se” da suposição identificatória desaparece nessa transmutação.

Roland Barthes descreve isso muito bem em um de seus *Essais critiques* sobre Kafka<sup>2</sup>. Barthes tem uma expressão para caracterizar esse procedimento literalizante que é a “contração semântica”: “K. sente-se parado e tudo se passa como se K. estivesse realmente parado (em *O processo*) exatamente como ele se metamorfoseia em parasita”. O procedimento que produz narrativa designa ao mesmo tempo a transformação operada no corpo do texto. Entretanto, é necessário ainda um traço a mais que é decisivo para, ao mesmo tempo, barrar o acesso à transcendência, bloquear a parábola no impasse e fazer narrativa: é, diz R. Barthes, o de sistematicamente suprimir o “como se”. Notemos que essa supressão é omitida em uma resenha de Claude Prévost da leitura esclarecedora de Barthes<sup>3</sup>.

A procura barrada faz com que, como é dito de “Er”, preso em razão das grades que ele construiu contra si mesmo, o sujeito “viva de se impedir a si mesmo”. É “viver sob pressão” como para representar uma “necessidade formal”, “minha cela, minha fortaleza” diz o possessivo. Estamos mais perto da prisão virtual de um solipsismo que de uma negatividade dialética.

## 2) “Nós...”, diz o cão: o “mau” solipsismo de Kafka

Por aí não se pode instituir sem dúvida nenhuma dialética, mesmo negativa, e é sem dúvida isso que coloca a leitura de Adorno em uma posição um tanto delicada [*en porte-à-faux*]. A ponte que se revira marca o impedimento da operação da transcendência, essa “astúcia” da reflexibilidade da razão crítica sobre seu próprio movimento, que Adorno descreve em *Dialectique négative* (ADORNO, 1978, p. 116). O pronominal da gramática que, na língua de Kafka, ignora o conceito não é aquele da reflexibilidade do pensar pela consciência crítica capaz de “apreender sua própria ilusão”. Ele significa ao contrário a reviravolta contra si, sem mediação, deixando em uma irreduzível opacidade a oposição, necessária ao pensar, do sujeito e do objeto, em que a dialética tem de se fazer valer para operar como ela pretende. A relação de se portar *contra*, sobre o modelo da frontalidade animal, não tem mais nada de uma oposição que deixa entrever uma forma dialetizável de negatividade. Não há transmutação possível com Kafka, mas um heterogêneo sem reconciliação possível do conceito consigo, refratário à interpretação do sentido, isto é, à interpretação *tout court*. É por isso:

<sup>2</sup> In “La réponse de Kafka” (Seuil, p. 146), resposta à situação da literatura, “entre realismo político e arte-pela-arte”, trazida pelo livro de Marthe Robert, *Kafka*, publicado em 1960.

<sup>3</sup> In “A la recherche de Kafka”, número dedicado a Kafka da revista *Europe*, novembro-décembre 1971, em que Claude Prévost faz com muita utilidade a recensão de todas as interpretações de Kafka a partir de Max Brod.

Kafka não “se interpreta”. Ele se deixa somente “entender/escutar” [“*entendre*”], acusticamente falando.

Não se pode portanto concordar com a conclusão de Michaël Löwy em seu *Kafka Rêveur insoumis* (Löwy, 2004, *in fine*). Ele diz:

o universo kafkiano desvelado nos seus romances releva portanto da mesma dialética da razão da qual Adorno e Horkheimer fizeram a análise crítica, isto é, a transformação, na civilização ocidental moderna, da racionalidade em seu contrário.

Em certos contos, uma voz objetivante, situada acima da narrativa, a uma altura de neutralidade indiferente ao que se passa, se encarrega de fixar as circunstâncias, às vezes de encerrar a narrativa à maneira de um repórter anônimo que classifica e data os dados de fato, implacavelmente. É o ponto de vista do “narrador objetivo”, diz Klaus Hermsdorf, um leitor de Kafka mencionado por Claude Prévost (revista *Europe*), ponto de vista que, comparável ao sujeito transcendental, exprimiria supostamente “a totalidade dos objetos”. Na realidade, essa voz se apaga de si mesma, privada de toda função, tornada supérflua. Resta “nós”. É marcante no conto “Na nossa sinagoga” (de Thamühl) onde vive um animal do tamanho de uma marta. Assim como no conto “Un champion de jêune” (ou um “artiste en jeûne”: *Ein Hunger Künstler*) [“Um artista da fome”] em que se desenha o motivo animal tal como ele se encontra desenvolvido mais tarde em *Investigações de um cão*.

Sartre já havia notado o fracasso de toda procura da transcendência em Kafka. A barragem pela ausência de todo esquema de reflexividade dialética diz isso, em minha opinião, ainda melhor, apontando um aspecto pelo qual a escrita de Kafka se integra ainda à filosofia wittgensteiniana em uma forma de solipsismo.

Esse é no meu entender todo o alcance do motivo animal. Um animal se introduz, escreve Deleuze, lá onde se formam pontos de não-cultura, isto é, na ausência de desenvolvimentos por onde a linguagem escaparia (DELEUZE, 1975, p. 49). Sem chegar a falar de um “agenciamento que se conecta”, segundo a figura favorita do maquinismo deleuziano aplicado a Kafka (falaríamos, por exemplo, de “máquina-covil”) e que não explorarei aqui, vê-se desenhar-se – e é o que me interessa – um modo de constituição por auto-reclusão de uma comunidade apresentada como um mundo solipsista, isto é, um mundo limitado cujas balizas balizam também nossa representação dele.

Há duas coisas então a apreender: o fato de “ser estrangeiro na sua língua” que é o próprio do escritor, e o de ser ao mesmo tempo um entre muitos, que é a forma de existência do animal em um grupo. Assim o cão em *Investigações de um cão* está sozinho, mas fala por todos os cães à comunidade à qual ele pertence. É por isso que ele diz “nós”, um *nós* que deixa na indistinção total a boa interpretação, a saber, aquela da logorréia de um devir-cão do homem, ou aquela de um devir-homem do cão? (ainda que Kafka pareça optar, dizem alguns, pela segunda concepção).

Evocar a questão do solipsismo é com certeza sinalizar mais uma vez para Wittgenstein, mas um Wittgenstein deformado, que teria defendido a tese improvável do solipsismo no mau sentido da palavra, uma versão que o próprio Wittgenstein recusa. Dizer que “o mundo é meu

mundo” – que é a fórmula do solipsismo segundo o *Tractatus* – não significa que, para compreender em que ele consiste, eu deva trazer a mim tudo que observo nele, que se dá como objetivo. Isso quer dizer que os limites da linguagem (da minha ou da nossa) são os mesmos que os do meu mundo (ou de nosso mundo). Por “limites”, entendam que não posso descrever, com uma linguagem outra que a minha ou a nossa, as relações entre as coisas que eu apreendo ou que nós apreendemos com os instrumentos mesmos dos quais eu disponho ou nós já dispomos<sup>4</sup>. Concernindo a esse aprisionamento da imanência sem saída no nosso mundo, que é também o tema de *Da certeza*, G.-A. Goldschmidt tem razão ao aproximar Kafka de Wittgenstein (*Le poing dans la bouche*, p. 94). É preciso somente distinguir por um lado a imanência da qual não se saberia sair sem se asfixiar em um meio irrespirável, a saber, um fora sem ar: “Du musst immer wieder zuruck. Es gibt kein Draussen; draussen fehlt die Lebensluft” (*Investigações filosóficas*, § 103), e, por outro lado, o solipsismo (ilegítimo) de uma visão egocentrada do mundo e da linguagem. A primeira é nossa condição. A segunda se assemelharia talvez mais ao universo que nos descreve Kafka, um universo que Wittgenstein não creditaria de modo nenhum, pois para esse último a linguagem não é uma prisão da qual se deveria sair. Entre as duas visões, há a diferença entre uma imanência cujo meio é o único vivível (Wittgenstein) e uma imanência que nos aprisiona nela (Kafka).

Para dizer de outro modo, Kafka inverte a fórmula de Wittgenstein: o mundo é meu mundo, a linguagem, minha linguagem, em meu mundo é a linguagem, minha linguagem, o mundo. Segundo o bom solipsismo, meu mundo de fato não é o mundo e minha linguagem, a linguagem, diz Wittgenstein. A inversão da fórmula em seu contrário designa o mundo como aquele de meu aprisionamento e aprisiona todo o mundo nele. Então, isso se torna, com efeito, propriamente, como se diz, “kafkiano”, a saber, que “minha prisão, minha fortaleza” (ver acima) corresponderia finalmente à maneira má, segundo Wittgenstein, de compreender o solipsismo, qual seja, uma forma de curvar o mundo ao meu ego, de vê-lo de maneira egocentrada, ao passo que é o sujeito que, reduzido a um ponto sem extensão, deve se apagar para deixar todo o lugar para o real. O real, diz Wittgenstein, segundo o “realismo”, toma com efeito todo esse lugar indevidamente ocupado pelo sujeito quando esse se toma por um referencial originário. Pois sujeito ou real são os dois lados da mesma moeda. De forma que, pelo auto-apagamento do sujeito que resulta da crítica do sujeito metafísico em Wittgenstein, só se afirma a realidade do real, plenamente, sem falha, e não um sujeito “esmagado”, a não ser por renúncia voluntária. O argumento do solipsismo bem compreendido tende muito naturalmente a *me* excetuar como referente originário de um campo sobre o qual era ilusório crer que eu exercia um comando qualquer.

Justamente, o animal cão, por exemplo, em Kafka, representa e instaura o mau solipsismo, aquele que faz do mundo o mundo-cão. É então que a música começa às custas de um certo “real”. Para pastichar o famoso exemplo do leão de Wittgenstein, “se o cão falasse em linguagem felina, com grunhidos complexos, não poderíamos ensiná-lo” (*Investigações filosóficas*, II, § 223). O mundo kafkiano faz a hipótese de uma tal linguagem comparável à nossa. Em “Le grand nageur”, com efeito, o vencedor nos

<sup>4</sup>*Tractatus Logico-philosophicus*, 5.62; cf. também Remarques grammaticales.

jogos olímpicos é muito ovacionado em sua cidade de nascimento. Não há nenhum engano nem sobre seu nome, nem sobre o fato de que ele levou a vitória, nem sobre o fato de que ele é mesmo nativo dessa cidade onde ele se encontra. Ele confessa entretanto que está preocupado com isto: “Estou aqui em meu país, mas não compreendo uma palavra da língua que vocês falam”, assim, estou aqui em minha cidade natal e, ao mesmo tempo, é preciso dizer que não estou nela. As frases opostas se sucedem, contraditórias mas justapostas, desprezando a boa lógica. Há acordo sobre tudo e desacordo por incompreensão mútua. Entretanto “nós” falamos sim a mesma língua. Esse “nós” aí é de separação. Assim, a relação do grande nadador com sua comunidade é a de um “combate” entre eu e o mundo no qual é preciso ajudar o mundo contra si, “lutar contra ele ajudando-o ao mesmo tempo a se defender”, escreve Kafka, pois “Ele” é um inimigo a guardar de perto<sup>5</sup>. Não apenas esse tema do combate barra a via a toda conciliação dialética, mas ele barra a via a toda dialética entre os termos opostos do mundo e do eu.

## II - A música

A música começa portanto e compreende-se que ela não será nem harmoniosa nem consoante, nem mesmo dissonante no sentido da irracionalidade da qual a música atonal da escola de Viena se encarregaria ecoando o mal-estar social ao musicar, por exemplo, *Fim de partida* de Beckett, como o sugere Adorno em *Quasi una fantasia*. Não se trata portanto de uma bela música que agrada os sentidos, mas de um som que “determina antes uma desorganização ativa da expressão e por reação do próprio conteúdo”, escreve Deleuze no início do capítulo 4 de seu *Kafka* (p. 51). É a sonorização de uma família de criaturas trancadas no seu mundo, o mundo dos cães, o povo dos ratos, os habitantes da cidade natal do grande nadador etc... O som que reconstitui o barulho do culto tão bem, aquele das preces na Sinagoga, ou a música incompreensível do telefone ligado permanentemente em *O castelo*, ou simplesmente da vida.

Thomas Bernhard em *Maîtres anciens* usa dessa referência à música para qualificar a logorréia do musicólogo ao longo de todo o romance. Thomas Bernhard nos mostra como “cada um tem sua própria logorréia absolutamente original, e a minha é musicológica”; “Como vocês sabem, eu penso o tempo todo”<sup>6</sup>. Chantal Thomas em seu livro sobre Bernhard nota o caráter bakhtiniano dessas linhas.

Os músicos musicam às vezes os ruídos de conversação, os ruídos *tout courts*, mesmo os menos harmoniosos ou agradáveis. Assim, a compositora Pascale Criton, com a qual Deleuze durante muito tempo manteve contato nos anos 80, me confessou que, ainda jovem, era obcecada pela idéia de escrever a música que seu meio familiar fazia. Betsy Jolas<sup>7</sup> lembra, sem sonhar em citar Ligeti, que o compositor pode se apegar a musicar vozes sem consideração para com o conteúdo dos sentidos, retendo apenas o silabismo do texto, a fonética em estado puro. John Cage adotou igualmente essa postura, claro, muito antes, situando-a no nível do menos nobre que seja, no ordinário. O que ele chama o “silêncio” nada mais é que justamente esses barulhos da vida em situações. O movimento de espacialização das formas admite a dissonância dos aspectos de meu “attunement” ao ambiente com suas rupturas de

<sup>4</sup> Cf. Préparatifs de noce à la campagne, aforismo da série “Ele”, trad. M. Robert, Gallimard, p. 465, publicado em Description d’un combat.

<sup>5</sup> Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, p. 132, p. 117, Folio; é Reger quem fala.

<sup>6</sup> Em uma conferência publicada no Bulletin de la Société française de philosophie, “Voix et musique”, samedi 22 janvier 1972 (com Daniel Charles).

espera, suas ressonâncias no *medium* da comunidade. Basta reescutar a ópera dodecafônica sobre a vida ordinária e as disputas de um casal burguês “moderno” de Schoenberg “D’aujourd’hui à demain”: *Von Heute auf Morgen*, da qual se pôde apreciar a projeção filmica em Paris por Danielle Huillet e Jean-Marie Straub há alguns anos<sup>8</sup>.

Há também espaço para uma palavra associial discordante, modulada sobre a monomania de um personagem-narrador, e isso pode dar lugar a uma certa música. Diz-se aliás em francês, “j’ai déjà entendu cette musique” [“já ouvi essa música”] no sentido de: esse discurso não é novo. Há “ritornelo”, diria Deleuze, – repetição – nessa música. Uma ária, uma maneira que volta ao idêntico. Fala-se de “sua” música, de “nossa música” (filme de Jean-Luc Godard).

É então legítimo falar de estilo dialógico, a saber, aquele que se instaura entre vozes diferentes ou diferentes “eu” pelos quais a consciência de um personagem se diz a si mesma, de diferentes modos, todos incompletos, dos quais nenhum é o do autor, o que o mundo representa para ele. É esse traço trabalhado em *Memórias do subsolo* de Dostoiévski que sugeriu a Bakhtin o dialogismo das vozes ou polifonismo sem unidade, permitindo identificar uma ou a voz, aquela do autor. Ele o sistematiza, com efeito, em *La poétique de Dostoiévski*<sup>9</sup>.

É como o que Michaux declara em *Qui je fus* (Michaux, 1927, p. 173), um texto que se apresenta sob a forma de uma prosopopéia entre três representantes de posições filosóficas-tipo: o diálogo põe em cena três comparsas ou “personagens conceituais”, como diria Deleuze, que habitam o “Eu”. Para ver “quem” fala através dessas vozes, convém compreender que “eu não estou sozinho na minha pele”. Todas essas vozes formam uma sociedade que faz com que “eu não escute mais a mim mesmo” (há o cético, o redentorista, o materialista). Sem estender essa noção de musicalidade a toda forma dialógica um pouco dissonante, basta reter essa idéia de sonorização de um mundo da vida, seja em uma comunidade fechada, seja na comunidade formada pelas vozes que habitam um “eu” que sufoca sob elas. Deleuze retoma esse fio da dissonância lembrando que, quando Philipp Frank (do círculo de Viena) veio à Praga, onde Einstein ensinava, fazer uma conferência na presença de Kafka, “havia não longe dali os dodecafonistas austríacos e sua desterritorialização da representação musical” com, acrescenta ele, o grito de Marie em *Wozzek*, ou de Lulu etc... abordagem musical que nos parece ir em uma via próxima à de Kafka (DELEUZE, 1975, p. 45).

Mas a música aqui não é apenas a bela música, a música musical que se escuta com emoção, música inaudível aos ouvidos de Kafka para quem “as sereias se calam”, em suma, a música dita pura, da qual Betsy Jolas se reclama ainda. Há também as conversas, os ruídos do culto (em “Na nossa sinagoga”), as discussões em família à mesa, um som espacializado, estendido à esfera da vida, tomando um caráter quase etológico. Posso me sentir em fase com essa música, fazê-la minha, ou ao contrário deslocado, mal ajustado ou em uma posição delicada [*en porte-à-faux*] (*attunement, not-attuned to*). Essa música é pedregosa, repleta de escórias.

Tal é o relacionamento do povo dos ratos com Josefina. Musicalmente indigente, o povo dos ratos ama Josefina e talvez assoviem

<sup>7</sup> 1996, livreto de Max Blonda, 1929; ver *Le Journal de Berlin* sobre esse assunto, de Schoenberg.

<sup>8</sup> Cf. Seuil, capítulo II, p. 82-117, com introdução de Julia Kristeva.



como ela, pois o assovio é a língua que Josefina e os ratos cantam, nem mais nem menos. Não impede que, como cantora clássica, ela esteja acima das leis e possa fazer o que ela quer, mesmo pondo em risco a comunidade. Os ratos, seus espectadores-ouvintes, lhe permitem tudo, mesmo se eles não a compreendem. A incompreensão é, por assim dizer, mútua. Josefina trabalha portanto para arrebatar seus oponentes até se fazer esquecer, sempre lhes enfeitando. Dito isso, ela não está certa de sua vocação. Ela duvida do mérito que lhe é concedido. Como o artista.

Finalmente, a música não é um conjunto de sons que se deixa compreender, mas antes essa sonorização que isola até à caricatura. Nesse último sentido, o intruso que não tem língua ou não a compreende integra o balbucio dos seres híbridos, meio-gato, meio-cordeiro, diz Walter Benjamin<sup>10</sup>, ele reconstitui um som não-localisável, vindo de um entre-dois-mundos turvo e sem identidade, mas também um som que pode ser um “voto de evasão”, escreve ainda Benjamin.

A música pode ser igualmente a papinha esquizofrênica de um monólogo interminável, “laço sem laço de uma frase a outra” em que Adorno vê a parataxe de uma lógica associativa indiferente ao sentido<sup>11</sup>. É o que se passa ainda em Beckett em *Watt*, por exemplo, ou em *Investigações de um cão*. O jargão se aparenta aí, *Mauscheln*, como diz o alemão (trad. de M. Robert), como o alemão dos Judeus alemães de Praga ao qual se misturavam expressões do Idish no qual o próprio Kafka dizia “não estar em segurança” (a Max Brod, 1921). “As sonoridades do meu alemão”, escreve Kafka em uma carta a Max Brod de 1920, são as de um “trânsfuga” cuja identidade é inassinável. Nessa carta, Kafka relata uma cena vivida na pensão onde ele se hospeda em Merano: “Desde as primeiras palavras, parece que eu sou de Praga. Tcheco? Não. Vá portanto explicar agora a esses bons olhos de militar alemão o que tu és na verdade! Alguém diz ‘alemão da Boêmia’, um outro *Kleinseite* (bairro alemão de Praga). Depois tudo se apazigua, e continua-se a comer, mas o general cujo ouvido fino é formado na escola filológica do exército austríaco não está satisfeito; após a refeição, ele recomeça a duvidar das sonoridades de meu alemão...”<sup>12</sup> (*Apud* Prévost, 1975, p. 35)<sup>13</sup>.

## Conclusão: Nosso *Weltbild*, Kafka e Wittgenstein em *Da certeza*

Há grandes semelhanças de estilo entre Kafka e Wittgenstein, e é o que eu quis marcar aqui. Decerto que a música em Wittgenstein desempenha um papel completamente outro<sup>14</sup>, um papel bem distanciado da dissonância ou do ruído. Entretanto, no ordinário da vida ao qual reenviam os jogos de linguagem, o ruído poderia ter seu lugar, mas como escórias ou acidentes da troca pública, em um mundo de fricção onde o sentido está longe de ser transparente como o cristal da Lógica no qual acreditava o primeiro Wittgenstein. No caso de Kafka, a música diz de nosso aprisionamento animal na espécie que formamos de uma comunidade encerrada em si mesma em virtude de uma imanência de confinamento antropológico que é simplesmente “nossa condição”. É-nos então necessário, sem esperança de

<sup>9</sup> Œuvres, II, “Franz Kafka: pour le dixième anniversaire de sa mort”, p. 418, Gallimard, Folio Essais. Enfim tudo o que é “queer”, como Odradek, por exemplo (“A preocupação de um pai de família”).

<sup>10</sup> Cf. “Le langage chez Adorno, ou Presque comme dans la musique” de Henri Meschonnic, in *Revue des Sciences Humaines*, 1993-1, p. 99.

<sup>11</sup> Kafka explora como o filólogo Victor Klemperer, primo do maestro, a ambigüidade do “Jargon” designando o Idish como a língua do III<sup>o</sup> Reich? A citação, que não parece conter essa ambigüidade, permite contudo colocar a questão. A idéia de ambigüidade é observada por Elisabeth Guillot, a tradutora de LTI, la langue du III<sup>e</sup> Reich, do filólogo alemão, “judeu-não-judeu” de Dresden (Albin Michel, 1996, a partir de cadernos do filólogo de 1933 a 45, completados de 45 a 47). Penso que Kafka não joga com as duas aplicações dessa palavra. Mas resta um enigma.

saída, nos carregarmos a nós mesmos sem sobrecarregar de dor outra coisa senão nossas próprias costas. A reviravolta sobre si implica carregar esse peso, de onde a terrível ironia, sem ultrapassagem possível. É por isso que Kafka recorre à figura do animal, não para metaforizar o homem, mas para indicar que não há, no homem, como no animal, “nada que transcenda a função do engodo a serviço da necessidade” (LACAN, 1966, p. 525). Kafka tem em comum com Wittgenstein o fato de excluir toda saída dialética, mas para Wittgenstein disso não resulta nenhum sofrimento, ao passo que, para Kafka, a ausência de um fora é uma ameaça permanente. É por isso que não vejo ultrapassagem do trágico, mas antes a condição real de uma escrita condenada a cuspir, até o fim, o sangue de sua tinta. Assim Kafka escreveu em uma noite, como ele mesmo diz em seu Diário, em 23 de setembro de 1912, *O veredito*, como uma forma de “carregar seu corpo sobre suas costas”. A escrita seria então a inscrição do peso do sujeito como “in-support” de esmagamento. Essa dimensão, sem estar totalmente ausente das preocupações de Wittgenstein, é mantida à distância de uma concepção mais leve da filosofia e de seus jogos. Pode ser que a “gramática” de Wittgenstein se desdobre em torno dessa cerca, sem penetrá-la: “Meu ideal é uma certa frieza, um templo que serve de cerca às paixões, sem intervir nelas” (*Remarques mêlées*, 1929, p. 53). Resta que o extraordinário ponto de contato entre os dois escritores, um filósofo, outro literato, é a recusa de ambos de toda metáfora. Wittgenstein se aferra a isso e é o objetivo paradoxal de seu método de comparação usando “parábolas” (*Gleichnisse*)<sup>15</sup>, isto é, tudo, menos imagens retóricas, método atento antes de tudo às diferenças. Kafka, por seu lado, diz isso claramente, declarando no seu Diário em 1921 que “as metáforas são uma das coisas que me fazem desesperar da literatura”. Metamorfose e não metáfora. É o partido da literalidade. Um partido fantasmático que atinge a outra borda de uma filosofia sem poética.

Encontramo-nos aqui diante de uma espécie de dilema: escolher-se-á a ausência de sentido de uma língua sem gramática, o assementismo como um território de exílio (a língua é feita de “vocabúlos roubados, mobilizados, emigrados, tornados nômades, interiorizando as relações de força”, escreve Deleuze) lá onde se agenciam as máquinas a-significantes de um devir inumano do homem, como se perfila ao longo do propósito de Deleuze, ou bem a voz do significante encarnado, na forma animalésca do sintoma do qual o “covil” figura a topologia do toro segundo Lacan<sup>16</sup>?

Kafka nos ensina que as duas opções são na realidade solidárias. Sublinhando a importância-chave da gramática, Wittgenstein reforça na realidade essa solidariedade e até mesmo a indica sob suas duas faces, recusando entrar nesse templo onde reina a profundidade trágica. Em Wittgenstein, o recuo sempre para longe do profundo designa aquilo do que a gramática tem de se guardar para que o articulado ressoe na esfera pública. Resta disso não menos que Kafka, ele, escreve sob o risco do inarticulado, desafio para o filósofo.

<sup>12</sup> Ver também a introdução a O castelo por Marthe Robert, p. XIV, nota 1.

<sup>13</sup> Ver minha entrevista sobre esse assunto, por Jean-Baptiste, no número dedicado a Wittgenstein da revista Europe (outubro de 2004).

<sup>14</sup> O exemplo do leão mais acima é uma delas.

<sup>15</sup> LACAN, Séminaire sur l'identification, t. 2, 1962, p. 307.

## Bibliografia:

- ADORNO, T. *Dialectique négative*. Paris: Payot, 1978.
- \_\_\_\_\_. Réflexions sur Kafka. In : *Prismes*. Payot, 1986.
- DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. *Kafka, pour une littérature mineure*. Minuit, 1975.
- GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur. *Le poing dans la bouche*. Verdier, 2004.
- LÖWY, Michaël. *Kafka Rêveur insoumis*. Stock, 2004.
- LORAUX, Patrice. *Tempo de la pensée*. Seuil, 1993.
- LACAN, J. *Écrits*. Seuil, 1966.
- MICHAUX, H. *Qui je fus*. Gallimard, 1927.
- PRÉVOST, Claude. A la recherche de Kafka, *Europe*, novembre-décembre, 1971.
- WITTGENSTEIN, L. *Remarques mêlées*. Flammarion, 1929.