



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURAS

PENEIRAS AUTOPOIÉTICAS

Duplicação paródica do pensamento de Niklas Luhmann na escrita de Franz Kafka

Pablo Galas Pedrosa

Brasília, maio de 2008

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURAS

PENEIRAS AUTOPOIÉTICAS

Duplicação paródica do pensamento de Niklas Luhmann na escrita de Franz Kafka

Pablo Galas Pedrosa

Dissertação apresentada ao programa de Mestrado na linha de pesquisa Literatura e outras áreas do conhecimento, como parte dos requisitos para obtenção de grau de Mestre em Literaturas. Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília
Orientador: Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto

Brasília, maio de 2008

PENEIRAS AUTOPOIÉTICAS

Duplicação paródica do pensamento de Niklas Luhmann na escrita de Franz Kafka

Pablo Galas Pedrosa

Dissertação de Mestrado defendida e aprovada em junho de 2008 pela banca examinadora
constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto
TEL – IL/UnB

Prof. Dr. André Luiz Gomes
TEL – IL/UnB

Prof. Dr. Cristiano Paixão
FD/UnB

Aos meus pais, Zé Ivo e Ana Amélia, este trabalho é um eterno sublinhar de novo, ao Ramiro, pelos diálogos econômicos, à Kátia, pela inspiração, incentivo e amor, e ao Gael, meu menino.

AGRADECIMENTOS

Aos Profs. Drs. da Pós-Graduação Sarah Almarza, Silvia Cyntrão e Hermenegildo Bastos, por me apresentarem às infinitas possibilidades da literatura.

Ao professor André, pelo acolhimento incondicional demonstrado desde o início dessa experiência.

Ao Prof. Dr. João Vianney, pela pluralidade epistêmica fundamental para o desenvolvimento do trabalho, por acreditar em uma idéia forasteira, pelos livros, pelo Bakhtin, pelas correções precisas, pelos caminhos propostos.

Ao professor Cristiano Paixão, pela minuciosa leitura, pelas críticas fundamentadas e pelos novos horizontes sugeridos sobre o pensamento de Luhmann.

A Dora, pela paciência, pela presteza e pelas valiosas orientações *interna corporis*.

À Biblioteca da UNB, sem a qual não haveria boa parte das referências utilizadas.

Aos amigos Jarbas e Alexandre eternos parceiros de UFPI, amigos para toda a vida, testemunhas do meu perdimento no mundo do direito.

Ao Denis, pelas férteis discussões boêmias e por se deixar catequizar por Kafka.

Ao seu Hélio, pela companhia nos memoráveis almoços de domingo no Chinês, pela generosidade que lhe é peculiar.

A Dona Patrícia, pelo acolhimento, pelo querer bem, pela presença próxima apesar dos quilômetros, mas principalmente pela confiança depositada.

À Dona Rosa, “vozinha”, pelo cuidado, pelo “neto querido”, por ser essa bisa derretida, por estar sempre perto, pelo teto, pela charlotte e outros clássicos. Esse percurso foi mais doce com sua presença nesta cidade.

A tia Flávia, pelo coração gigantesco, pela ternura e pela bondade, por ser a “tivozinha” do Gael

Ao “mano” Ramiro, pelas trocas e pelos diálogos literários, recheados de afeto; por essa linda sobrinha que você apresentou ao mundo junto com Têssia – “a Nina”. Os livros estão aqui e estão te esperando, são de nossos pais, foram meus e agora são seus.

A você mãe, por me plugar ao real sem me desligar dos sonhos. Pelos livros emprestados com um único “v”. Muitos dos livros utilizados nessa dissertação são seus, outros tantos foram presenteados sob encomenda. De alguma forma, essa idéia nasceu nos almoços teóricos de domingo que você temperava com Habermas e Bourdieu. Pelos mimos do Extra, pelas palavras, pelo carinho e principalmente pelo amor aglutinador que nos faz reunir a sua volta e não nos deixa esquecer o Um do Outro.

A você pai, por me apresentar essa turma de 1968 que eu sofro pra entender. Pelas tentativas de me explicar o rizoma, pelas (des)orientações, pelas palavras serenas no meio do caos. Por me mostrar que a vida não é a uma agenda, mas um incessante exercício de compreensão e desoneração do Outro. Valeu pai! Há grandes ensinamentos em sempre dormir depois do almoço, nas camisas rasgadas, nas palavras de baixo calão ditas entre pai e filho.

A você Gael. Filho, será que um dia você vai ler Kafka? Não importa, contarei a história de uma barata “meninininha” que tirou o sono do seu pai assim como aquelas noite em que o seu leitinho virava “red bull”. Mas aí eu te olhava, presenciava uma outra metamorfose tão linda que me injetava vida e alegria diariamente. Você tornou cada dia mais louco e mais alegre e me devolveu o ludismo que a razão sufocava, arejou tudo como um raio de sol.

A você Kátia, meu anjo. Quando ingressar no mestrado parecia tocar em feridas que se fechavam e postergar outros planos profissionais, você chegou e pôs o dedo. Quando começava a acordar dos sonhos acadêmicos, você voltou a me ninar com uma idéia que não encontrava mais espaço. Sem você eu não tentaria, tampouco conseguiria. Nesse percurso migrante de nossas vidas – Teresina, Brasília, 405, 716, 315, 102, Palmas, 103, 402 – o único endereço fixo é o seu amor, sempre perto. Às vezes você acordava no meio da noite, via meu desespero diante do branco da tela e dizia ainda sonolenta: “calma, amor, vai dar tudo certo”. Eu não acreditava no que dizia, mas a paz voltava e o branco, como mágica, era lentamente grafado. E foi assim, anjo, movido à você, que consegui terminar. Aliás, esse ponto final é todo seu.

“A imagem contínua de uma fatiadora muito larga que vai me cortando em alta velocidade e com regularidade mecânica em fatias muito fininhas que saem voando quase enroladas por causa da rapidez do trabalho”.

FRANZ KAFKA, *Diário*, 4 de maio de 1913.

RESUMO

A pesquisa analisa, a partir da literatura de Kafka, o funcionamento do sistema jurídico. A forma auto-referente como esse sistema se reproduz e o seu isolamento epistêmico são objeto de representação estética na obra de Kafka. Assim, sua literatura converte-se numa espécie de travestimento paródico do pensamento sistêmico de Niklas Luhmann. As teses e conceitos de Luhmann são confrontados com a literalidade das imagens de Kafka.

Para Luhmann, o sistema jurídico deve ocupar-se de regular sua própria função preservando sua independência em relação aos outros sistemas através de sua clausura auto-referencial. Mas essa clausura não significa isolamento, e sim uma abertura do sistema jurídico para o seu meio. Como sistema autopoietico, todas as trocas do sistema jurídico com seu entorno são mediadas pelo seu código comunicativo – jurídico/não jurídico – através do qual são selecionadas as informações possíveis de reprodução a partir dessa lógica interna.

A escrita de Kafka, especialmente em *O processo* e *O castelo*, é compreendida como apropriações imagéticas desse discurso, revelando, pelo exagero e distorções, uma versão desdenhada ou intangível pelo pensamento formal. A *autopoiesis* do sistema jurídico converte-se em um mecanismo narcísico e profilático. Pela mediação cômica de Kafka, o funcionamento auto-referente do sistema jurídico alcança o nível fundamental da ideologia, da fantasia ideológica que estrutura a própria realidade, desvelando o fundamento místico de sua autoridade.

A literatura kafkiana antecipa os sintomas da transição para um novo regime de poder, chamado *Império*, através do qual o capitalismo reinventa suas formas de controle e hegemonia. A passagem do panoptismo para uma sociedade de controle, a corrupção, o vazio ontológico, a comunicação, a diluição da dicotomia dentro/fora, público/privado encontram, como constantes dessa nova ordem, seus correspondentes na ficção de Kafka.

Para construir uma relação dialógica com o pensamento de Luhmann e traçar alternativas nesse novo cenário ideológico, Kafka constrói um espaço adequado para as experimentações transversais do saber, como um rizoma deleuziano. O conto *A toca* é arquitetura estética dessa gnosiologia kafkiana.

ABSTRACT

The research analyses, from the literature of Kafka, the functioning of the legal system. The self-reference reproduction and the epistemic isolation of the legal system are objects of aesthetic representation in the Kafka's literature. Thus, its literature becomes a kind of parody of systemic thinking of Niklas Luhmann. The theories and concepts of sociologist are confronted with the literally images of Kafka.

For Luhmann, the legal system should deal with its own function to preserve the independence in relation to other systems through of closing self-referential. This closing does not mean isolation, but an opening of the legal system to its environment. As autopoietic system, all exchanges of the legal system with its environment are mediated by its own communicative code - legal/non-legal - to select the information possible to reproduce from that internal logic.

The Kafka's writing, especially *The Trial* and *The Castle*, is understood like a literary appropriations of this speech to show, by the exaggeration and distortion, a version untouchable by formal reason. The *autopoiesis* of the legal system converts into a narcissistic and prophylactic mechanism. For the mediation of Kafka's laugh, the operation self-referential of the legal system reaches the critical level of ideology, the ideological fantasy that structure reality, showing the mystical foundation of the judicial authority.

Kafka's literature anticipates the symptoms of transition to a new system of power, called *Empire*, by which capitalism reinvented its forms of control and hegemony. The passage of panoptic for a society of control, corruption and the empty ontological, the communication, the disappearance of the dichotomies inside/outside, public/private have, as evidence of this new order, correspondents in the fiction of Kafka.

To maintain a dialectical relationship with the thinking of Luhmann and propose alternatives in this new ideological context, Kafka build adequate space for transversal experimentation of knowledge, like a deleuziano rhizome. The story called *The Hole* is the aesthetics architecture of this kaskan's theory of knowledge.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I – INCENDIÁRIO: KAFKA, SEUS ESCRITOS E BROT.	28
1. A FUNÇÃO AUTOR	28
2. O ARCONTE DE KAFKA	34
3. O RETORNO À LETRA.....	41
CAPÍTULO II – AS AUTOPOIESIS DE KAFKA	46
1. “PENEIRAS INSUPERÁVEIS”	46
2. A TOCA: ENSAIO SOBRE A GNOSIOLOGIA KAFKIANA	57
3. O DISPOSITIVO ONÍRICO.....	70
CAPÍTULO III – SINTOMAS KAFKIANOS DO IMPÉRIO: O CONTEXTO DO SISTEMA JURÍDICO AUTOPOIÉTICO.....	78
1. DO PANOPTISMO PARA AS SOCIEDADES DE CONTROLE	78
2. IMAGENS PANÓPTICAS	80
3. O “IMPÉRIO” EM KAFKA.....	83
CAPÍTULO IV – O RISO TOTALITÁRIO COMO INSTRUMENTO LEGITIMANTE	97
1. O DESLOCAMENTO DA LEGITIMIDADE	97
2. RISO TOTALITÁRIO	102
3. O FUNDAMENTO MÍSTICO DA AUTORIDADE E O DÉCIMO SEGUNDO CAMELO	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	125
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	130

INTRODUÇÃO

“Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum.” (KAFKA, 1997b, p. 09). Assim o narrador de *O processo* inicia o romance, buscando dar algum sentido para a invasão absurda dos guardas nos aposentos do herói. A frase antecipa o objeto desse estudo. Ela é uma lembrança de um determinado estado de coisas que parecem não mais viger. O romance inicia com a sensação fantasmática do narrador ao tentar atribuir à cena da detenção uma lógica ultrapassada. Ao final, o romance comprovará: a certeza do narrador em relação à calúnia sofrida por Josef K. não encontra correspondente no mundo dos funcionários do tribunal que bateu na porta de K. naquela manhã. É esse confronto entre as expectativas do herói e o funcionamento absurdo do tribunal que constitui a base de investigação da presente pesquisa.

A tentativa de atribuir alguma explicação racional decorre da segurança depositada sobre a lei e o sistema jurídico: “K. ainda vivia num Estado de Direito, reinava paz em toda parte, todas as leis estavam em vigor, quem ousaria cair de assalto sobre ele em sua casa?” (*Ibid.*, p. 13). Mas a expectativa séria do herói é confrontada com o caráter cômico que a cena de sua detenção adquire. Ele pensa tratar-se de uma brincadeira dos colegas – “talvez ele só precisasse de alguma maneira rir na cara dos guardas para que esses rissem juntos” [...] se era uma comédia, então iria participar dela” (*Ibid.*, p. 13). Mas o que Josef K. perceberá é que pelo compartilhamento desse riso a instituição extrai a máxima subordinação a suas leis.

Quando Josef K. tem finalmente a chance de expor sua defesa perante o juiz de instrução, durante seu primeiro depoimento, tece palavras ríspidas e agressivas denunciando os abusos e o arbítrio daquela instituição, bem como suas práticas obscuras e violentas, a exemplo de sua detenção. É mais uma vez com gargalhada que a platéia responde. Escancara-se o confronto entre a lógica das expectativas do sujeito de direito burguês – pautada pelo tradicional discurso da razão instrumental – e a lógica absurda do funcionamento do tribunal cujo poder totalitário se garante por um cinismo neutralizador de qualquer crítica. Não é o eloqüente e contundente discurso de defesa de K. que está em jogo, mas a imunidade do tribunal às palavras do protagonista, a forma como o tribunal neutraliza as ações do herói, é que constitui objeto de investigação.

Esse é o sintoma do deslocamento da legitimidade do sistema jurídico para um lugar estranho a todo pensamento formal, onde consegue se auto-reproduzir, indiferente a toda crítica racionalista. A autoridade do sistema se mantém imune das pretensões sérias dos heróis de Kafka pela banalização cômica das experiências traumáticas e absurdas com as quais se defronta. No lugar do vazio racional jorra a gargalhada de seus funcionários corruptos que articula a máquina judiciária.

O funcionamento do sistema jurídico, a onipresença da máquina burocrática e o destino reificado do ser humano nas suas engrenagens sempre foram temas observados nas exegeses de Kafka. Mas essas interpretações, assim como a maioria das leituras externas que a sociologia e a filosofia elaboram sobre o sistema jurídico, esbarraram, pelo mesmo do ponto de vista interno, no funcionamento auto-referente do sistema. Aqui, diferentemente, são esses filtros imunológicos, esses mecanismos auto-referentes que garantem não só a reprodução do sistema jurídico, mas o seu isolamento epistêmico, é que são foco de análise através da representação imagética na obra de Franz Kafka.

O pensamento jurídico exclusivista tem se esquivado de entender o sistema enquanto realidade mais complexa. Ocupando-se primordialmente da exegese das normas que regulam o sistema através de um pensamento formal-racional, esquivou-se de juízos valorativos acerca da legitimidade, esgotada na própria lei. Para Max Weber (1994, p. 141), uma das formas de dominação legítima é aquela de caráter racional - “baseada na crença na legitimidade das ordens estabelecidas e do direito de mando daqueles que, em virtude dessas ordens, estão nomeados para exercer a dominação (dominação legal)”. A leitura de Weber sobre a legitimidade dos sistemas jurídicos se resolve no plano legal e na suposta racionalidade intrínseca a ele. Sobre a crença na razão formal das leis que compõem o ordenamento jurídico se sustenta a dominação legal, que se conserva e concretiza por um agir racional orientado para fins previstos abstratamente na norma. Lei e legitimidade são postas sob o mesmo signo de dominação.

Mesmo a crítica, atada a essa lógica da razão totalitária, limitou-se a denunciar essa identidade reducionista entre legalidade e legitimidade, isto é, a lei sempre permanecia como referência constante da atuação do sistema, impedindo que percebesse seu deslocamento velado para um espaço onde a lei é inacessível. Se a própria norma deixa de ser uma referência para a atuação do sistema jurídico, sobre quais mecanismos continua a

reproduzir suas práticas? Afinal, que riso é esse que aparece como uma constante nos romances *O processo* e *O castelo*? Qual a sua relação com a legitimidade funcional do sistema jurídico?

No vácuo da razão legal e da seriedade das verdades ideológicas, instalou-se o riso neutralizante do funcionamento do sistema jurídico segundo outras regras, através das quais se pretende estabilizar as expectativas de suas decisões. É por este dispositivo cômico que o sistema acha a última estratégia de reprodução de suas práticas de controle e tenta forjar uma *pseudolegitimação* através da aceitação e internalização de suas (in)decisões. Sua atuação abdicou de qualquer conteúdo normativo, tornando a lei uma referência distante. O sistema jurídico prescinde, agora, de uma verdade ideologizada pressuposta na lei para justificar suas práticas. Assim como na literatura de Kafka, a lei não desapareceu completamente, mas adquiriu uma eterna iminência, não passa de fantasmagoria. A expectativa dos heróis de Kafka – a existência de um Estado de direito formal – submetida ao crivo cômico das instituições kafkianas converte-se em mero espectro normativo. Assim, essas instituições se preservam imune das perturbações externas através de seu funcionamento autopoietico.

A Lei deve ser acessível a qualquer um e em qualquer tempo, imaginava ele...mas ao ver mais de perto o guarda, com o seu manto de peles e o nariz grande, a escura barba mongólica fina e comprida, chega à conclusão de que esperar é melhor até que lhe seja outorgada permissão para entrar. (KAFKA, 1997b, p. 41).

A literatura de Kafka é lida como uma espécie de travestimento paródico¹ do discurso sistêmico de Niklas Luhmann, sociólogo alemão que, adotando uma teoria particularmente própria do pensamento sistêmico, compreendeu a sociedade como um sistema autopoietico. Luhmann importa o conceito de *autopoiesis* desenvolvido pelos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela no âmbito da biologia, para compreender a auto-referência entre os subsistemas funcionais da sociedade, isto é, a forma como eles

¹ Segundo Bakhtin (1988, p. 375), “a criação paródico-travestizante introduz um corretivo constante de riso e de crítica na seriedade exclusiva do discurso direto elevado, corretivo da realidade, que é sempre mais rica, mais substancial, e principalmente, mais contraditória e multilingüe do que pode ocorrer com o gênero direto elevado.”

reproduzem a si mesmos.² O sistema jurídico apresenta um fechamento *autopoiético*, administrando suas trocas com o ambiente societário segundo sua própria linguagem – a norma. Todo contato externo do sistema deve ser traduzido segundo o seu código – legal/ilegal. Assim, a abertura cognitiva do sistema jurídico é contingenciada pelo seu fechamento normativo, selecionando unicamente as informações do ambiente externo possíveis de se reproduzirem segundo a lógica exclusiva do sistema jurídico.

O sistema imune dispõe sobre a utilização do “não”, da rejeição comunicativa. Ele funciona *sem comunicação com o meio ambiente*. Porque a sociedade é um sistema comunicativamente fechado e não pode comunicar-se com o ambiente, não encontra ninguém para responder. Se alguém teve resposta, essa pessoa, então, seria incluída na sociedade. “Nãos” são e permanecem eventos comunicativos; se não forem possíveis como tais, e não estão em posição de se referir a outra comunicação social através de sua própria base de auto-referência, não há comunicação. (LUHMANN, 1995, p. 403, tradução nossa)

Em Kafka, a *autopoiesis* do sistema jurídico não passa de um fechamento narcísico e profilático. A insistência dos heróis kafkianos ameaça a auto-suficiência do castelo e do tribunal, e de convidados passam a intrusos forasteiros. Em *O castelo*, K. extrai da sonolência do secretário Bürge informações preciosas sobre o funcionamento daquela instituição que define como “grande e viva”:

Que pequeno grão estranho, formado de modo tão definido, além de ágil, deve ser uma parte como essa, para passar através de uma peneira insuperável? Acredita que isso não pode em absoluto ocorrer? Está com a razão, não pode absolutamente acontecer. Mas uma noite – quem pode garantir tudo? – acontece. (KAFKA, 2000, p. 395).

O que se pretende analisar é como esse discurso do funcionalismo-sistêmico transforma-se, na literatura de Kafka, especialmente em romances como *O processo* e *O castelo*, em objeto de representação de uma determinada *visão de mundo* em face da qual o autor posiciona-se axiologicamente na construção de uma relação dialógica. Bakhtin (1998,

² “Foi mais tarde, em 1968, que comecei a falar de sistemas vivos como redes moleculares fechadas e, antes mesmo de 1970, que escolhi a palavra *autopoiesis*, visando significar a organização dos sistemas vivos como redes fechadas produção molecular, e eu poderia dizer que sistemas vivos existiram apenas enquanto as suas organização *autopoiética* for conservada. Eu não pensei a *autopoiesis* em um vácuo empírico, eu a não concebi como uma abstração do que eu sabia da biologia molecular daqueles tempos”. (MATURANA, 2008). De origem biológica, o termo e sua designação passou a ser utilizado em outras áreas como neurobiologia, sociologia e filosofia.

p. 669), analisando a paródia como forma de representação do discurso de outrem, afirma que “o autor não só representa essa linguagem, mas fala essencialmente através dela”.

A narrativa de Kafka vai se constituindo em torno de diferentes perspectivas sobre o funcionamento dos sistemas do castelo e do tribunal que traduzem o lugar ocupado pelos personagens em relação ao próprio sistema, desde os altos funcionários inacessíveis, passando pelos funcionários subalternos, até os pequenos grãos estranhos. Pela duplicação paródica desse discurso, Kafka atribui-lhe uma versão exagerada e racionalmente distorcida ao mesmo tempo reveladora das engrenagens invisíveis que movem a máquina através de articulações inacessíveis ao pensamento formal.

Assim, a literatura de Kafka se aproxima dos mecanismos do sistema jurídico cujo funcionamento alcançou o nível fundamental da ideologia em que a aparência é única realidade a se conhecer. Suas representações permitem uma leitura da realidade social estruturada ideologicamente pelo discurso sistêmico-funcional no contexto da transição para o regime do Império. Antes de macular a integridade do castelo e do tribunal, essas instituições, assim como o sistema jurídico, parecem se valer exatamente do mau funcionamento, das fraturas racionais para garantir sua autoridade onipresente. A inevitabilidade da corrupção do sistema é uma resposta necessária à ausência de sentido de suas interpelações.

Criou-se uma esfera meio invisível no que se refere ao sistema jurídico. Aspectos da sua existência que essa forma de pensar não consegue ou não quer enxergar. A legitimidade do sistema, no rastro desse riso totalitário, mudou para esse lugar intangível pelos estudos tradicionais, cercado-se de uma esfera mística, reproduz-se num lugar estranho à dogmática jurídica. Mas um dos ofícios de Kafka é tornar visível o invisível, deixando sentir todos os sintomas dessa estratégia de conservação das práticas jurídicas.

O deslocamento da legitimidade do sistema jurídico é um arranjo decorrente da transição de uma *sociedade panóptica* para uma *sociedade de controle*.³ É para esse “cruzamento de dois tipos de sociedade” que Deleuze (1992, p. 221) endereça a literatura de Kafka. Nessa fronteira, o sistema judiciário permanece inacessível, mas inventou uma espécie de justiça *delivery*, eficiente mecanismo de controle a domicílio da

³ Do diagnóstico dessa transição se ocuparam especialmente alguns autores como Michael Hardt e Antonio Negri (2001), Zygmund Bauman (2001) e Gilles Deleuze (1992 p. 220).

população carente para além dos muros do panoptismo. No limiar dessas duas sociedades, Kafka representa os resquícios do modelo de confinamento e os sintomas de uma nova lógica de controle incessante sem os inconvenientes espaciais das sociedades disciplinares.

A crise significa, em outras palavras, que hoje os cercados que costumavam definir o espaço das instituições foram derrubados, de modo que a lógica que funcionava principalmente dentro das paredes institucionais agora se espalha por todo terreno social. Interior e exterior estão se tornando impossível de distinguir. (HARDT; NEGRI, 2005, p. 216)

Em *A metamorfose*, a firma se instala na casa de Gregor e transforma sua família em apêndices informais como o tribunal faz com seus funcionários em *O processo*, instalando-os em quartos, no banco e em todos os lugares que a vida privada de K. habita. O gerente que interpela Gregor não fala apenas em nome da firma, mas em uníssono com a família: “Falo aqui em nome dos seus pais e do seu chefe e peço-lhe com toda seriedade uma explicação imediata e clara” (KAFKA, 1997a, p. 19).

A literatura de Kafka é a objetivação estética dessa transição em que o capitalismo reinventa novas formas de garantir segurança e administrar a sociedade contemporânea. Em Kafka, os sintomas esporádicos dessas mutações capitalistas são sentidos profeticamente, especialmente no âmbito da vigília e do controle. É que essas transições implicam na substituição das garantias liberais ideológicas nascidas no bojo do ideário panóptico pelo funcionamento auto-referente do sistema jurídico. Todo o conteúdo histórico e ideológico se objetivará na forma novelesca e nos romances inacabados. A totalidade impossível de uma época em transformação, cujos sintomas aparecem de forma episódica, reflete a inviabilidade de uma síntese romanesca na literatura de Kafka – seus romances são sempre inacabados. A forma novelesca é a resposta estética de Kafka à instabilidade desses sintomas das mutações capitalistas e o espaço por excelência das formas grotescas do autor.

E todos os indícios dessa acomodação capitalista do sistema jurídico estão representados na literatura do autor. Kafka captou como nenhum outro a inversão *pena-culpa* operada pelas transformações no sistema jurídico. Seus heróis saem à caça de uma culpa, buscando dar sentido à pena que é antecipadamente impingida. Buscam dar sentido a uma sentença – seja a condenação de Josef K. em *O processo* ou a nomeação do

agrimensor K. em *O castelo* – que é sempre o dispositivo detonador dos romances. Mas a crítica de Kafka se torna mais minuciosa ao representar esteticamente as ramificações não-oficiais de suas instituições. Em Kafka, os limites das instituições de controle estão diluídos. Assim como o castelo perfilha seu domínio sobre a aldeia, o tribunal faz ingerências sobre o banco e sobre a vida privada de K. É que o sistema jurídico, na versão de Kafka, já não obedece aos seus limites anacrônicos liberais para adquirir um movimento expansionista: a judicialização da política.

O castigo sustentado sobre um índice ou sobre um dado é uma constante na obra kafkiana. Alguns dos personagens mais marcantes do autor não possuem nome, são letras ou funções que os identificam e os esgotam. K. e o Frade, ambos de *O Processo*; o porteiro de *Diante da lei*; K., de *O Castelo*; o explorador, o oficial, o comandante e o condenado, todos de *Na Colônia penal* são exemplos, na obra de Kafka, da quantificação humana esvaziada de subjetividade para se tornar um dado, um número ou uma função. Trata-se de mais um sintoma presente na obra de Kafka antecipador do regime das *sociedades de controle* e do modelo autopoiético de reprodução do sistema jurídico. Para Günter Anders (1993, p. 47), essas personagens

não são abstrações humanizadas; representam, antes, seres humanos abstratos. Entendemos, aqui, a palavra “abstrato” no seu sentido originário, tomado de *abs-tharere*: as pessoas que Kafka faz entrarem em cena são arrancadas da plenitude da existência humana. Muitas, de fato, não são outra coisa senão funções: um homem é mensageiro e nada mais que isso; uma mulher é uma “boa relação” e nada mais que isso. Mas este “nada mais que isso” não é uma invenção kafkiana: tem seu modelo na realidade moderna, na qual ele é sua profissão, na qual a divisão do trabalho o tornou mero papel especial.

Em Kafka, as imagens do funcionamento da máquina punitiva são quase literais. No diálogo com o pintor Titorelli em *O processo* e *Na colônia penal* são quase não-imagens, não há metáforas, não há alegorias. Do sótão do pintor, Kafka elabora sua *tipologia da absolvição* para desmontar todo o engodo discursivo do processo judicial; da colônia, o funcionamento asséptico da máquina punitiva inscreve na pele a sentença de condenação para que a culpa anônima ganhe um corpo.

A partir de Kafka, o presente estudo pretende devolver as condições de produção de um pensamento crítico que se volta para um espaço imunizado de qualquer

investigação exclusivamente racional. Para compreender esse lugar, um lugar terrivelmente cômico instrumentalizado como estratégia legitimante do sistema jurídico, fabrica-se uma nova relação gnosiológica. Aqui, há um certo ódio que atrai, um desprezo que nos aproxima das coisas a se conhecer. É que esta pesquisa se alimenta da impaciência incômoda do pesquisador com as pesquisas sobre o sistema jurídico que se limitam aos estudos de uma dogmática formal-racional.

Uma série de recentes pesquisas no âmbito do Direito tem se ocupado das próprias pesquisas jurídicas, isto é, investigam como as condições ideológicas de seus centros produtores refletem na construção do pensamento. Faria e Capilongo (1991, p. 28) desenharam bem esse quadro acadêmico-institucional ao se reportarem a um relatório do CNPq:

As faculdades de direito funcionam como meros centros de transmissão de conhecimento jurídico oficial e não, propriamente, como centros de produção de conhecimento jurídico. Neste sentido, a pesquisa das faculdades de direito está condicionada a reproduzir a “sabedoria” e a conviver respeitosamente com as instituições que aplicam (e interpretam) o direito positivo.

A insuficiência desses estudos, cuja renovação limita-se à reafirmação autopoiética do direito, preserva uma dimensão do sistema jurídico aprisionada ao monologismo do discurso da teoria sistêmica, impedindo que aspectos da máquina jurídica sejam esclarecidos. Diante dessa cegueira, a legitimidade do sistema é adquirida internamente através da própria lógica de reprodução do sistema, protegendo-se das investigações alienígenas. Daí a importância de se construir alternativas de leituras forasteiras capazes de compreender esse autismo legitimante do sistema jurídico e alcançar suas engrenagens de reprodução interna.

Para compreender esse processo auto-legitimante, propõe-se uma sutura entre a literatura de Kafka e a sociologia jurídica como forma de readquirir as condições de um pensamento crítico, anestesiado pela auto-referencialidade do sistema jurídico. Mas em que consiste e como funciona essa legitimidade tautológica? O que habilita Kafka a estabelecer diálogos suficientes com a sociologia jurídica para construir uma crítica do sistema jurídico? Em que condições epistemológicas se dá esta sutura?

Mais que a interdisciplinaridade, capaz de exaurir-se no simples toque de uma disciplina em outra, a dissertação busca aquilo que se convencionou chamar de transdisciplinaridade. Falo de um verdadeiro imbricar entre as disciplinas, capaz de assumir, como quer Soares (1999, p. 111):

compromisso com uma incorporação mais radical e plena, mais orgânica e funcional do que costuma ocorrer nos esforços de cooperação interdisciplinar. Refiro-me à incorporação de objetos, métodos e orientações teóricas provenientes da tradição dos estudos literários.

Nesse sentido, esta pesquisa soma-se aos trabalhos desenvolvidos no âmbito da linha de pesquisa *Literatura e outras áreas do conhecimento* do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UNB, voltada exatamente para essas suturas experimentais, onde os estudos literários imiscuem-se em objetos e temas monopolizados por outras esferas de pensamento. Fundir a crítica literária com as pesquisas jurídicas significa analisar a apropriação imagética na literatura de Kafka do discurso jurídico sistêmico-funcional, escancarando a racionalidade truncada do pensamento normativo para, articulando-a com o pensamento estético, devolver-lhe a refutabilidade perdida.

O kafkiano, quase sempre esgotado como adjetivo do mundo, é, antes de qualificá-lo, uma condição do olhar. Mais que a tradução de experiências que exploram os limites da razão, o kafkiano é uma forma de pensar, uma estratégia de leitura do real que se desreferencializou. Mesmo a identidade judaica do escritor, que experimenta o trânsito entre o alijamento e a assimilação, abastece politicamente sua literatura, onde essa paralisia ganha forma estética. O entrelugar de Kafka, refletido em sua obra, transforma-se em uma gnosiologia singular, talvez um *novo lugar*. Refiro-me a uma condição de leitura da realidade de que sua literatura não é simples resultado, mas também a arquitetura estética dessa forma de enxergar.

Mas o pensamento fronteiro de Kafka não deriva exclusivamente de sua identidade cultural-religiosa. O escritor vive o impasse entre o mundo da burocracia jurídica, exercendo o cargo de procurador do Instituto de Seguros de Acidentes do Trabalhador do Reino da Boêmia, e o mundo da literatura, sua inafastável e destrutiva atração pela escrita. Apesar do inegável esgotamento físico e mental que esse trânsito gerava no escritor, não conseguiu esterilizar sua potencialidade literária. Antes disso, Kafka

valeu-se seguramente da intimidade com os mecanismos da burocracia impessoal e totalitária para submetê-los a uma lupa estética. Como se não bastasse, a jornada de trabalho burocrático empurrava sua produção literária para as noites e madrugadas insones, estendendo-se até os sonhos, especializando Kafka numa espécie de genética onírica. A singularidade da gnosiologia kafkiana também reside na sua dimensão sonâmbula.

E é próprio Kafka (2003, p. 134) quem nos autoriza – “insone, quase completamente; atormentado por sonhos como se eles tivessem sido entalhados em mim, um material resistente” (*Diário, 3 de fevereiro de 1922*). Através de seus sonhos lacanianos, Kafka adquire consciência da aparência da realidade. A literatura de Kafka ingressa na esfera irracional, fraturada, através da qual a ideologia dominante erige a realidade. O real onírico, como antípoda da realidade desperta, desarma a fantasia ideológica cuja reprodução perdeu qualquer referência racional. “Nos sonhos, Kafka vai reencontrando na cidade cotidiana uma ordem e uma desordem quase inversa às da vida diurna.” (*Ibid.*, p. 07).

Portanto, um exame objetivo da situação de Kafka no instituto refuta amplamente a visão que Brod tinha dele como uma vítima impotente, aprisionada nas engrenagens de um impiedoso esmagador de cérebros e condenada a uma labuta insensata e desumana”. [...] Ao mesmo tempo, essa visão externa estritamente objetiva, apesar de mais coerente com os fatos do que o desgastado clichê romântico do gênio escravizado, é igualmente enganosa, ou, no mínimo, irrelevante. (PAWEL, 1986, p. 185)

Essas condições do olhar kafkiano se reproduziram durante meu trânsito no local acadêmico-institucional de ensino e pesquisa do sistema jurídico. Na experiência desse exílio que não expulsa, espremido entre o não pertencimento e a incapacidade de não pertencer, a saída foi manter-me sempre à parte, como um coadjuvante, como o Sancho de Kafka em *A verdade sobre Sancho Pança*.

Além disso, experimento o tráfego entre o espaço do Departamento de Teoria Literária da Universidade de Brasília, mais especificamente do Mestrado em Literatura e a Procuradoria da Fazenda Nacional. De um lado respira-se literatura e convive-se em um fértil ambiente de pluralidade epistêmica, voltado para uma construção desierarquizada e dialógica de pesquisas críticas; do outro, vivencia-se, de perto, as filigranas da burocracia jurídico-administrativa e como seu discurso especializado e auto-referente, da neutralidade

técnica, atua como anestésico dos pensamentos alienígenas profanadores. Mas é exatamente dessa instabilidade identitária, da máscara burocrática provisória que me utilizo para inocular no sistema um pensamento corrosivo como o de Kafka, capaz de desgastar, por dentro, as engrenagens da máquina judiciária.

Assim, o lugar do pensamento kafkiano é complexo e rejeita endereçamentos fáceis – a vitimização do escritor impossibilitado de escrever e o rótulo preconcebido de burocrata –, pois em Kafka tudo é estratégia, a autocomiseração é sempre manipulatória. Não é outra a conclusão de Ersnt Pawel (*Ibid.*, p. 185): “Para começar, Kafka era um escritor, e não um executivo securitário. Por acaso, seu disfarce ajustava-se bastante bem, como sói acontecer com os disfarces, e às vezes o fazia parecer, enganadoramente, um burocrata de carreira”.

É dessa cartografia apertada que traço estratégias para, de dentro do sistema, lê-lo de fora ou de uma toca como faz Kafka com o mundo que o rodeia. A arquitetura claustrofóbica que Kafka narra em primeira pessoa em *A construção* nos serve como único abrigo epistêmico de endereçamento desse pensamento que é, a um só tempo, fuga e paradeiro. Assim como os heróis kafkianos nos espaços administrados pelo castelo e pelo tribunal, somos movidos pela mesma incômoda insolência leiga e pela sensação, também experimentada por eles, de que todo acolhimento pode se transformar em retenção.

A toca é uma fenda epistemológica onde o autor explora os limites e as condições do seu pensamento estético. A essa altura já não há mais fronteiras claras entre o discurso filosófico e o estético. Nesse ambiente, suturamos a literatura de Kafka, explorando toda sua potência desterritorializante do sistema jurídico, para estabelecer outros rizomas com o pensamento jurídico e sociológico. Trata-se de uma *pesquisa menor*, assim como a literatura de Kafka é uma *literatura menor*.

A literatura de Kafka como *literatura menor* foi desenhada por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Eles argumentam que a ficção de Kafka é política no sentido de que constitui uma escrita menor dentro de uma grande formação lingüística. Assim, como um judeu tcheco escrevendo em alemão, Kafka, enquanto representante de uma minoria lingüístico-cultural-religiosa, consegue abrir seu próprio caminho no idioma dominante construindo nele um idioma menor. “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior.” (DELEUZE; GUATTARI, 1977,

p. 25). Os autores destacam a possibilidade de determinados sujeitos minoritários e não-pertencidos, apesar de utilizarem línguas e elementos oficiais dominantes, não se renderem ao modelo e à ideologia dominante.

No mesmo sentido de Kafka e se utilizando dele, também este trabalho se trata de uma *pesquisa menor* na medida em que trilha um caminho alternativo em um terreno dominado pelo pensamento dogmático das pesquisas puramente jurídicas formal-rationais. Define-se aí a primeira característica essencial de uma *literatura menor* – a desterritorialidade.

Referente à linguagem utilizada por Kafka, a desterritorialidade define-se pela impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira. Essa condição localiza Kafka em um espaço desconfortável no processo de criação literária. Ao tempo que é judeu, não exerce sua língua, tão pouco pode adotar a estrangeira, mas não pode negar-se a escrever nela. Trata-se de outra razão habilitante do pensamento kafkiano, na medida que permite reviver a condição de pária epistêmico, por mim experimentada, para transformá-la em estratégia de leitura.

Assim como Kafka, transito pelos centros de formação jurídica marcados pelo pensamento dogmático e formalista, distanciados da realidade, preso ao mundo dos códigos; ao menor passo rumo à pluralização de tais espaços, tacham-se etiquetas fáceis – *poeta, louco, viagem, delírio, filósofo* – cuja função ideológica é exilar o sujeito sem expulsá-lo, tomando-o como um produtor de falsos problemas. Conserva-se a oficialidade do conhecimento sem perder de vista seus profanos que, administrados e neutralizados por estes estigmas, submetem-se ao engessamento curricular – disciplinas dogmáticas e pouco flexíveis – e ao modelo didático-pedagógico – códigos são comentados em aulas expositivas preches de verdades. A literatura de Kafka transforma-se em dispositivo desterritorializante desse discurso oficial, revelando, pela sua apropriação imagética, sua deficiência e suas limitações na leitura dos problemas que lhe são afetos.

Para discutir essas questões a partir dos textos de Kafka a dissertação foi dividida em cinco capítulos.

E logo no início uma hesitação se impõe: novamente Kafka, mais um trabalho sobre Kafka? O primeiro capítulo da dissertação, intitulado *Incendiário* é uma resposta complexa a essa simples e inevitável indagação. A compreensão da manipulação

que o termo kafkiano alcançou na atualidade não se satisfaz com a simples referência à abertura da obra. Há uma relação triangular entre Kafka, sua obra e seu amigo, Max Brod, fundamental para compreender o atual estágio hermenêutico da literatura de Kafka. Esse complicado e delicado triângulo atado por morte, memória e poder será submetido a análise de Derrida e Michael Foucault.

A partir do texto de Foucault, intitulado *O que é um autor?*, pretende-se investigar como a literatura de Kafka é representante de uma certa forma discursiva instável onde o autor desaparece para dar lugar a uma função – *função autor*, diz Foucault, através da qual se multiplicam outros do próprio Kafka. A literatura de Kafka é responsável pela dessubstancialização expropriatória de seu nome – é o kafkiano que agora circula adjetivando o mundo desprendido de sua origem autoral. E Foucault (1992, p. 36) chega a se referir especificamente ao caso de Kafka cuja obra teria “adquirido o direito de matar, de ser assassina do autor”.

O que Foucault propõe é radicalização das possibilidades abertas a partir desse desaparecimento do autor, ou seja, extrair todas as conseqüências da lacuna autoral, bloqueadas, segundo ele, pela noção de *obra* e de *escrita*. E Kafka fornece as condições ideais para a exploração dessas possibilidades na medida que, em Kafka, obra e escrita são em si mesmo problemáticas. A crítica foucaultiana à rigidez e a estabilidade desses conceitos adquire especial relevo no desenvolvimento da pesquisa, justificando a mobilidade do *corpus* estudado. Os valiosos vestígios deixados por Kafka, como anotações, diários e cartas impedem a definição de uma “obra” kafkiana, conforme a unidade que se presume significar tal conceito. Seria possível excluir esses escritos de uma “obra completa” de Kafka? Daí a inevitável extensão da presente análise a esses fragmentos de sua escrita.

Por outro lado, a noção de *escrita* que isola assepticamente os resquícios e as marcas empíricas do autor não encontra espaço no texto de Kafka. A condição de escritor, por inúmeras vezes objeto de representação na literatura kafkiana, é a tradução de uma transcendência impossível. Desenha-se, a partir de Foucault, uma das arestas do triângulo: a relação entre Kafka e sua obra.

No outro vértice do triângulo, Max Brod põe em prática sua vingança. É a literatura de Kafka que sucumbe para ressuscitar o autor perdido na escrita.

Com a morte prematura de Kafka e a desobediência de Brod, salvando a obra do autor da destruição, o amigo transformou-se no guardião do arquivo-kafka. E como *arconte* da literatura de Kafka, Max Brod não escapou dos sintomas desse *Mal de arquivo* (2001) diagnosticado por Derrida. A partir daí é possível compreender o monopólio exegético que a memória de Brod impôs à literatura de Kafka, preterindo, entre as possibilidades hermenêuticas, o caráter sociopolítico em favor de uma leitura intimista-teológica. Fecha-se o triângulo, ligando Brod a Kafka e à sua obra.

A compreensão dessas relações começa a definir os limites do objeto a ser estudado – um Kafka ladeado por Foucault e Derrida permite concentrar esforços e seus romances e contos, sem os excessos biográficos que os trabalhos de Kafka vêm sofrendo, mas sem abdicar de seus sonhos, anotações e diários aos quais se empresta inegável valor literário.

O segundo capítulo, intitulado *Autopoiesis de Kafka*, analisa as condições epistêmicas permissivas do sincretismo entre teoria literária e o pensamento sociológico que estão representadas esteticamente na literatura de Kafka. O conto *A construção* (1998) é narração desse espaço de onde extraímos não só os pressupostos teóricos fundamentais das leituras dos capítulos seguintes, mas a partir do qual se esboça uma teoria do conhecimento em Kafka. O objetivo é compreender como essa gnosiologia kafkiana abriga estratégias de leitura capazes de penetrar nos sistemas mais fechados e auto-referentes, como o sistema jurídico autpoiético. Daí a necessidade de analisar, neste capítulo, a forma de produção do conhecimento jurídico-burocrático e sua articulação com o funcionamento do sistema. E a partir da literatura de Kafka, é possível visualizar os efeitos da linguagem e do pensamento jurídico, como faz Pierre Bourdieu (1989) em *O poder simbólico*, na paralisação de seus críticos, administrando-os sem lhes retirar movimento. É a lógica dos heróis kafkianos que se movem, se comunicam, mas não avançam.

As imagens exageradas e distorcidas dos mecanismos autpoiéticos de reprodução do sistema jurídico em Kafka, notadamente em obras como *O castelo* e *O processo*, transforma sua literatura em um dispositivo *desterritorializante* desse espaço, na forma como propõe Deleuze e Guattari (1977) na definição de uma *literatura menor*. No rastro do pensamento dos autores, busca-se compreender esse conceito aplicado à literatura de Kafka e suas implicações na (des)construção da racionalidade jurídica da máquina

estatal. Como corolário inevitável dessa leitura, assume-se, aqui, compromisso com uma exegese sociopolítica de Kafka, em detrimento das interpretações essencialmente intimistas, teológicas ou exclusivamente psicanalíticas.

É no terceiro capítulo que se compreende, através da literatura de Kafka, o atual contexto capitalista do sistema jurídico autopoiético. O processo de mutação que caracteriza a transição de uma sociedade disciplinar (panóptica) para uma sociedade de controle e as conseqüências dessa transição são sintomas da emergência de uma nova configuração de poder na qual o sistema jurídico está inserido: o regime do Império. Nesse sentido, Kafka representa esteticamente os sintomas através dos quais Hardt e Negri (2005) anunciam a ascensão desse novo regime. As imagens de Kafka são submetidas às análises de Michael Foucault, Gilles Deleuze e Zygmunt Bauman (2001) para revelar os indícios dessas transformações como a obsolência dos limites espaciais da vigilância, a diluição da fronteira entre público e privado, a inversão pena-culpa, o poder-desejo e a corrupção. Investiga-se como a acomodação do sistema jurídico capitalista pelo discurso sistêmico-funcional condensa-se na forma da literatura kafkiana.

Se a literatura de Kafka é a reprodução imagética de um determinado discurso sociológico, o quarto e último capítulo se dedica à compreensão dos principais fundamentos dessa forma de conceber o sistema jurídico. É a partir dessa análise que se torna possível visualizar a versão paródica que o discurso sistêmico-funcional adquire em Kafka. Nesse sentido, o escritor estabelece verdadeiro diálogo com os principais teóricos, adeptos e críticos, que se ocuparam dessa concepção de sistema jurídico, revelando-lhe uma dimensão ideológica desdenhada ou imperceptível pelos estudos tradicionais. O foco são os estudos de Niklas Luhmann. É preciso entender como Kafka duplica, pela lógica absurda e irrazoável de sua literatura, as principais teses desse teórico, atribuindo-lhes um correspondente exagerado, desqualificante, ao mesmo tempo crítico e realista.

Nesse sentido, o capítulo em questão, intitulado *O riso como instrumento legitimante*, constitui o núcleo do problema investigado. No rastro desse discurso sociológico, ocorre o deslocamento da legitimidade do sistema jurídico para um espaço avesso às investigações formais, exclusivamente racionalistas. É neste espaço que o sistema, distanciado da referência normativa, adquire a última estratégia de legitimação. Neste capítulo, procura-se compreender o câmbio dessas referências legitimantes do

sistema, isto é, a obsolência do modelo racionalista instrumental weberiano, fundado na racionalidade intrínseca à norma, e ascensão do paradigma kafkiano de reprodução. Imunizado da crítica tradicional, resta à literatura de Kafka o desvelamento das engrenagens do (des)funcionamento desse sistema, através das reflexões de Slavoj Žižek acerca da realidade e da ideologia e das pegadas deixadas por Lacan para explorar as possibilidades oníricas do escritor de Praga. Aqui, Kafka torna visíveis essas fraturas racionais cômicas sobre as quais se mantém a autoridade do sistema jurídico.

O percurso traçado pelos capítulos apresentados pretende analisar na obra de Franz Kafka, novelas, parábolas e especialmente os romances *O processo* e *O castelo*, a representação estética do discurso do funcionamento autopoiético do sistema jurídico. Para tanto, a dissertação aborda questões centrais que ocupam a pauta atual dos debates nas ciências sociais, na política e na estética, como a discussão em torno das concepções e diagnósticos sobre a modernidade, suas mutações e manifestações tardias e o esgotamento de seus projetos. Nesse contexto, Kafka antecipa as imagens contemporâneas de uma sociedade imperial e pós-panóptica como sintomas dessas transformações intimamente relacionadas ao sistema jurídico que se legitima segundo a lógica de Luhmann. Mas antes a literatura do autor funciona como um sistema gnosiológico peculiar, através do qual se permite articular o trânsito entre diferentes áreas do conhecimento e romper com os obstáculos preconcebidos às trocas transdisciplinares.

A dissertação pretende, assim, pluralizar a discussão, especialmente pela inserção do pensamento de Franz Kafka, acerca do cenário político-ideológico sobre o qual se erigem os discursos no âmbito do estudo do sistema jurídico e em função dos quais são promovidas as políticas de controle e vigilância social.

CAPÍTULO I – INCENDIÁRIO: KAFKA, SEUS ESCRITOS E BROD.

1. A FUNÇÃO AUTOR

Um questionamento antecede qualquer estudo sobre Kafka. Na verdade, antes de propriamente um problema estético relativo à sua literatura, a questão busca dar algum conforto a todos aqueles que se vêm em volta da escrita kafkiana, na necessidade de escrever sobre Kafka, de produzir e assumir o risco de “mais um trabalho sobre Kafka”. O que animaria mais um estudo sobre o autor cuja fortuna crítica desperta, até mesmo em Adorno (1969, p. 133, tradução nossa), “resistência em colaborar com o assunto, acrescentando às correntes uma opinião à mais, ainda que discrepante”? Como fugir da armadilha existencialista, resistir à tentação teológica e evitar a repetição psicanalítica? Afinal, o que pode restar de atrativo dentro dessa “avalanche”, muito bem definida por Luiz Costa Lima (1993, p. 19)?

Motivos diversos se acumulam na avalanche – desde o estritamente comercial, passando pela permanência acadêmica de teses e ensaios, até o intelectualmente legítimo de testar um caminho nesta selva *sevaggia*. O resultado é a formação de um aglomerado industrial, de uma *Kafka Industrie* que encheria de espanto, agrado e surpresa o velho Hermann Kafka. Em sua melancólica e agressiva ironia, Adorno constata que o escritor se converteu em um escritório de informações sobre a condição humana.

É preciso compreender a fertilidade hermenêutica dessa escrita e a circularidade editorial dessa obra para além da abertura. Há algo mais por trás da literatura de Kafka que pode dar sentido a sua pluralidade exegética e seja capaz de compreender a manipulação que o termo kafkiano adquiriu como rótulo mítico da existência na modernidade. O objetivo aqui é o mesmo de Michael Foucault (1992, p. 34) em seu artigo *O que é um autor?*: investigar “a relação do texto com o autor, a maneira como essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência”.

Há uma relação singular entre Kafka, sua obra e seu amigo Max Brod cuja análise pode fornecer indícios acerca dessas questões. Trata-se de uma relação permeada por morte, memória e poder – vértices de um triângulo através do qual se pretende explicar,

pelo menos em parte, a instabilidade das leituras da obra kafkiana ao tempo que define e justifica, por outro lado, as opções e rumos exegéticos desse trabalho.

A primeira aresta desse triângulo é formada pela relação entre Kafka e sua obra. Trata-se de uma relação atada por morte e poder que define a escrita de Kafka como um espaço onde o autor vai desaparecendo progressivamente. Cabe a Michel Foucault a análise dessa aresta Kafka-obra, a partir da qual é possível radicalizar as possibilidades deixadas pelo sumiço do autor na grafia de sua letra, aqui, uma letra só, um “K”. “Trata-se, sim, de localizar o espaço deixado vazio pelo autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa descoberto” (*Ibid.*, p. 41).

Kafka tornou-se um *logo* da modernidade. A marca *Kafka* desprende-se de sua origem autoral para adjetivar o mundo em outros discursos: o kafkiano tornou-se um mito capaz de rotular experiências na contemporaneidade. Essa circularidade não é sintoma do esvaziamento semântico do termo ou uma forma de neutralizá-lo, mas uma estratégia kafkiana para instaurar uma discursividade⁴ instável que se acomoda nos espaços mais diversos e adversos. É como se o kafkiano tivesse se soltado de Kafka. Na medida em que escreve, Kafka vai definindo, desaparecendo para ceder lugar a uma *função – função autor*, pela qual se multiplicam outros dele mesmo. Tentou reagir, mas traído pelo amigo testamentário, consumou-se o parricídio: a obra de Kafka já tinha adquirido o direito de assassiná-lo.

E Kafka deixou registrado em seus textos o verdugo de sua existência: “pleno esquecimento de si – não a vigília, mas o esquecimento de si é o primeiro pressuposto para ser escritor”, diz Kafka (CALASSO, 2006, p. 109). E a representação desse desaparecimento, do desejo de espreitar, de outro lugar, o corpo abandonado como um cadáver, está presente em seu texto. É a sensação experimentada pelo habitante da toca em *A construção* quando abandona seu esconderijo para espreitar a si mesmo do lado de fora:

⁴ Edson Passetti (2004, p.128-134) reconheceu Kafka como um instaurador de discursividade: “Os instauradores de discursividade abalam não somente suas próprias obras como as próprias discursividades. Remetem-nos a lugares sem fronteiras prévias delimitadas pelas teorias como as ciências. [...] Kafka, tanto quanto Foucault, se aturam não para serem apanhados como autorias mas utilizados, deformados, rangendo, pouco importando o que pensam os comentadores.

Pode parecer tolo: isso me dá uma alegria indizível e me tranqüiliza. É como se não estivesse diante da minha casa, mas de mim mesmo dormindo e tivesse a felicidade de poder ao mesmo tempo dormir profundamente e me vigiar com brio”. (KAFKA, 1998a, p. 75).

Assim, a obra de Kafka é daquelas que estabelece, segundo Foucault (1992, p. 36), uma estreita relação com o “sacrifício, ao sacrifício da própria vida; apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, já que cumpre na própria existência do escritor”.

A obra que tinha o dever de conferir a imortalidade passou a ter o direito de matar, de ser assassina do seu autor. Veja-se os casos de Flaubert, Proust, Kafka. Mas há ainda outra coisa: esta relação da escrita com a morte manifesta-se também no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve; por intermédio de todo emaranhado que estabelece entre ele próprio e o que escreve, ele retira todos os signos a sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita. (*Ibid.*, p. 36)

Essa ausência ou presença cadavérica de Kafka em seus textos resultou da expropriação conceitual de seu nome. Kafka não é mais substantivo, adquiriu outras funções que não apenas as indicadoras. “É mais que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém; em certa medida, é o equivalente a uma descrição”. (*Ibid.*, p. 42). É a adjetivação do modo singular de determinado discurso que extrapola a ligação do nome próprio com o indivíduo que nomeia. *Kafkiano* é a tradução recorrente para as experiências totalitárias, para os casos em que a extrapolação dos limites da razão já não espanta, o estado do absurdo anestesiado ou ainda, como se pretende fazer aqui, uma singular forma de olhar e o fundamento místico de reprodução do sistema jurídico. “A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”. (*Ibid.*, p. 46).

Em seu recente livro sobre Kafka, Michael Löwy (2005, p. 203) descreve como o termo kafkiano tornou-se um adjetivo na linguagem corrente. Ressalta seu caráter irônico-subversivo às vezes despercebido pela vinculação séria e aterrorizante à opacidade burocrática.

A maioria dos dicionários acentua o aspecto sinistro, negligenciando a dimensão irônica, que, no entanto, é essencial no uso comum do adjetivo.

De fato, a “situação kafkiana” descreve um leque de experiências que vai do absurdo ridículo do funcionamento cotidiano das instituições burocráticas até as manifestações mais mortais do poder “administrativo”.

Milan Kundera (1988, p. 101) também agrega algumas possibilidades ao termo – “o *kafkiano* não se limita nem à esfera íntima nem à esfera pública; ele engloba as duas. O público é o espelho do particular, o particular reflete o público” – e exclui outras:

O *kafkiano* não é uma noção sociológica ou politicológica. Tentou-se explicar os romances de Kafka como uma crítica da sociedade industrial, da exploração, da alienação, da moral burguesa, em suma do capitalismo. [...] O *kafkiano* não corresponde tampouco à definição do totalitarismo. (*Ibid.*, p. 97)

Como *função autor*, Kafka funda uma discursividade singular e inacabada a partir da qual se derivam outras possibilidades. A escrita de Kafka permite novas conexões e experimentações imprevisíveis no seu germe autoral. O ato de instauração de uma discursividade diferencia-se daquele que inaugura uma cientificidade. Enquanto este estabelece um domínio restrito de validade que ata suas alterações ulteriores à sua fundação, aquele é heterogêneo em relação às suas derivações. Essa pluralidade é permitida pelo distanciamento autoral, pela dispensa da chancela do autor para os diferentes discursos que originou.

Finalmente, na obra destes instauradores, não reconhecemos certas proposições como falsas; contentamo-nos, quando tentamos apreender o acto de instauração, em afastar os enunciados que não seriam pertinentes, quer porque os consideramos não essenciais, quer por que os consideramos como pré-históricos e relevando de outro tipo de discursividade. (FOUCAULT, 1992, p. 62).

Assim, órfã, a literatura de Kafka preserva sua singularidade política, escapando da rígida tutela das interpretações teológica e psicanalítica, desestabilizando as identidades, experimentando a si mesmo e seus limites para estabelecer novos agenciamentos, novas conexões. Opondo Kafka ao *kafkiano* para redimensionar o alcance do termo, percebe-se que sua literatura profética se preparou inclusive para essa trivialização mistificante. Tratando-se de Kafka e compreendendo-o como um instaurador de discursividade, é

Foucault (*Ibid.*, p. 60) quem nos tranquiliza – não há motivos para temer ser “mais um”, posto que dificilmente será mais um do mesmo. “Eles abriram o espaço para outra coisa deferente deles e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram”.

Mas o reconhecimento da *função autor* Kafka, isto é, como um fundador de discursividade, repercute decisivamente neste trabalho. Primeiramente, ela legitima a utilização “inocente” e “selvagem”, como diz Foucault, da escrita kafkiana por um “desabilitado” não especialista. Ela antecipa, assim, o comportamento pueril e teimoso do pesquisador que o próprio Kafka representa em sua gnosiologia. A partir daí, a pesquisa protege-se diante de eventuais críticas sobre distorções ou a suposta superficialidade do uso da obra de Kafka. O que se pretende aqui não é descrever Kafka ou tampouco restituir o que tinha dito, mas, como diz Foucault (*Ibid.*, p. 32), encontrar as regras pelas quais ele tinha “formado um certo número de conceitos ou de teorias que se podem encontrar em suas obras”.

No rastro dessa defesa antecipada, surge outra justificativa referente às aproximações teóricas de nomes aparentemente estranhos ou historicamente distantes como Kafka, Nietzsche, Dostoievski, Luhmann, Deleuze, Guattari e Negri. Ainda escudando-se em Foucault (*Ibid.*, p. 32): “não quis formar nenhuma família, nem santa, nem perversa, procurei simplesmente – o que é muito mais modesto – as condições de funcionamento de práticas discursivas específicas.”

Assim, é possível extrair aproximações entre o discurso de Kafka com outros autores sem submetê-las a validade do ato fundador de sua discursividade. O manuseio desprezioso e insolentemente leigo de sua escrita permite construir outras conexões, liberar seu pensamento de suas exegeses consolidadas, desestabilizar sua literatura para formular um pensamento diferente, mas igualmente pertencente ao estatuto de Kafka.

Um terceiro ponto é fundamental para compreender o caminho seguido pela dissertação dentro da obra de Kafka. Trata-se de mais uma característica afeta aos instauradores de discursividades que consiste na “necessidade inevitável” da exigência de um “retorno às origens”. Foucault (*Ibid.*, p.63-64) trata logo de distinguir essa hipótese dos casos de “reatualização” e da “redescoberta”, práticas afetas às científicas.

Entendo por redescobertas os efeitos de analogia ou de isomorfismo que, a partir das formas actuais de saber, tornam perceptível uma figura que foi esboçada ou que simplesmente desapareceu [...] Por reatualização

entendo uma coisa totalmente diferente: a reinserção de um discurso no domínio de generalização, de aplicação ou de transformação que é para ele de novo.

O retorno às origens é um movimento específico dos instauradores de discursividades e pressupõe a existência de um esquecimento, um esquecimento não acidental que não é imposto de fora, pois é constitutivo e integrante da própria discursividade. É o esquecimento de si mesmo que o gesto da escrita impõe à Kafka. Trata-se de uma amnésia constitutiva da própria literatura que se forma pelo apagamento dos resquícios autorais.

A fechadura do esquecimento não foi acrescentada do exterior, ela faz parte da discursividade em questão, é esta que lhe dá a sua lei; a instauração discursiva assim esquecida é simultaneamente a razão de ser da fechadura e a chave que permite abri-la, de tal modo que o esquecimento e o obstáculo do retorno só podem ser levantados pelo retorno (*Ibid.*, p. 65)

Assim, um dos percursos que se impõe à análise da literatura de Kafka é o retorno à sua origem para identificar o que estava lá e passou despercebido, apontar para o que está evidente e foi negligenciado ou mesmo para o que, ao contrário, não estava lá, exceto de forma latente, nos hiatos entre uma palavra e outra, longe dos olhos mais atentos. Para Foucault (*Ibid.*, p. 65), “regressa-se a um certo vazio que o esquecimento tornou esquivo ou mascarou, que recobriu com uma falsa ou defeituosa plenitude, e o retorno deve redescobrir essa lacuna e essa falta; daí o jogo perpétuo que caracteriza os retornos a instauração discursiva”. Ou seja: o esquecimento, no caso da literatura de Kafka, foi camuflado por uma série de interpretações que privilegiavam sua *persona* em detrimento da escrita, cercando-se da autoridade que a intimidade do crítico com o escritor permitia.

Ora, é possível compreender a partir dessa fechadura intrínseca à obra de Kafka o caminho percorrido por Brod para achar a “chave” de acesso à literatura do amigo, cujo rastro foi seguido cegamente pela crítica literária. “O mal da interpretação de Max Brod – que tendia a reduzir a obra de Kafka à significação de uma parábola religiosa – é que ela inaugurou a moda de procurar uma “chave” para o acesso à ficção kafkiana”. (KONDER, 1974, p. 182).

A par dessa *função autor Kafka*, o caminho aqui é outro e dispensa “chaves”: a dissertação é um exercício de retorno à letra de Kafka, elaborando “uma espécie de costura enigmática da obra e do autor” (FOUCAULT, 1992, p.66), mas superando o “obstáculo do retorno” de que fala Foucault - o peso dessas análises consolidadas de sua obra - para extrair aquilo que lhe foi preterido e a partir daí redimensionar o sentido e o alcance do termo kafkiano. Assim é que retornar à discursividade instaurada pela obra de Kafka é deixar falar sua própria escrita sem perder de vista a figura autoral do escritor.

2. O ARCONTE DE KAFKA

Brod vivenciou o apagamento de seu amigo na medida em que se envolvia com a literatura, testemunhando o exaurimento do escritor na tentativa de conciliar sua vida literária sonâmbula com sua vida burocrática diurna assim como toda resistência de Kafka a publicar tudo que escrevia. Eis a vingança de Brod: trazer Kafka de volta, ressuscitar o autor sumido no próprio texto através de uma interpretação que privilegiasse os traços autorais, sua amizade com o escritor, a intimidade de que gozava como correspondente de Kafka.

As interpretações da obra de Kafka posteriores à sua morte, capitaneadas pela leitura de Brod, parecem pretender ressuscitá-lo, não de sua morte biológica, mas de sua morte autoral. Em função do esquecimento da sua escrita, Kafka vai reaparecendo nas exegeses póstumas: toda sua produção extra-ficcional assim como a crítica derivada de suas primeiras edições póstumas começam a se sobrepor à sua literatura, a bitolar a leitura de seus textos. É o que aconteceu com as reflexões póstumas de Kafka em *A grande muralha da China*, diz BENJAMIN (1994, p. 152). “Pois assim que apareceu o volume póstumo, foi publicada uma exegese apenas nessas reflexões e que procurava interpretá-las, ignorando sumariamente a própria obra”.

Convertida em um arquivo administrado por Brod, a obra de Kafka não escapa das relações de poder que permeiam a trama arquivista, sofre as intervenções do seu “senhor” ao sabor dos sintomas desse *mal* que aflige e o contamina. Jacques Derrida (2001, p. 12), examinando a raiz da palavra arquivo, expõe essa íntima relação entre poder e arquivo:

“arquivo” remete ao *arkê* no sentido *nomológico*, ao *arkhe* do comando. Como o *archivum* ou o *archium* latino [...] o sentido de “arquivo”, seu único sentido, vem para ele do *arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam.

Como curador da literatura assassina de Kafka, Max Brod não escapou dos sintomas desse *mal de arquivo* diagnosticado por Derrida. E suas pulsões de morte, atuando sobre a obra que arquivou, monopolizaram uma exegese em que a literatura cede espaço para o autor. Brod é, então, o *arconte* do arquivo-kafka. Lages (2003, p. 09), destaca, nas notas introdutórias de sua tradução de *O desaparecido*, “o caráter de co-autoria do trabalho do amigo de Kafka, responsável pela conservação dos manuscritos”. Para a tradutora, “não se trata apenas de reconhecer com isso a importância do gesto, mas também de uma tentativa de não deixar que se apague de nossa memória literária o Franz Kafka de Max Brod”. (*Ibidem*, p. 09). É ele quem interpreta os textos de Kafka, impondo uma determinada exegese. Edita a memória e constrói uma leitura de acordo com sua perspectiva. O arquivo não renuncia de se apropriar de um poder sobre o documento, sobre sua detenção, retenção ou interpretação. É no arquivo que a censura habita e encontra seu domicílio. Aos *arcontes*, diz Derrida (2001, p. 13), cabiam “o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de interpretar os arquivos”. Aplicando à obra de Kafka o princípio *nomológico*, Brod submete o arquivo-kafka às normas de domínio do arquivista, de onde extrai a autoridade de suas análises da literatura de Kafka.

No exercício desse poder, cristalizou-se uma concepção teológica-judaica exclusivista – “lugares comuns teológicos”, diz Benjamin (1994, p. 153)., para quem “o primeiro terço dessa interpretação constitui hoje, a partir de Brod, patrimônio comum da exegese de Kafka” [...] “É uma interpretação cômoda, que se torna cada vez mais insustentável à medida que se avança na mesma direção.”

No prefácio à primeira edição de *O castelo*, Brod (1934, *apud*. LOWY, 2005, p. 157) é peremptório ao definir a natureza divina dessas instituições representadas na obra de Kafka:

Esse “Castelo” no qual Kafka não obtém o direito de entrar e do qual nem mesmo pode se aproximar como se exige é exatamente a Graça no sentido dos teólogos, o governo de Deus, que dirige os destinos humanos

(a “Aldeia”) O processo e O castelo nos apresentariam, então, as duas formas sob as quais segundo a cabala, a divindade se oferece a nós – Justiça e Graça

As exegeses monopolistas de Brod “remetem todas a esta *topo-nomologia*, a esta discussão arcôntica de domiciliação, a esta função árquica, na verdade patriarca, sem a qual nenhum arquivo viria à cena nem aparecia como tal” (DERRIDA, 2001, p. 13). Para compreender a atual fertilidade hermenêutica da literatura de Kafka e a circulação editorial de sua obra é preciso investigar, além da relação da obra com o autor, a relação de ambos com Max Brod. Não se trata de crucificar Brod pela resistente estabilidade exegética da obra de Kafka, tópico comum aos recentes trabalhos sobre o autor, mas antes compreender a relação triangular que estabelece com Kafka e sua obra, atada por memória, morte e poder.



Mas além de sua disposição a uma autoridade hermenêutica, a função arcôntica, defende Derrida (*Ibid.*, p. 14), requer o exercício do poder de *consignação* que “tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal”. Através da *consignação*, a memória se racionaliza e se sujeita a classificação e identificação para formar uma unidade coerente de signos, perdendo sua espontaneidade. É assim que a literatura de Kafka vai se engessando, adquirindo uma unidade que lhe é exterior, isto é, que não faz parte da sua escrita, mas lhe imposta de fora.

Leandro Konder (1974, p. 182) ressalta a contribuição da análise teológica de Brod na criação de arquétipos hermenêuticos da obra de Kafka que esterilizavam a pluralidade semântica do texto.

Em lugar de lerem as estórias de Kafka com espírito aberto e de procurarem se aproximar delas sem esquemas preconcebidos na cabeça, os leitores eram influenciados pelos críticos no sentido de encontrarem nelas uma “mensagem” que a crítica já lhes tinham previamente “traduzido”. Assim, os leitores encontravam o que tinham ido buscar em Kafka a conselho da crítica e não o que Kafka realmente lhes oferecia.

Em seu livro sobre Kafka, Michael Löwy recorre ao pensamento de Hannah Arendt (1948, p. 130, *apud* LÖWY 2005, p. 108) para revelar o contexto da adesão a essa exegese de Brod, a partir da qual se formou uma unidade receptiva excludente que mais revelava sobre si mesma do que sobre Kafka.

O mal do mundo em que os heróis de Kafka estão aprisionados é precisamente sua deificação, sua presunção de representar uma necessidade divina. Kafka tem como objetivo destruir esse mundo mediante o exagero dos contornos de sua horrível estrutura (...) Mas o leitor dos anos 1920 (...) não queria escutar. Suas interpretações de Kafka revelam mais dele próprio do que de Kafka, com sua externa clarividência, havia representado como intoleravelmente sinistro, o leitor revelava sua própria compatibilidade com a ordem do mundo e revelavam quão próximas estavam as supostas elites e vanguardas dessa ordem do mundo.

No mesmo livro, Michael Löwy (2005, p.107-108), criticando, no rastro de Walter Benjamin, o que chama de “leituras conformistas” de *O processo*, ressalta que “o exemplo mais conhecido deste grupo é Max Brod, excelente amigo e biógrafo, mas sofrível intérprete da obra, para quem o herói-vítima do romance seria uma espécie de Jó moderno, duramente golpeado pela justiça divina.” Brod sobrepõe à letra de Kafka a imagem que tinha do amigo escritor, aproximando-o de uma forma de religiosidade que lhe era estranha e tampouco lhe exauria. “Pois bem: confundindo os seus anseios subjetivos – o que ele queria que acontecesse – com a realidade objetiva da obra de kafkiana, Max Brod procurou interpretar as estórias de Kafka como alegorias religiosas” (KONDER, 1974, p. 181).

Dessa forma, as interpretações de Brod são, como o arquivo derridiano, hipomnésicas, isto é, articuladas pelo medo do esquecimento. Elas se constituem a partir da conjunção destas técnicas (que garante uma unidade topológica e hermenêutica) postas em prática pelo

arconte. Brod parece querer guardar o amigo, eternizá-lo, salvá-lo do esquecimento que a literatura lhe impôs. O arquivo hipomnésico, assim como o legado exegeta de Brod, diz respeito mais ao futuro do que a um passado *arquivável*. Para Derrida (2001, p. 31), “o arquivo sempre foi um penhor e, como todo penhor, um penhor do futuro”.

A pulsão arquivista de Brod funciona como uma forma de estabilizar a memória de Kafka que, ameaçada pela discursividade instável de sua literatura que lhe dá suporte, está constantemente sujeita a uma forma de aniquilamento autoral. É o que reforça Derrida (*Ibid.*, p. 22):

Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a *anamnese* em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória.

É possível, pois, diagnosticar Brod como portador do *mal de arquivo*. Não se trata necessariamente de um mal ou de um distúrbio, mas um desejo de não esquecer combinado com o medo de poder esquecer – “Quantos pensamentos inolvidáveis, quantas idéias profundas e originais me havia comunicado! Na medida em que minha memória e minhas forças permitam, nada disso se perderá” (BROD, 1939, p. 265, tradução nossa). Esse “mal” refere-se a essas sensações que envolvem a trama arquivista e seus *arcontes*. Nasce a compulsão por uma repetição metódica, pela guarda de algo que não se sabe por que se guarda e que muitas vezes, como no caso das obras de Kafka, tinha o dever de destruir. É assim que se revela o desejo de memória como sintoma desse *mal*.

A pulsão de morte é outro sintoma de quem se envolve em um empreendimento arquivista. Esse conceito que perpassa o pensamento freudiano é apropriado por Derrida para diagnosticar o *mal de arquivo*. Uma pulsão que converge para a destruição do próprio arquivo se opõe a toda principiologia do poder arcôntico. Trata-se de uma pulsão que protege aquilo mesmo que quer destruir. No rastro das impressões freudianas, Derrida (2001, p. 23) segue investigando os indícios desse *mal*:

Freud não pode justificar a despesa aparentemente inútil de papel, tinta e impressão tipográfica, em outras palavras, o investimento de trabalho no arquivo, senão alegando a novidade de sua descoberta, a mesma que suscita tanta resistência, antes de tudo nele mesmo, e precisamente porque esta pulsão tem a vocação silenciosa de queimar o arquivo e levar à amnésia, contradizendo assim o princípio econômico do arquivo,

tendendo a arruinar o arquivo como acumulação e capitalização da memória sobre algum suporte e em um lugar exterior.

Da mesma forma, Kafka não via razões para não queimar sua obra. Resistia à sua própria literatura, indagando ao amigo testamentário as razões de preservar “trabalhos malogrados do ponto de vista artístico” – “O que fazer, pois, com essas coisas?” – confessa Kafka a Brod sua angustia arquivista:

Não te envio as novelas. Para que remover essas velhas tentativas? Pela simples razão de que ainda não tenha queimado tudo isso? Perguntas, eu farei. Para que conservar trabalhos como esse, fracassados "inclusive", sob o ponto de vista artístico? Para poder manter a esperança de que chegará a fazer um todo com que esses fragmentos, uma espécie de tribunal do qual poderei apelar nos meus momentos de angustia? Mas eu sei que isso não é possível, que não me servirá de nada. Que fazer, então, com essas coisas? Já que não podem me ajudar, deverá, para completar, deixá-los que me prejudiquem, como seria o caso se dissesse a verdade? (BROD, 1939, p. 264)

E Brod se envolveu intimamente com esses sentimentos contraditórios de Kafka, sobre os quais sustenta, principalmente, sua decisão de, negando o desejo incendiário do amigo, publicar sua obra: “Convencido da seriedade da minha negativa, Franz poderia eleger outro executor testamentário se suas próprias disposições tivesse sido absolutamente irrevogáveis”. (*Ibid.*, p. 262,).

Além do desejo de memória e da pulsão de morte há um terceiro sintoma de *mal de arquivo* observado em Brod. Trata-se do conceito freudiano de “obediência retrospectiva” ou *deferred obedience* que Derrida situa no quadro sintomático desse “mal”. Esse conceito remonta a *Totem e Tabu*, quando Freud explica: “O [pai] morto torna-se mais forte [do que jamais foi enquanto vivo] [...] devido a uma situação psíquica que nos é familiar na psicanálise, a *obediência retrospectiva*.” (DERRIDA, 2001, p. 78). Ou seja, o sujeito arquivista se libera de toda resistência que domina o ato arquivista para dar continuidade à existência e aos projetos daquilo que arquivava e que já não sobrevive. Derrida investiga como um outro autor, Yeroshalmi (*apud, Ibid.*, p. 78) aplica esse conceito ao próprio Freud quando abre mão da resistência de anos às imposições da religiosidade paterna, arquivadas no corpo pela circuncisão judaica, para então escrever, a partir da morte do pai, *Moisés e o monoteísmo*.

Ao escrever Moisés e o monoteísmo, ele não somente obedece enfim ao seu pai e mergulha de novo no estudo intenso da Bíblia, mas também graças à interpretação que faz, chega a preservar sua independência em relação ao pai.

Em Brod, esse sintoma se traduz na resistência conflituosa de obedecer ao último desejo de Kafka de destruir seus escritos. Toda resistência de Brod às ordens do amigo escritor converte-se em uma obediência retrospectiva quando decide pela publicação das obras. É que, conforme já ressaltado, à publicação da obra seguiu-se uma interpretação em que o desejo de Kafka se confirmava: a obra era sumariamente esquecida para ceder espaço à figura autoral de Kafka na prospectiva de Brod. Assim, como puro exercício arquivista, à medida que Brod salvava os escritos de Kafka da cólera do escritor, impôs-lhes uma versão exclusivista e autoritária, estritamente vinculada à sua memória intimista e à sua religiosidade, confirmando, em certa medida, o desejo do amigo morto de destruir sua escrita.

Dessa percepção, ainda que por caminho diverso, também compartilha Konder (1974, p. 181) quando ressalta que

Com isso, Brod estava sendo levado a sacrificar a riqueza e a diversidade das idéias que existem implicitamente nas obras de Kafka (ignorando a profundidade de suas dúvidas, o isolamento da sua posição intelectual) e estava, também, sem o perceber, transformando a ficção kafkiana em mera ilustração ou encenação de uma determinada ideologia religiosa.

A literatura, cujo valor artístico era questionado pelo autor, foi editada junto com a memória de seu *arconte*, promovendo, a um só tempo, seu salvamento físico e uma certa limitação das possibilidades de interpretação. A publicação póstuma das obras de Kafka jungida a uma análise intimista-teológica foi a saída conciliatória aos conflitos de Brod: desobedecendo ao amigo, estava, na verdade, executando seu desejo testamentário. Brod, pois, comporta-se com relação a Kafka com essa “docilidade diferida”, para usar a tradução da tradução derridiana, retirando da morte do amigo o dispositivo de autoridade que faltava para publicar os escritos que lhe tinha endereçado.

A leitura das notas de Brod à primeira edição de *O processo* revela sua vontade de se apropriar da exegese da literatura kafkiana, de exercer o poder sobre o documento que preservara. Depois de questionar o próprio desejo do amigo em relação à destruição dos

escritos, ele apóia sua decisão de publicar unicamente em “razões literárias e estéticas”. Ou seja: salva da destruição e do esquecimento não Kafka e sua escrita, mas *seu* Kafka e *sua* interpretação da obra do autor. É impossível ao arconte furtar-se da faculdade de julgar o que detém:

O que me fez decidir não tem a nada a ver, naturalmente, com as razões que eu tenha dado, é único e simplesmente o fato de que os escritos póstumos de Kafka contém os mais maravilhosos tesouros e o melhor de uma obra prima. Devo confessar lealmente que essa decisão, essa única razão literária e estética bastou (mesmo que não tivesse que fazer valer nenhuma objeção contra o valor das últimas vontades de Kafka) para determinar minha decisão com uma clareza que eu não poderia me opor. (BROD, 1939, p. 264).

3. O RETORNO À LETRA

O diagnóstico do *mal* de Brod assim como a compreensão de Kafka como instaurador de discursividade repercute decisivamente nas leituras de seus textos. A partir daí, é possível compreender as causas de uma certa guinada hermenêutica em que a escrita de Kafka readquire seu primado, isto é, a letra de Kafka possa falar por si, sem a inflexível tutela dos críticos que mediam a leitura do autor através de alegorias preconcebidas, anteriores ao texto. Para realizar esse “retorno” era preciso identificar o que lhe “bloqueava”, para utilizar as terminologias foucaultianas. E no caso de Kafka, a interpretação de Brod dos escritos do amigo foi construída por imagens alegóricas que remetem a uma teologia, convertendo o texto numa espécie de parábola religiosa.

As melhores análises da obra de Kafka constataram exatamente essa necessidade de retorno à escrita do autor, livrando-se dos excessos simbólicos e alegóricos que se anexaram ao texto desde Brod. Günter Anders (1993, p. 47) foi um dos que negou a Kafka a condição de alegorista ou simbolista. Ele destaca uma quase identidade entre a letra e a metáfora no autor, “a linguagem completamente cotidiana a que, mesmos nos seus estilhaços microscópicos, e até abstratos, consiste de metáforas”. Roberto Calasso (2006, p. 111) também destacou essa coincidência: “metáfora e letra tinham para Kafka o mesmo peso. A passagem de uma à outra é lépica. Mais, a metáfora podia tomar o lugar da letra e transformar a letra em metáfora”.

A realidade sobre a qual Kafka posiciona sua lupa – via fantástico – não é a realidade em si, alegorizada, mas sim o processo através do qual se forja algo que consideramos como real. “O tornar-se-animal nada tem de metafórico. Nenhum simbolismo, nenhuma alegoria”, dizem Deleuze e Guattari. (1977, p. 54).

Mas foi Adorno (1969, p. 136, tradução nossa) quem, inconsciente ou intuitivamente, confirmou as teses de Foucault (*Função autor*) e Derrida (*Mal de arquivo*) ao formular a seguinte regra para leitura dos textos de Kafka: “tomar tudo literalmente, sem sobreposição de conceitos”. A autoridade dos textos é a autoridade de Kafka.” Em Kafka, diz Adorno (*Ibid.*, p. 134), “cada frase vale literalmente, e cada uma dela significa por si”. Assim, elabora o princípio da literalidade como única possibilidade de ler Kafka, protegendo-se dos *kits* interpretativos à disposição do leitor: “só a fidelidade à letra, não a compreensão orientada, poderá ajudar a entender” (*Ibid.*, p.137).

É possível extrair desse princípio duas conseqüências fundamentais para a leitura dos textos de Kafka: o encurtamento da distância estética e a economia da escrita.

O distanciamento mediado pelas alegorias teológicas desaparece para dar lugar à literalidade que elimina a distância estética entre leitor e texto, impedindo qualquer identidade contemplativa do leitor. “Tal agressiva proximidade física impede o costume do leitor de identificar-se com figuras da novela. Em razão desse princípio, o superrealismo pode, com justiça, reivindicar Kafka como um dos seus”.(*Ibid.*, p. 135).

A técnica narrativa de Kafka consiste em obstruir a passividade do leitor através de choques.

O procedimento de Kafka, de encurtar completamente a distância, inclui-se entre os extremos nos quais é possível aprender mais sobre o romance atual do que em qualquer assim chamado fato médio “típico”. Por meio de choques ele rebenta a tranqüilidade contemplativa do leitor diante da coisa lida. Seus romances – se é que eles de fato ainda cabem nesse conceito – são a resposta antecipadora a uma condição do mundo em que a atitude contemplativa virou escárnio total, porque a ameaça permanente de catástrofe não permite a mais ninguém a observação desinteressada, nem mesmo sua reprodução estética (*Idem*, 1983, p. 272).

A compreensão dessa forma narrativa reporta-se ao pensamento Benjamin. Em *Experiência e pobreza*, o filósofo defende que o declínio da experiência coincide com as experiências totalitárias que emudecem os homens e lhe retiram a transmissibilidade das

vivências entre gerações, a capacidade narrativa. Sobra muito pouco para ser narrado, restos que precisam ser achados em meio aos estilhaços da vivência.

Kafka é um bárbaro disposto a realizar, diante da experiência mesquinha, uma “nova barbárie”, “um conceito novo e positivo de barbárie” para usar as expressões de Benjamin (1994, p. 115-116).

Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tabula rasa. (*Ibid.*, p. 116)

A relação entre a miséria da experiência e esse narrador que sai catando as sobras é proposta por Benjamin (1989, p. 110) no seu ensaio sobre Baudelaire quando chega a um questionamento fundamental: “de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque que se tornou a norma?”

Benjamin extrai da poesia de Baudelaire a noção do poeta trapeiro que responde ao trauma do choque e que se estende, aqui, via Adorno, a Kafka.

Aqui temos um homem – ele tem de recolher na capital o lixo do dia que passou. Tudo que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que desprezou, tudo o que destruiu, é reunido e registrado por ele. Compila os anais da devassidão, cafarnaum da escória; separa as coisas, faz uma seleção inteligente; procede como um avaro com seu tesouro e se detém no entulho que, entre as maxilas da deusa indústria, vai adotar a forma de objetos úteis ou agradáveis. (*Idem.*, 1994, p. 78).

A análise de Benjamin acaba articulando a aproximação estética do leitor de Kafka pelo choque com a economia de sua escrita. Com efeito, o escritor, que captou de perto a ascensão do regime nazista, opera “a partir de uma tabula rasa”, não lhe resta qualquer *empíria* traduzível, procedendo como um “avarento com seu tesouro” – os cacós da linguagem que ele não pode abrir mão como espaço de metáforas. “Algumas das melhores cabeças já começaram a ajustar-se a essas coisas. Sua característica é uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século”. (*Ibid.*, p. 116).

Kafka não pode dispensar nada - cada palavra um gesto, uma imagem, um choque. É a única forma narrativa possível para quem vive o declínio da experiência e a iminência do totalitarismo. E essa avareza da escrita kafkiana - “nenhuma de suas imagens,

por mais absurda, parece totalmente gratuita” (ANDERS, 1993, p. 42) – dedica à cada palavra uma potência imagética autônoma em relação ao texto. “Às vezes as palavras, especialmente as metáforas, se segregam do resto e exigem existência própria” (ADORNO, 1969, p. 137)

A economicidade é uma imposição ao narrador. Se não há o que narrar, é preciso congelar imagens em cada e palavra em cada letra. “Gestos perpetrados são em Kafka instantes congelados”, diz Adorno (*Ibid.*, p.144). De simples expressões, tomadas isoladamente ou mesmo ao acaso, pode-se extrair imagens amplificadas sobre a realidade invisível que nos governa. O que dizer de expressões como “peneiras insuperáveis”, “pequeno grão estranho”, “covas experimentais”, “experimentá-la na própria carne” e “grande organismo”? Anders (1993, p. 43) diz o seguinte: “O que há de sensorial nessas imagens, ele põe sob o microscópio – e veja, a metáfora mostra detalhes tão colossais que, daí em diante, a descrição adquire algo de pavorosa realidade”. Mas a economia narrativa de Kafka vai além, reduz-se a palavras e a meras preposições, chega a uma única letra – K – até desaparecer completamente, convertida em zunidos inaudíveis de seus narradores animais, como Gregor Samsa, em *A metamorfose* e o anônimo morador da toca, em *A construção*.

Trata-se, pois, de uma nova forma narrativa cujos pressupostos não podem ser desdenhados por este trabalho. A identidade metáfora-letra parece dispensar interpretação, funcionando como um dispositivo detonador de imagens cuja captação está unicamente subordinada a uma lógica sensorial.

Assim, para auscultar esses zunidos animais, através dos quais Kafka narra, é preciso seguir o conselho de Benjamin (1994, p. 154):

É mais fácil extrair conclusões especulativas das notas póstumas de Kafka que investigar um único dos temas que aparecem em seus contos e romances, No entanto somente esses temas podem lançar alguma luz sobre as forças arcaicas que atravessam a obra de Kafka – forças, entretanto, que com igual justificação poderíamos identificar no mundo contemporâneo.

E o tema aqui é como Kafka consegue, através da sua linguagem protocolar e hermética, promover uma espécie de travestimento paródico dos discursos sistêmico-funcionais, revelando-lhe uma dimensão inacessível à razão formal. A partir de Kafka, é

possível identificar o deslocamento da legitimidade do sistema jurídico para um espaço alheio à lógica da razão instrumental e compreender seu funcionamento em um contexto em que o capitalismo reinventa as formas de controle social.

CAPÍTULO II – AS AUTOPOIESIS DE KAFKA

1. “PENEIRAS INSUPERÁVEIS”

Seguindo o conselho de Benjamin do capítulo anterior, o foco de *O processo* e de *O castelo* não são as angústias internas de seus heróis ou suas buscas insólitas para conhecer o tribunal e o castelo, mas sim a forma como essas instituições onipresentes se relacionam, se ampliam e se adaptam ao mundo que lhe é circundante. A distinção é importante: transforma a literatura de Kafka, nascida no vácuo do espaço deixado pelo autor, em uma forma de travestimento paródico do discurso sistêmico de Niklas Luhmann, capaz de identificar nessa concepção os resquícios herdados da filosofia do sujeito e as limitações inerentes à racionalidade instrumental exclusivista que marcou a modernidade ocidental.

Com efeito, um dos pressupostos da teoria sistêmica da sociedade é a superação da relação inteior-exterior, entre sujeito cognoscente e mundo-objeto a ser conhecido por uma relação entre sistema e mundo-circundante, ainda que se preserve “uma clara linha de separação entre os eventos internos ao sistema e aqueles que se passam no seu mundo circundante”. (HABERMAS, 2000, p. 512-515). Da mesma forma, Kafka representa esse deslocamento do sujeito para os sistemas – sistema do funcionamento do tribunal e do castelo – e seu mundo circundante – o banco, a casa suburbana do pintor, a aldeia, bem como os acontecimentos em um e em outro e a forma como se articulam, bem como a superação da dicotomia sujeito/objeto por outras condições de olhar.

Assim como na teoria sistêmica de Luhmann, a representação estética do funcionamento social em Kafka é acêntrica. As conexões com o mundo-circundante do castelo e do tribunal não são estabelecidas diretamente com estes núcleos de poder, mas mediadas por lugares periféricos como a aldeia em *O castelo* e o bairro periférico de Titorelli em *O processo*. Da mesma forma, a teoria de Luhmann, analisa Habermas (*Ibid.*, p. 518) “assegura a coesão do sistema, simultaneamente aberto ao mundo circundante, não por meio de um centro, mas por meio de conexões com a periferia”. O resultado dessas comunicações periféricas entre sistemas é a impossibilidade de uma síntese sobre o todo. Segundo Luhmann, “isso tem como consequência o fato de que já não é possível fixar um ponto de vista do qual se possa observar, de uma maneira correta, o todo, seja o Estado, seja a sociedade” (*apud, Ibid.*, p. 518-519). Essa pluralidade de perspectivas em torno dos

sistemas também aproxima Luhmann de Kafka, cujos personagens comportam, cada uma delas, determinada visão sobre o castelo e o tribunal, traduzindo o lugar que ocupam no funcionamento dessas instituições.

Para compreender a circularidade do sistema jurídico com outros sistemas, Luhmann importa para a sociologia o conceito de *autopoiesis* desenvolvido no âmbito da biologia por Maturana e Varela, conforme já ressaltado na Introdução. O sistema jurídico observado por Luhmann é um subsistema autopoietico, isto é, ele retira sua validade de si mesmo como um sistema auto-referente. O sistema vive em interdependência funcional com outros sistemas funcionalmente diferenciados cujas trocas são reguladas pelo *acoplamento estrutural*. Segundo Luhmann, o sistema jurídico sofre alterações estruturais a partir de perturbações do meio circundante que por sua vez ajusta-se às respostas do sistema jurídico. Assim, essas trocas são contingenciadas pelo autismo do sistema jurídico que se reproduz segundo sua lógica binária interna: legal/ilegal. Para Luhmann (2004b, p. 08, tradução nossa),

Se sistemas funcionais são operacionalmente sistemas fechados, sua diferenciação produzirá, ao mesmo tempo, mais independência e mais dependência - mais independência por causa da sua clausura operacional e da alta seletividade do seu acoplamento estrutural, e mais dependência por que a sociedade só pode manter presente estas realizações se todos os sistemas funcionais operam e se auto-reproduzem em um nível adequado.

A letra basta a Kafka para tornar objeto de representação o discurso sistêmico funcional de Luhmann. Segundo Bakhtin (1998), a apropriação do discurso alheio como objeto de representação não se dá de forma passiva. O autor assume uma posição valorativa sobre a *visão de mundo* sistêmica que representa para reinventá-la ou ajustá-la às suas intenções, estabelecendo assim uma atitude dialógica com o discurso sistêmico. Ou seja: o discurso objetivado na letra de Kafka deixa de ser apenas objeto de representação para se constituir no canal através do qual o autor grafa sua perspectiva. Nesse sentido, Kafka parece mesmo dialogar com Luhmann, atribuindo a esse discurso direto do sistema jurídico autopoietico um duplo-parodizante.

Quando K. reconhece a sua incapacidade de, sozinho, interferir decisivamente no resultado do processo, rende-se à experiência do advogado Huld. Para reforçar a imprescindibilidade de seus serviços, o advogado destaca as inabilidades de K. e demonstra

seu conhecimento sobre o sistema judiciário. Huld é um iniciado nas tramas do processo, personagem *insider* experiente em causas como as de Josef K., e sua perspectiva do sistema judiciário está contaminada, desiludida e, por isso mesmo, não revela o funcionamento do tribunal “como é” e sim “como não pode deixar de ser”. Sua fala é sempre auto-legitimante – reconhece as mazelas do tribunal como necessárias – “a única coisa acertada é se conformar com as condições existentes” (KAFKA, 1997b, p. 150). - e escancara o conflito discursivo entre os personagens integrados à práxis do tribunal e aqueles que pertencem ao mundo circundante ao sistema judiciário:

É totalmente remota a idéia de querer introduzir ou impor, junto ao tribunal qualquer melhora ao passo que quase todo acusado – e isso é muito significativo -, mesmo sendo muito simples, começa logo à entrada do processo a pensar em propostas de melhorias e assim esbanja muitas vezes o tempo e energia que, de outro modo, poderiam ser muito bem empregados. (*Ibid.*, p. 150)

Através desses diálogos, Kafka transforma em objeto de representação o discurso jurídico sistêmico-funcional. Os pontos de vistas em torno do tribunal e do castelo oscilam de acordo com o lugar dos personagens em relação a essas instituições da ficção kafkiana. Para o advogado, o sistema judiciário não pode ser onerado com questões estranhas aos seus ritos e formas consolidadas. A impossibilidade de “qualquer melhora” junto ao tribunal neutraliza toda forma de intervenção externa à instituição. Os questionamentos de Josef K. são dispendiosos para o processo, suas “censuras não adiantam muito” – “deixe-se pois o trabalho ao advogado, ao invés de atrapalhá-lo” (*Ibid.*, p. 149), diz Huld, transformando qualquer forma de intervenção exógena em uma ameaça à harmonia do tribunal.

Da mesma forma, quando Earlinger descreve o trabalho de Klamm, um dos senhores do castelo incapaz de “suportar a visão de um estrangeiro” (*Idem*, 2000, p. 56), fica claro que a administração do castelo não pode sofrer qualquer tipo de alteração decorrente do mundo externo. A estabilidade funcional do castelo está intimamente relacionada com sua imunidade ao mundo circundante. Qualquer alteração interna, como a substituição de uma servente, pode repercutir na assepsia do castelo e criar uma brecha com prejuízos imprevisíveis para seu funcionamento tautológico.

Quanto maior, no entanto, é um trabalho – e o trabalho de Klamm é sem dúvida o maior de todos -, tanto menos energia sobra para se defender do mundo externo; por consequência, qualquer mudança insignificante das coisas menos importantes causa sério transtorno. (*Ibid.*, p. 401-402).

Assim, a autonomia do sistema jurídico converte-se, na letra de Kafka, em um funcionamento narcísico e profilático, através do qual se rejeita qualquer informação que não possa ser traduzida na sua linguagem binária lícito/ilícito (a língua do castelo incompreensível para K.), cuja autoria não seja do seu *corpus* autorizado. Na mesma trilha, Jürgen Habermas (1997, p. 76) ressalta que:

sob a descrição de um sistema autopoietico, o direito marginalizado narcisicamente só pode reagir a problemas próprios, que podem, quando muito, ser provocados a partir de fora. Por isso, ele não pode levar a sério nem elaborar problemas que oneram o sistema da sociedade como um todo.

Mas Luhmann rebate essa crítica ao fechamento funcional dos sistemas sociais, incluindo o sistema jurídico como um subsistema social, utilizando-se exatamente da idéia de *acoplamento estrutural*. É através desse mecanismo que os sistemas autopoieticos se articulam com outros sistemas, garantindo sua autonomia reprodutiva sem isolar-se do mundo circundante. Quando um sistema é submetido a alguma espécie de perturbação externa ele sofre uma alteração estrutural para adaptá-la ao seu funcionamento, isto é, ela é “aproveitada” na medida em que pode se integrar à lógica interna do sistema. O outro sistema, por sua vez, reage a essa alteração gerada no sistema perturbado, adequando-se estruturalmente.

Assim, pelo acoplamento estrutural não ocorre a determinação do sistema pelo entorno, mas simples irritação ou perturbação um pelo outro. Aludindo a Maturana, Luhmann afirma que os conceitos de acoplamento estrutural e autodeterminação dos sistemas autopoieticos se encontram numa relação ortogonal, no sentido que, embora se pressuponham, não podem se determinar reciprocamente. (VILLAS BOAS, 2006, p. 250).

Kafka duplica o discurso sistêmico de Luhmann atribuindo uma versão paródica do *acoplamento estrutural* dos sistemas autopoieticos –“peneiras insuperáveis” (KAFKA, 2000, p. 395), diz o secretário Bürgel ao agrimensor K.. O ponto de vista dos funcionários integrados ao funcionamento sistêmico das instituições kafkianas convive com a perspectiva dos forasteiros que habitam seu mundo circundante. A partir do esclarecimento

recíproco dessas visões, Kafka revela como o funcionamento do sistema jurídico depende da sua capacidade de neutralizar as perturbações externas. Nos seus romances Kafka nunca exclui a possibilidade de intervir no sistema – “não nego que também seja possível, uma vez ou outra, conseguir algo totalmente contrário às prescrições e contra a tradição, nunca experimentei nada nesse tipo, mas existem, ao que se supõe, exemplos nesse sentido (*Ibid.*, p. 83-84), diz a dona do albergue a K. E assim, tais possibilidades se convertem em uma constante que nunca se efetiva, através da qual se conserva o funcionamento autista de suas instituições imunizadas de seus profanadores.

A partir das irritações, os sistemas são capazes de se abrir cognitivamente ao seu entorno, sem que com isso seja afetada sua clausura operacional. O acoplamento estrutural permite que o sistema reaja às irritações, aceitando-as ou rechaçando-as, de modo que se torne possível que o sistema se equilibre [...] e se estabilize de forma adaptativa perante seu entorno. (VILLAS BOAS, 2006, p. 250).

No funcionamento sincronizado do castelo, essas perturbações são eliminadas prontamente antes que se convertam, ainda que seja uma possibilidade remota, em incômodos para a instituição. É nesse objetivo que os funcionários subalternos despedem suas energias – “todo mundo aqui está cansado”, diz Burgel à K. (KAFKA, 2000, p. 382): “entretanto, é nosso dever vigiar o bem estar de Klamm de tal forma que mesmo incômodos que não são nada para ele – e é provável que não exista absolutamente nenhum – nós os eliminamos quando nos chamam a atenção como possíveis perturbações.” (*Ibid.*, p. 402).

Mas, sejam quais foram as “vibrações” ou “perturbações” que um dado sistema, em consequência de sua interdependência funcional ou coexistência, possa “causar” noutro sistema, elas serão irrelevantes se não forem convertidas em respostas ou reações autopoiéticas. (SANTOS, 2001, p. 159)

Mesmo quando K., em *O castelo*, experimenta alguma espécie de interação com as engrenagens do sistema, sobressai sua incapacidade de intervir no funcionamento do castelo. O aparente acolhimento se converte apenas em aquisição do sistema, uma estratégia de imunizar seu funcionamento da incômoda insistência de K, estabilizando suas expectativas de influir naquela instituição. Os dois romances de Kafka, *O Processo* e *O castelo*, são paródias de inquéritos e procedimentos jurídicos-administrativos. Nos dois

textos se dispõem, desde o início, a estabilizar as expectativas de seus heróis acerca de qualquer decisão das autoridades. Mas o travestimento estético desses mecanismos jurídico-administrativos, na forma como concebidos pela teoria sistêmica, desvelam o custo desta *disposição generalizada para aceitar decisões de conteúdo desconhecido*, para usar termos luhmannianos: a alienação do homem reificado nas engrenagens do capitalismo recente, incapaz de intervir na máquina que o administra.

Às vezes aqui eram dadas ordens muito fáceis de cumprir, mas essa facilidade não alegrava K. [...] porque ela mostrava a K. a inutilidade de todos os seus esforços. As ordens passavam sobre ele, tanto as desfavoráveis como as favoráveis, e até as favoráveis tinham certamente um cerne, em última análise, desfavorável; seja como for, todas passavam por cima dele, e K. estava colocado muito baixo para intervir nelas ou constrangê-las ao silêncio e fazer com que sua voz fosse ouvida. (KAFKA, 2000, p. 403).

Na literatura de Kafka, a autonomia do sistema jurídico depende de uma relação pedagógica com os habitantes do mundo-circundante capaz de garantir a adesão alienante de seus profanos. Nesse sentido, o lugar ocupado pelos heróis dos romances de Kafka traduz a experiência vivenciada no interior do sistema acadêmico de produção do conhecimento jurídico e a forma como se acopla ao sistema jurídico autopoietico de aplicação do direito. Para Pierre Bourdieu (1989, p. 243-244),

a crença que é tacitamente concedida à ordem jurídica deve ser reproduzida sem interrupção e uma das funções do trabalho propriamente jurídico de codificação das representações e das práticas éticas é a de contribuir para fundamentar a adesão dos profanos aos próprios fundamentos da ideologia profissional do corpo dos juristas, a saber, a crença na neutralidade e na autonomia do direito e dos juristas.

O que desagrega nesse espaço é exatamente a relação entre o sistema autopoietico de aplicação do direito oficial e os centros de produção do conhecimento. A auto-referencialidade do sistema instrumentaliza a crítica acadêmica, limitando sua produção à possibilidade de aplicação prática do direito pelos órgãos vestidos de autoridade estatal. A lógica consiste em administrar toda forma de pensamento alienígena avesso à racionalidade legalista do ensino jurídico através de um exílio interno. Os estudos provenientes da crítica literária, da filosofia e da sociologia são etiquetados como lucubrações teóricas irrelevantes para o funcionamento do sistema jurídico. A verdade é que estas intervenções oneram a

auto-referencialidade do sistema jurídico e precisam ser neutralizadas através de um ostracismo que não expulsa. Em *O castelo*, é a dona do albergue que trata de definir esse lugar:

O senhor não é do castelo, senhor não é da aldeia, o senhor não é nada. Infelizmente porém o senhor é alguma coisa, ou seja, um estranho, alguém que está sobrando e fica no meio do caminho, alguém que sempre causa aborrecimento [...] alguém cujas intenções são desconhecidas. (KAFKA, 2000, p. 80)

E essa identidade assombrava efetivamente não só o K. de *O castelo*, mas também Josef K. de *O processo*: “ficar parado no meio do caminho é que não podia – essa era a coisa mais insensata não só nos negócios, mas também sempre e em qualquer parte.” (*Idem*, 1997b, p. 156). Mas se Kafka representa esse desconfortável espaço fronteiro do pária epistêmico – “um estranho, alguém que está sobrando e fica no meio do caminho, alguém que sempre causa aborrecimento” – também traça estratégias de sobrevivências nesse ambiente. Contra esse recolhimento narcísico do sistema jurídico, Kafka nos ensina a comportar como seus heróis. Trata-se um comportamento “teimoso e pueril”, “dizendo *não* sem parar, fazendo o que lhe dá na cabeça e não ouvindo os conselhos mais bem intencionados” (*Idem*, 2000, p. 83-84), adverte a dona do albergue a K.. Como os conselhos de Huld a Josef K. em *O processo*: “comportar-se com calma, ainda que seja contra os próprios desígnios” (*Idem*, 1997b, p. 148). É assim que K. se revela para a dona do albergue. “Para ela, K. é o intruso, aquele que – por inconsciência, curiosidade, interesse pessoal, imprudência, desafio – quer aceder a tudo. Por isso mesmo deve ser excluído de tudo” (CALASSO, 2006, p. 100).

Nesse sentido, a insistência leiga de Josef K., no *Processo*, e de K., no *Castelo*, para se imiscuírem no sistema do tribunal e do castelo se traduz naquilo que Boaventura de Sousa Santos (2001, p. 222) chama de *novo senso comum jurídico*:

Ao contrário do senso comum jurídico hoje dominante, o novo senso comum parte de uma concepção de direito autônoma de que é produzida pelas profissões e instituições jurídicas do Estado moderno e que está na base da ideologia jurídica dominante. Ao questionar esta ideologia enquanto forma de autoconhecimento que legitima e neutraliza o poder social dos profissionais e das classes sociais que eles servem com maior

ou menor autonomia, o novo senso comum jurídico é um conhecimento vulgar mais crítico. Trivializar e vulgarizar o direito implica necessariamente, numa fase de transição ideológica, questionar e criticar o poder social dos que insistem na sacralização, ritualização e profissionalização do direito.

Assim, os heróis kafkianos representam, antes de marionetes manobradas pela burocracia jurídica, a habilitação de um pensamento alienígena nos problemas monopolizados pelo corporativismo dos homens da lei, revelando-lhes uma dimensão desdenhada pelos seus operadores internos. Kafka transforma a ignorância de seus heróis na insistência subversiva de um pensamento crítico resistente à força alienante da máquina judiciária. Ao contrário do que defende Gunter Anders (1993, p. 32-33), para quem “o esforço de K. consiste em atender todas as prescrições, apropriar-se “interiormente” delas e justificar até mesmo as pretensões imorais dos governantes”, o comportamento dos heróis de Kafka é sempre causa de aborrecimento dos iniciados nos sistemas de *O castelo* e *O processo*. A ignorância comum aos protagonistas desses romances converte-se na única inteligência oponível à lógica absurda do funcionamento das instituições que representam.

Michael Löwy cita, em seu livro sobre Kafka, a análise de Michel Carrouges confirmando como o pensamento de Kafka expressa aquilo que Boaventura chama de *novo senso comum jurídico*.

Kafka abdica do ponto de vista corporativo dos homens da lei, essas pessoas instruídas e bem criadas que pensam compreender o porquê das coisas da lei. Ele os considera, pelo contrário, a eles e à lei, do ponto de vista da massa dos miseráveis que suportam sem compreender. Mas como continua sendo Kafka, ele eleva essa ignorância comumente ingênua à altura de uma ironia superior, transbordante de sofrimento e de humor, de mistério e de lucidez. Ele desmascara tudo o que há de ignorância humana no saber jurídico e de saber humano na ignorância dos sujeitados. (CARROUGES, 1968, p. 114-115, *apud* LÖWY, 2005, p. 204-205).

Assim, a partir do texto de Kafka é possível compreender o lugar ideológico desse *corpus* autorizado que move o sistema judiciário. Kafka não só permite diagnosticar esse espaço, mas também revela os caminhos para se movimentar nele. O monopólio exegético de compreensão do sistema judiciário é garantido pela práxis corrupta e opaca das instituições. O saber especializado e neutro de profissionais como o advogado Huld, submetido à insolência vulgarizante de Josef K., converte-se na sabedoria no relacionamento com os funcionários, para o qual não existem regras visíveis – “é, pois

difícil e fácil tratar com eles, para tanto que não existem normas”(KAFKA, 1997b, p. 149) . Em *Sobre a questão das leis* (2002), Kafka confessará que “é extremamente penoso ser governado segundo leis que não se conhecem [...], pois o caráter dessas leis exige também que se mantenha o segredo da sua existência” (Idem, 2002b, p. 123-124).

Huld foi assimilado ao funcionamento autônomo do tribunal, tornou-se peça integrante do fundamento místico do tribunal. Seus conselhos para Josef K. em *O processo*, são aqueles “mais bem intencionados” que a dona do albergue diz que K., em *O castelo*, não escuta. Assim, sua perspectiva do sistema judiciário, “esse grande organismo judicial”, é a que mais se aproxima do seu funcionamento autopoiético e através da qual Kafka valoriza o discurso sistêmico de Luhmann. Aqui, não há alegorias ou parábolas, a letra de Kafka fala por si:

Tentar perceber que aquele grande organismo judicial fica, por assim dizer, eternamente pairando e que na verdade, quando se muda alguma coisa por conta própria, a partir da posição que se ocupa, retira-se o chão debaixo dos próprios pés, e se pode sofrer uma queda, ao passo que o grande organismo cria facilmente para si mesmo, em outro lugar, um substituto para a pequena perturbação – na realidade tudo está ligado – e permanece inalterado, se é que – o que é até provável – não se torna mais fechado, mais atento, mais severo, mais maligno ainda. (KAFKA, 1997b, p. 149).

A duplicação do discurso sociológico de Luhmann é o canal através do qual Kafka desvela como o funcionamento auto-referente do sistema judiciário, a despeito da sua abertura cognitiva, revela-se como um sistema isolado e fechado, inacessível aos sistemas do mundo circundante. Em Kafka, o sistema judiciário, representado pelo funcionamento do castelo e do tribunal, retira sua autoridade exatamente desse recolhimento autopoiético do sistema, através do qual garante uma “legitimidade” opaca, incontestável pelo pensamento lógico-exclusivista.

Os estudantes estão sujeitos ao Eros da máquina judiciária, de integrarem seu funcionamento, como o estudante Bertold que Josef K. percebe durante sua primeira audiência no tribunal. O sexo público entre o estudante e a mulher é a cópula entre o iniciante e o poder. Não é a mulher que o atrai, mas o seu lugar nas engrenagens do tribunal, os desejos que ela desperta no juiz de instrução – “De modo geral não sou atraente, mas para ele eu sou”, reconhece a mulher (*Ibid.*, p. 67). O que a faz ceder às

investidas do jovem é a sua projeção nos cargos do tribunal e a dependência vitalícia de seu marido ao emprego – “Nesse caso não há defesa, até meu marido se conformou; se ele quiser manter o emprego tem de suportar isso, pois aquele homem é estudante e é previsível que terá mais poder ainda” (*Ibid.*, p. 67). O funcionamento libidinal do sistema judiciário não só apenas se confirma pelos livros eróticos do juiz de instrução, mas se transforma na regra imutável daquela instituição: eram livros velhos, gastos; a capa de um volume estava quase rachada ao meio, as duas metades se mantinham unidas pela tela de fios (*Ibid.*, p. 68).

Nesse sentido, Kafka promove um *rebaixamento*⁵ erótico do funcionamento do tribunal para revelar uma dimensão crítica e invisível do acoplamento estrutural de Luhmann. Na sua versão erótica, o “acoplamento” entre a lavadeira e o estudante representa a subordinação do sistema acadêmico ao sistema jurídico, sua redenção aos encantos do tribunal. Mais ainda, se analisarmos o momento desse acoplamento no romance, essa paródia se amplificará. A cópula acontece no instante em que K., com as expectativas racionais de quem supõe um Estado de direito, pretende influenciar com seu discurso o juiz de instrução. Assim, no instante da comunicação com o sistema jurídico, as informações externas trazidas por K. são neutralizadas pela cena erótica. Tornaram-se irrelevantes, filtradas pela reprodução autopoietica do tribunal.

Para cavar espaço nesse intrincado funcionamento do sistema judiciário, rompendo com a instrumentalização neutralizante da crítica acadêmica especializada, Kafka constrói, na antípoda de Huld, outros personagens. E Benjamin dedicou algumas páginas de seu ensaio sobre Kafka a essas criaturas. Elas concentram alguma das características incômodas de seus heróis, como a teimosia pueril e a insolência leiga. Para Benjamin (1994, p. 156),

Entre as criaturas de Kafka existe uma tribo singularmente consciente da brevidade da vida. . Ela vem da cidade do sul, que Kafka caracteriza com o seguinte diálogo “Ali estão as pessoas imaginem! Imaginem, elas não dormem! – E por que não? – Porque não se cansam nunca – E porque não? – Porque são tolos – Então os tolos não se cansam? – Como

⁵ Bakhtin analisa, a partir da obra de Rabelais, como o rebaixamento tornou-se um princípio típico do realismo grotesco através do qual o gênero romanescos parodiza o discurso oficial revelando a parcialidade de sua visão de mundo nas imagens literárias do “baixo” corporal e material. “O rebaixamento é enfim o princípio artístico essencial do realismo grotesco: todas as coisas sagradas e elevadas aí são reinterpretadas no plano material e corporal”. (BAKHTIN, 1993, p. 325). Ressalta-se, no entanto, a ausência, no texto de Kafka, do caráter ambivalente que o teórico russo identifica no grotesco rabelaisiano e a presença, por outro lado, de um outro fator próprio do rebaixamento kafkiano: na representação de Kafka, o rebaixamento é utilizado pelo discurso autoritário objeto do travestimento paródico.

poderiam os tolos cansar-se?” [...] Com efeito, os estudantes, que em Kafka aparecem nos lugares mais estranhos, são os chefes e porta-vozes dessa tribo.

A saída para Kafka é esse comportamento insistente e vulgar dos estudantes. Mas não estudantes como Bertold, iniciado nas carreiras do tribunal. É preciso preservar essa “tolice” que avança pela segunda, terceira e quarta hora, resistindo ao cansaço. É como Kafka representa o *novo senso comum jurídico* capaz de banalizar o direito, emprestando-lhe uma versão tão risível quanto assustadora de suas engrenagens invisíveis. E talvez o personagem símbolo dessa estratégia mitoclasta seja Bucéfalo, o herói de um conto cujo título é terrivelmente literal: *O novo advogado*. Nesse conto, o Dr. Bucéfalo é o novo advogado cujo exterior ainda lembra o tempo em que era o cavalo de batalha de Alexandre da Macedônia. No dias de hoje “não existe nenhum grande Alexandre” (1999c, p. 11) e Bucéfalo livra-se do mito de se cavaleiro para mergulhar nos livros.

O texto de Kafka desvela, assim, outra dimensão da teoria dos sistemas camuflada pela racionalidade da sua construção. A abertura autopoietica se converte em um mecanismo de assepsia cognitiva, pois no momento em que o direito rebatiza a realidade informada por outros sistemas através de critérios próprios, parcela considerável dessas informações são dissipadas pela redução normativa de sua reprodução jurídica. A apreensão da realidade através de informações originárias de sistemas externos ao sistema jurídico ocorre apenas normativamente e não cognitivamente.

para a consecução desse processo de intermediação formalizadora das relações sociais, na perspectiva de forçar uma atomização, autonomização e individualização dos conflitos de interesses, exige-se um conjunto de categorias abstratas capaz de permitir a dogmática situar-se de maneira distanciada – e despolitizada – dos antagonismos reais. (FARIA, 1999, p. 16)

2. A TOCA: ENSAIO SOBRE A GNOSIOLOGIA KAFKIANA

Chamada pelo autor de *Der Bau*, esta novela animalésca de Kafka antecipa, pela instabilidade da tradução de seu título⁶, o lugar epistêmico do olhar kafkiano. É que a palavra alemã *Bau* pode significar *construção* ou *toca*, oscilando, dessa forma, entre o sentido positivo de edificação, algo que se ergue contra um inimigo iminente, como no caso da novela, e a negatividade da toca, abrigo perfeito para o narrador grotesco e amedrontado de Kafka. E é o próprio escritor que anuncia a ambivalência do lugar: “o buraco era muito mais o resto de uma das várias tentativas frustradas de construção, no final porém pareceu-me vantajoso deixá-lo destampado” (KAFKA, 1998a, p. 63). Modesto Carone optou por *A construção*, talvez por opor *Bau* a *Höhle* – toca no sentido exclusivamente de refúgio, espaço de salvação onde se esconde e sobrevive o perseguido. “Mas a construção não é mesmo apenas um buraco de salvação” (*Ibid.*, p. 82), diz o morador e proprietário da toca. Para o tradutor, “ela oferece uma imagem insuperável do modo de existência do escritor, perseguido por dentro pela tuberculose e por fora pelo fascismo alemão” (CARONE, 1998, p. 113). Outros preferem nomear o texto de *A toca*, na tradução de um ambiente mais adequado ao narrador-bicho. O fato é que sem excluir as conexões biográficas com o escritor, *A toca* constituiu uma grande metáfora do pensamento, das condições do olhar do escritor e de seus leitores.

A ambivalência da *toca*, sua irredutibilidade a mero espaço de defesa e salvação, é garantida pelo próprio narrador em suas reflexões sobre o lugar por ele habitado. – “[...] não significa subestimar muito a construção, vê-la apenas como uma cavidade, para dentro da qual se quer rastejar com a maior segurança possível?” (KAFKA, 1998a, p. 82). A dúvida quanto à natureza da toca permanece ao final do texto.

A variabilidade semântica do título é a melhor tradução do texto. A novela é descrição de um espaço estratégico para onde se foge, isto é, a toca de Kafka é, a só tempo, fuga e paradeiro. “Mas quem pensa que eu sou covarde ou que edifico minha construção por covardia me desconhece”, diz o narrador. (*Ibid.*, 1998a, p. 63). Escondendo-se de inimigos externos que se aproximam, mas sem perder seus canais de contato com o mundo exterior –

⁶ Suzana Kampff Lages já havia alertado que a única tradução fiel à Kafka é a que preserve sua traço fundamental da inconclusividade: “...a presente tradução não se quer senão como um fragmento de um fragmento, radicalmente inconclusa, e nisso dá testemunho de sua particular fidelidade a Kafka, que é também sua particular “fidelidade contra Kafka” (2003, p. 276).

“caminhos bem estreitos e razoavelmente sem perigo, que me proporcionam bom ar fresco para respirar”. Perseguido de perto por inimigos subterrâneos – a lenda dos invisíveis “seres do interior da terra” – que impedem o acolhimento do narrador, retirando-lhe qualquer ilusão de pertencimento: “Aqui não importa que esteja na própria casa, pois o fato é que se está na casa deles”. (*Ibid.*, p.65). A essas condições, soma-se o indomável *desejo de lugar*, de endereçar sua identidade – “Lá eu durmo o doce sono da paz, do desejo pacificado, do alvo atingido de possuir uma casa” (*Ibid.*, p. 66).

Esse tráfego impossível entre as apertadas paredes da toca é a conversão estética da identidade judaica do escritor, no exercício regular de seu trânsito na sociedade alemã, isto é, entre o alijamento e assimilação, em uma condição estratégica de leitura do mundo. A forma estética dessa paralisia, especialmente presente nos romances *O castelo* e *O processo*, também traduz o trânsito do autor na tentativa extenuante e incessante de conciliar o mundo da burocracia jurídica e literatura.

O *desejo de lugar* é tensionado pela *impossibilidade de pertencer*, gerando um trânsito incessante no mundo dos personagens kafkianos que, por sua vez, não passa de *paralisia em movimento*. Os heróis de *O castelo* e *O processo* não têm lar. Josef K. é hóspede, o agrimensor K. chega de lugar nenhum para instalar-se em um albergue. Sem residência fixa, perambulam sem sair do lugar. Como anotou Walter Benjamin (1994, p. 143):

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

Com efeito, na toca, o narrador-bicho biográfico experimenta o desconforto desse lugar, erigido como única possibilidade de abrigo, sintetizando o trânsito do escritor, através da sua movimentação estática que lhe é peculiar. O profundo esgotamento, como anotou Benjamin, sempre coincide com um começar de novo, definindo o ambiente da toca, isto é, o ambiente narrativo, como um espaço, ao mesmo tempo descartável e reciclável, ou, de uma forma mais fiel às imagens subterrâneas do conto de Kafka, permanentemente provisório.

Algumas vezes, no exaspero do cansaço corporal, eu quis abandonar tudo, rolei de costas no chão e amaldiçoei a construção, arrastei-me para fora e deixei-a aberta. Podia fazer isso porque não desejava mais voltar para ela, até que horas ou dias depois eu regressava arrependido, quase erigia um canto à incolumidade da construção e com alegria sincera começava a trabalhar de novo. (KAFKA, 1998a, p. 67).

A partir dessas noções, a toca pode ser definida como um *entre-lugar*,⁷ com o alcance conceitual que Homi Bhabha lhe atribuiu. Mas a toca é mais que isso. Não se trata apenas de uma construção defensiva contra essa gestão binária e total da existência moderna. E para compreender a real dimensão desse espaço, como zoológico dos seus seres metamórficos, não se pode esquecer de Kafka como um “novo bárbaro” na forma como Benjamin propôs.⁸ E a descrição de Antonio Negri e Michael Hardt (2005, p. 235) dessa condição de Kafka, sem se referir especificamente a ele, impressiona. É a descrição da própria toca:

O novo bárbaro não vê nada permanente. Mas justamente por isso, vê caminhos por toda parte. Onde outros encontram muros ou montanhas, ali também, ele vê um caminho. Mas porque vê um caminho em toda parte, ele tem que limpar esse caminho em toda parte... Porque vê caminhos em toda parte, ele sempre se coloca em encruzilhadas. Nenhum momento estará ciente do que o próximo trará. O que existe ele reduz a entulho, não por amor ao entulho, mas por amor ao caminho que atravessa o entulho. Os novos bárbaros destroem com uma violência afirmativa a traçam novas trilhas de vida através de sua própria existência material.

Os autores acrescentam que essa *neobarbárie*, com a qual identificamos a engenharia narrativa kafkiana, opera, principalmente, nas “mutações corporais” a partir da suplantação das fronteiras entre a natureza humana e natureza como um todo, isto é, da inexistência de “fronteiras fixas e necessárias entre o homem e o animal, o homem e a máquina, o macho e a fêmea” constitutiva de um “êxodo antropológico”. Inaugura-se, a partir daí, a dimensão positiva e emancipatória da toca como espaço para as mutações corpóreas dos personagens

⁷ “A cultura migrante do “entre-lugar”, a posição minoritária, dramatiza a atividade da intraduzibilidade da cultura; ao fazê-lo, ela desloca a questão a apropriação da cultura para além do sonho do assimilacionista, ou do pesadelo do racista, de uma ‘transmissão total do conteúdo’, em direção a um encontro com o processo ambivalente de cisão e hibridização que marca a identificação com a diferença da cultura.” (BHABHA, 1998, p. 308)

⁸ V. Capítulo I.

de Kafka e como *bunker* das possibilidades cognitivas. De um “não lugar” a toca se transforma em um “novo lugar”.

O êxodo antropológico é importante sobretudo porque aqui é onde a face positiva, construtiva, da mutação começa a aparecer: uma mutação ontológica em marcha, a invenção concreta de um primeiro *novo lugar* no *não-lugar*. Essa evolução criativa não ocupa simplesmente um lugar existente, mas inventa um *novo lugar*; é um desejo que cria um novo corpo; uma metamorfose que rompe todas as homologias naturalistas da modernidade. (*Ibid.*, p. 235)

Nesse sentido, a *toca* é o lugar que buscava Gregor Samsa em *A metamorfose*, forçado a digladiar-se, em sua nova condição-inseto, com a arquitetura de seu quarto. A saída estratégica de Gregor a que se referem Deleuze e Guattari (1977, p. 21), para “onde a voz apenas murmura” - “Gregor se torna barata, não apenas para fugir de seu pai, mas antes para encontrar uma saída, para fugir do gerente, do comércio e dos burocratas, para atingir essa região onde a voz apenas murmura” – é a *toca* de Kafka. O que garante a acústica desse espaço é o silêncio capaz de tornar audível o zunido de qualquer bicho pequeno, inclusive de uma barata murmurante:

Mas a coisa mais bela da minha construção é o seu silêncio [...] Durante horas posso me esgueirar pelos meus corredores, sem ouvir outra coisa senão, algumas vezes, o zumbido de algum bicho pequeno, que eu logo sossego entre meus dentes, ou o escorrer da terra, que me aponta a necessidade de alguma reforma; de resto, tudo quieto. (KAFKA, 1998a, p. 66)

Assim como o inseto de *A metamorfose* adaptou-se à sua voz inaudita – “Certamente não entendiam mais suas palavras, embora para ele elas parecessem claras, mas claras que antes, talvez porque o ouvido havia se acostumado” (*Idem*, 1997a, p 92) – o narrador-bicho de Kafka em *A construção* se especializou em ouvir zumbidos que ninguém conseguiria:

Não é nada, julgo eu às vezes, ninguém além de mim o ouviria, sem dúvida eu o escuto, agora cada vez mais nítido, com o ouvido aguçado pelo treino, embora na realidade seja o mesmo ruído por toda parte, conforme posso me convencer através da comparação (*Idem*, 1998a, p. 89)

Essas vibrações acústicas que regem a perseguição do narrador-bicho entre os túneis labirínticos da toca definem esse espaço não só como o refúgio por excelência de toda fauna kafkiana, mas como o nicho epistêmico do olhar do escritor. É que para Deleuze e Guattari (1977, p. 21), a fuga para a toca, assim como todos os tornar-se animal de Kafka,

“é recusada apenas como movimento inútil no espaço, movimento enganador da liberdade; em compensação, é afirmada como fuga no mesmo lugar, fuga em intensidade”.

Nada mais que movimentos vibrações, limiars em uma matéria deserta: os animais, ratos, cães, macacos, baratas distinguem-se somente por tal ou tal limiar, por tais ou tais vibrações, por tal caminho subterrâneo no rizoma ou na toca. Pois esses caminhos são intensidades subterrâneas. (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 21)

A toca constitui, dessa forma, um lugar *rizomático*, a representação estético-espacial do que Deleuze e Guattari chamaram de *rizoma*, e o espaço através do qual se ingressa na escrita kafkiana: “Como entrar na obra de Kafka? Trata-se de um rizoma, de uma toca” (*Ibid.*, p. 07). Os autores emprestaram da botânica a idéia base de rizoma para construir um conceito filosófico original que atravessa o cerne do pensamento dos autores e a partir do qual se multiplicam as possibilidades de análises, notadamente esquizoanálises. Descrevendo as formas que um rizoma pode adquirir, Deleuze e Guattari parecem descrever o conto kafkiano narrado por um ser subterrâneo cuja forma indefinida aproxima-se de uma ratazana que circula, se nutre e se refugia em sua cova:

Inclusive há animais que são rizomas em razão de sua forma de manada; as ratazanas são rizomas. Os buracos também são rizomas em relação a todas suas funções de habitat, de provisão, de movimento, de evasão e de ruptura. O rizoma em si possui diversas formas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos, até sua concreção em bulbos e tubérculos. Quando as ratazanas deslizam umas sob as outras. No rizoma se encontra o melhor e o pior: a batata e o praga, a erva daninha. (DELEUZE; GUATTARI, 2005, p.12).

Na ilustração de Robert Crumb, o conto de Kafka ganha traços semelhantes a essa descrição rizomática:



Fonte: Robert Crumb (2006, p. 58).

Assim como a toca, o rizoma é a-centrado, não tem estrutura pré-definida e comporta linhas desierarquizadas e provisórias capazes de conectar qualquer ponto a qualquer outro ponto à revelia de qualquer lógica, permitindo movimentos desparentados, instáveis e insubordinados a qualquer previsão ou estrutura universal. É a imagem da construção de Kafka, uma região subterrânea, atravessada por escavações, corredores e túneis, construídos e desconstruídos de acordo com o movimento nômade do narrador pautado pelas vibrações sonoras de seus inimigos. A toca é um espaço oco, a “matéria deserta” por onde perambula seu morador. No rizoma, assim como no *habitat* kafkiano, “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado com outro qualquer, e deve sê-lo. É diferente em relação a árvore e a raiz que fixam um ponto, uma ordem”. (DELEUZE; GUATTARI, p. 12).

Nesse sentido, a praça do castelo no conto de Kafka é incapaz de garantir o movimento centrípeto do narrador – “parece-me então muitas vezes perigoso basear a defesa inteiramente na praça do castelo” (KAFKA, 1998a, p. 68) - apesar de ser seu reservatório de alimento de onde sobeja carne para outros espaços. É impossível estabelecer uma hierarquia entre os espaços da toca que guardam entre si uma conexidade de um “completo intrincado de corredores”, formando a cartografia de uma “construção labiríntica”. Para Deleuze e Guattari (2001, p. 22) “pode ser uma das características mais importantes do rizoma, ter sempre múltiplas entradas; e nesse sentido, a cova é um rizoma animal e permite uma nítida distinção entre a linha de fuga como túnel de movimento e os

estratos de reserva ou habitação”. Trata-se da toca de Kafka como forma estética dos princípios da conexão e da heterogeneidade que regem o rizoma:

Quando estou na praça do castelo, cercado pelas altas provisões de carne, a cara voltada para os dez corredores que dali partem, cada qual rebaixado ou erguido, reto ou arredondado, se ampliando ou se estreitando de acordo com o conjunto e todos igualmente silenciosos e vazios...(KAFKA, 1998a, p. 82-83).

A toca é formada por “covas experimentais” derivadas da esquizofrenia do seu habitante, ora perseguido, ora acolhido, que experimenta, assim como o rizoma, uma circulação de estados. Trata-se de uma esquizofrenia emancipatória que permite a “fuga no mesmo lugar”, “pois a multiplicidade da construção me oferece múltiplas possibilidades” (KAFKA, 1998a, p. 68). Referindo-se especificamente à *A toca* de Kafka: “o princípio das entradas múltiplas impede somente a introdução do inimigo, o Significante, e as tentativas para interpretar uma obra que na verdade se propõe apenas à experimentação” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 07). O princípio em foco aqui é o da multiplicidade do rizoma.

As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseodomultiplicidades arborescentes. Não há unidade que sirva de eixo no objeto, tampouco que se divida no sujeito. [...] Uma multiplicidade não tem objeto, senão tão somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que ela troque de natureza. [...] Uma composição é precisamente este crescimento das dimensões em uma multiplicidade que cambia inevitavelmente de natureza à medida que aumenta suas conexões. No rizoma não há pontos ou posições, como se encontra em uma estrutura, uma árvore, uma raiz. (*Idem*, 2001, p. 14-15).

A multiplicidade da narrativa subterrânea de Kafka e de seu pensamento impede a formação de uma unidade gnoseológica atada pela relação sujeito objeto. As condições do olhar kafkiano são avessas à lógica binária da razão arborescente.

Outro princípio regente do rizoma e do pensamento de Kafka é o princípio da *ruptura assignificante*: “contra os cortes demasiado significantes, cortes que separam as estruturas ou que atravessam uma. Um rizoma pode ser cortado, quebrado em qualquer parte, voltará a brotar seguindo tal e qual suas linhas e outras linhas” (*Ibid.*, p. 17). Na toca ele é representado pela instabilidade das “escavações experimentais” cuja provisóriedade parece estender-se *ad infinitum*. Não por menos, o narrador da novela relata sua eterna insatisfação com a arquitetura do seu habitat: “Pior é quando, geralmente ao acordar assustado, me

parece às vezes que a atual distribuição é completamente falha, que ela pode provocar grandes perigos e precisa ser corrigida o mais rápido possível, sem consideração por sonolência e cansaço” (KAFKA, 1998a, p. 69). Assim, o rompimento de uma conexão ou de uma organização não onera o ambiente rizomático da toca que se rearranja a partir de outras conexões, outros túneis e corredores são rearticulados.

Contudo, parece que a Toca, na novela com esse nome, tem apenas uma entrada; quando muito, o animal pensa na possibilidade de uma segunda entrada que teria apenas a função de vigilância. Trata-se, no entanto, de uma armadilha, do animal e do próprio Kafka; toda descrição da toca é feita para enganar o inimigo. Entraremos então por qualquer extremidade, nenhuma vale mais que a outra, nenhuma entrada é privilegiada, mesmo se for quase um beco sem saída, uma estreita passagem, um sifão, etc. Procuraremos apenas com quais outros pontos se conecta aquele pelo qual se entra, por quais cruzamentos e galerias se passa para conectar dois pontos, qual é o mapa do rizoma, e como imediatamente ele se modifica se entrássemos por outro ponto. (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 07)

Resta ainda um último princípio relativo ao rizoma também presente em *A toca*. Trata-se do princípio da cartografia e da decalcomania. “A contabilidade e a burocracia procedem por decalque: sem embargo, podem se por a brotar, a lançar talos de rizoma, como em uma novela de Kafka”. (*Idem*, 2001, p. 25). Na verdade, enquanto o conhecimento arborescente se pauta pelo decalque e pela reprodução; o pensamento rizomático é construído por mapas, assim como o conto kafkiano, uma verdadeira narrativa cartográfica. “O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber constantemente modificações” (*Ibid.*, p. 22). Ora, a toca é como um mapa, “tem entradas múltiplas, ao contrário do decalque que volta sempre ao mesmo”. (*Ibid.*, p. 22).

Toda essa principiologia rizomática faz da toca um terreno estéril para as concepções arborescentes do conhecimento. A clássica metáfora da árvore como representação compartimentalizada do conhecimento sucumbe à falta de luz desse ambiente subterrâneo. A intrincada rede de conexões da construção kafkiana recheada de musgo é incompatível com a imagem de uma grande árvore vertical sustentada sobre raízes fincadas em solo firme com arbustos e galhos que se espalham pela superfície. A árvore é a representação da construção hierarquizada do saber, fundada sobre o solo firme das verdades inabaláveis e formada por galhos e arbustos estanques, não obstante a unidade inflexível de seu tronco.

A toca, como todo espaço rizomático, permite a multiplicidade, a complexidade e interconexão dos saberes, constituindo um ambiente favorável à transversalidade que se caracteriza, essencialmente, pela não-hierarquização dos saberes, por relações oblíquas, não-verticais. E a toca é representação estética dessas possibilidades transversais que se traduzem, no texto de Kafka, pela obsessão do narrador com a construção de várias saídas e recintos, incapazes de fornecerem, cada uma delas, uma estratégia de fuga infalível. Essa fragilidade da fortaleza de Kafka – “a construção oferece, com efeito, muita segurança, mas absolutamente não o suficiente; acaso cessam nela para sempre as preocupações?” (KAFKA 1998a, p. 82) - produz no narrador uma insatisfação com cada novo recinto construído. Para Guattari (1981, p. 81) “a transversalidade exprime precisamente este nomadismo de *fronts*.”

Assim, a transversalidade da toca transforma este espaço, fábrica de toda escrita kafkiana, em um ambiente favorável às suturas experimentais entre as mais diversas áreas do conhecimento. Nesse sentido, a toca promove o (re)nivelamento do gênero entre filosofia e literatura, permitindo que a escrita kafkiana aproprie-se de objetos e temas monopolizados por outras esferas do conhecimento. Aqui, a literatura de Kafka opera a expropriação imagética do discurso jurídico do funcionalismo-sistêmico para revelar-lhes sua parcialidade e insuficiência na compreensão das engrenagens do sistema jurídico. A partir da toca, a literatura de Kafka atua como um dispositivo desterritorializante do pensamento jurídico-exclusivista para estabelecer outras conexões, outros rizomas, isto é, outras possibilidades de leituras do sistema jurídico.

E é por isso que toda escrita de Kafka, germinada sob as condições gnosiológicas desse ambiente, é chamada por Deleuze e Guattari de *literatura menor*.

Segundo os autores, “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 25) Nesse sentido, destacam a criatividade e a possibilidade de determinados sujeitos minoritários e não-pertencidos, apesar de utilizarem línguas e elementos oficiais dominantes, não se renderem ao modelo dominante. A primeira nota essencial de uma literatura menor é a desterritorialidade. Referente à linguagem utilizada por Kafka, a desterritorialidade define-se pela impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira. Essa condição localiza Kafka em um lugar

desconfortável no processo de criação literária de sua época. Ao tempo que é judeu, não exerce sua língua, tão pouco pode adotar a estrangeira, mas não pode negar-se a escrever.

Kafka narra a arquitetura do lugar de onde fala e de onde ler o mundo na inevitável condição de escritor. Para Roberto Calasso, “Na *Toca*, Kafka despoja a compulsão por escrever de toda contingência e a mostra em toda a sua elementaridade, como pura cadeia de gestos” (2006, p. 145). E a *inevitabilidade* sádica da escrita, seu caráter mecânico, a impossibilidade de não escrever foram representados por Kafka através do comportamento de seu narrador grotesco:

Com a testa, então, corri de encontro à terra durante dias e noites, milhares de vezes, e fiquei feliz quando o sangue jorrou, pois era uma prova do início da solidificação da parede, e, desse modo, como é preciso me conceder, fiquei merecendo minha praça. (KAFKA, 1998a, p. 67)

Outro ponto constitutivo de uma literatura menor é a politização de toda literatura kafkiana. Os temas mais capilares na obra de Kafka como a relação paterna, a relação conjugal, os temas *estranhos*, que aparentemente em nada se relacionam com a política, estão intimamente ligados à política. A política, como em outras obras, não é um plano distante de interferência apenas indireta e contextualizadora da narrativa ficcional. Kafka, escrevendo sob os estreitos espaços da toca, não tem como descontaminar o caso individual da política, que permanece intrínseca às relações microscópicas travadas no seio familiar se relacionam com o nível mais geral de poder constituído pelo aparelho do Estado. “É nesse sentido que o triângulo familiar se conecta com outros triângulos, comerciais, econômicos, burocráticos, jurídicos, os quais determinam os valores do primeiro”. (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 26). Para Walter Benjamin (1993, p. 139),

O pai é a figura que pune. A culpa o atrai, como atrai os funcionários da Justiça. Há muitos indícios de que o mundo dos funcionários e o mundo dos pais são idênticos para Kafka. Essa semelhança não os honra. Ela é feita de estupidez, degradação e imundice.

A terceira característica desenhada por Deleuze e Guattari que compõe o conceito de literatura menor é a coletivização de sua voz. A singularidade de toda escrita kafkiana confundida com suas experiências pessoais não impede que seu pensamento represente uma enunciação coletiva agregada na literatura. Quando as condições subjetivas do lugar levam

à desarticulação dos sujeitos, a literatura menor exerce uma função indispensável de forjar uma agregação coletiva potencial. A obra de Kafka viabiliza uma agregação alternativa diante das dificuldades impostas pela desarticulação dos sujeitos. O escritor, antes estranho à sua comunidade, se reencontra coletivamente na sua literatura.

O campo político contaminou todo enunciado. Mas sobretudo, ainda mais, porque a consciência coletiva ou nacional está “sempre inativa na vida exterior e sempre em vias de desagregação”, é a literatura que se encontra encarregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária: é a literatura que produz uma solidariedade ativa, apesar do ceticismo; e se o escritor está à margem ou afastado de sua frágil comunidade, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade. (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 27)

Esse mesmo movimento subterrâneo como estratégia de leitura da realidade circundante encontramos em Dostoievski (2000, p. 19). “Quanto mais consciência eu tinha do bem e de tudo o que é “belo e sublime” tanto mais me afundava em meu lodo, e tanto mais capaz me tornava de imergir nele por completo”. Em Kafka (1998a, p. 84): “mudei de lugar, do mundo de cima cheguei à minha construção e sinto logo efeito dela. É um mundo novo, que oferece forças novas, e o que lá em cima é cansaço, aqui não vale como tal”. Assim como o escritor russo suja-se no *lodo*, Kafka cobre-se de *musgo* em um buraco de onde possa ver o mundo incólume da metafísica totalizante. “Na cobertura de musgo talvez seja o único lugar da minha construção onde posso agora ficar escutando sem registrar nada” (KAFKA, 1998a, p. 99).

São essas substâncias subterrâneas que anunciam, em um e em outro, o desgaste do projeto moderno, o desencantamento e a saturação com o programa da modernidade pautado sobre o discurso da razão instrumental. “A época em que ele vive não representa para Kafka nenhum progresso com relação ao começo primordial. Seus romances se passam num lamaçal.”, diz Benjamin (1994, p. 155). Já para o narrador subterrâneo de Dostoievski (2000, p. 36), “pelo menos, se o homem não se tornou mais sanguinário com a civilização, ficou com certeza sanguinário de modo pior, mais ignóbil que antes”.

Imersos nessa região sensível à luz, Kafka e Dostoievski compartilham a mesma desavença com sistema kantiano de abstrações e suas pretensões totalizantes sobre a

realidade. “Mas o homem é a tal ponto afeiçoado ao seu sistema e à dedução abstrata que está prontamente a deturpar intencionalmente a verdade, a descrer de seus olhos e seus ouvidos apenas para justificar sua lógica”, reflete a voz do subsolo no autor russo (*Ibid.*, p. 36). Enquanto na *toca*, o narrador rastejante de Kafka esforça-se, em vão para, afastando-se do musgo, encontrar uma lei geral ou um método infalível:

Rastejo para dentro, tampo o fosso atrás de mim, espero com cuidado, calculo prazos mais curtos e mais longos e horas diferentes do dia, empurro então o musgo, saio e registro minhas observações. Faço as mais variadas experiências boas e más, mas não encontro uma lei geral ou um método infalível para a descida. (KAFKA, 1998a, p. 78)

Assim, o inimigo do qual Kafka esconde seu narrador na *toca*, não é apenas o social-nacionalismo alemão, mas a imanência da universalidade epistêmica kantiana, a entronização da razão como veículo de verdade. Não por menos, lodo e musgo são substâncias fotofóbicas, avessas à luz da razão, e deslizantes que retiram a estabilidade da terra firme. Não é possível manter-se ereto, mas apenas rastejar. A *toca*, o subsolo, é o único ambiente possível para quem, desobedecendo aos conselhos de Kant, abandonou a terra firme e, regresso, experimenta o assombro de sua estabilidade, o “enjôo em terra firme” e o ofuscamento causado pela luz da razão. A punição é certa: o ostracismo epistêmico. Como diz Durand (1998, p. 15), “as divagações dos *poetas* (que passarão a ser considerados *malditos*), as alucinações e os delírios dos doentes mentais, as visões dos místicos e as obras de arte serão expulsas da terra firme da ciência.”

De fato, Kant em a *Crítica da razão pura* se refere à ilha da verdade com limites bem definidos e aos navegantes errantes de um oceano tempestuosos à procura de novas terras:

Agora não somente percorremos o domínio do entendimento puro, examinando cuidadosamente cada parte dele, mas também o medimos e determinamos o lugar de cada coisa nele. Este domínio, porém, é uma ilha fechada pela natureza mesma dentro de limites imutáveis. É a terra da verdade (um nome sedutor) circundada por um vasto e tempestuoso oceano, que é a verdadeira sede da ilusão, onde o nevoeiro espesso e muito gelo, em ponto de se liquefazer, dão a falsa impressão de novas terras e, enquanto enganam com vãs esperanças o navegador errante à procura de novas descobertas, envolvem-no em aventuras, das quais já não poderá mais desistir e tampouco levá-las a termo. Entretanto, antes de arriscamo-nos a esse mar para explorá-lo em toda sua amplitudes era útil lançar ainda antes um olhar sobre o mapa da terra que precisamente

queremos deixar. (KANT, 1980, p. 153 apud GIACÓIA JÚNIOR, 2006, p. 93).

Sem abandonar Dostoievski, Kafka se junta agora a Nietzsche na aventura errante de novas possibilidades do conhecer. “Eu tenho experiência e não estou brincando quando digo que essa experiência é uma espécie de enjôo em terra firme”, diz Kafka (*Apud* BENJAMIN, 1994, p. 155), comungando da mesma sensação de naufrago experimentada por Nietzsche (2001, § 46, p. 87-88):

É uma sorte profunda e fundamental que a ciência descubra coisas que *permanecem firmes* e continuam a fornecer a base para as novas descobertas: - poderia ser diferente, a final! Estamos tão persuadidos da incerteza e irrealidade de nossos juízos e da perene mudança das leis e conceitos humanos, que ficamos realmente espantados ao ver *quão firmes* permanecem os resultados da ciência! [...] enquanto nossa felicidade é como a de um naufrago que atingiu a costa e põe os dois pés na velha terra firme – assombrado de que ele não oscile.

Assim, Nietzsche ajuda a compreender esse espaço epistêmico de Kafka, de onde emerge seu pensamento sob a forma estética. A toca é um fosso onde Kafka explora os limites e as condições da sua escrita. É o que sobrou para o poeta, o “restos de várias tentativas frustradas de construção”, o lodo e o musgo. O escritor constrói uma outra cartografia a partir da transversalidade dos túneis de sua toca, sem os “limites imutáveis” do mapa kantiano. Nela, diluem-se as fronteiras entre a o discurso filosófico e o discurso literário, entre a fala séria e a ficcional no vácuo do abandono do pensar consciente, fértil de certezas e verdades estáveis. “Cheguei a um ponto que não quero absolutamente ter certeza” (Kafka, 1998a, p. 106), confessa o habitante da toca sua, diante de seu desassossego indomável.

Para Nietzsche:

o pensar consciente, em particular o do filósofo, é a espécie menos vigorosa do pensamento e, por isso, também aquela relativamente mais suave e tranqüila: daí que justamente o filósofo pode se enganar mais facilmente sobre a natureza do conhecer (NIETZSCHE, 2001, p. 221).

E Nietzsche foi bem específico sobre o autor do equívoco. Ele se opõe à concepção de Spinoza acerca da natureza do conhecer:

“*non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere!* [Não rir, não lamentar, nem detestar, mas compreender] disse Spinoza, da maneira mais simples e sublime que é a sua. No entanto, que é *intelligere*, em última instância, senão a forma na qual justamente aquelas três coisas tornam-se de uma vez sensíveis para nós? Um resultado dos diferentes e contraditórios impulsos de querer zombar, lamentar, maldizer? (*Ibid.*, p. 220).

Eis a *intelligere* do habitante da toca, um ser rastejante e coberto de musgo, amedrontado e temeroso diante do mundo da superfície do qual se protege. A partir desse entrelugar do olhar kafkiano, fabrica-se uma nova relação gnosiológica, alimentada pelos inimigos, formada de musgo, fadiga e sono. Ouve-se a voz indecisa, raivosa e maldizente do narrador, através da qual ele revela todo seu desprezo pelo seres que lhe perseguem: “pode muito bem ser um inocente qualquer, algum serzinho repulsivo que, por curiosidade, vem atrás e assim, sem saber, se torna chefe do mundo contra mim [...] talvez seja alguém da minha espécie [...] um vagabundo brutal que quer morar sem construir” (KAFKA, 1998a, p. 78-79).

Segundo Michel Foucault (2001, p. 21):

Nietzsche não coloca uma espécie de afeição, impulso ou de paixão que nos faria gostar do objeto a conhecer, mas ao contrário, impulsos que nos colocam em posição de ódio, desprezo, ou temor diante das coisas que são ameaçadoras e presunçosas.

Assim, a pensamento kafkiano não rejeita as contradições do sujeito em prol de uma racionalidade artificial. Muito pelo contrário, o privilégio do olhar de Kafka reside no seu hibridismo, na tensão gerada pela *indecidibilidade* de seus textos, no desaparecimento do sujeito ou seu descentramento, que leva a uma guinada da filosofia da consciência à filosofia da linguagem. Afinal, o que move os heróis sobre terrenos tão “ameaçadores e presunçosos” como os do castelo e o do tribunal senão a síntese de um desejo de zombar, desprezar, lamentar e maldizer?

3. O DISPOSITIVO ONÍRICO

Na toca, a única metáfora é da escrita, uma escrita derridiana. Em um documentário sobre Derrida, o filósofo fala que quando escreve sente-se avançando sobre um terreno desconhecido e este tipo de avanço demanda frequentemente gestos que podem ser tomados

como agressões. São gestos desconstrutivos que desestabilizam, causam ansiedade e até ferem os outros. Então, confessa o autor, toda vez que promove esse tipo de gesto existem momentos de medo que só não acontecem quando está escrevendo. “Realmente, quando escrevo há um sentimento de necessidade, de algo que é mais forte do que eu mesmo, que exige que eu deva escrever como escrevo”, diz Derrida (*Apud* DICK; KOFMAN, 2002, tradução nossa). Não é outra a natureza da escrita representada na toca – a *intelligere* kafkiana – que, alimentada pelo medo e pela inevitabilidade, define-se, a partir de Derrida, como um gesto desconstrutivo.

Mas as conexões entre a toca de Kafka e o relato de Derrida vão mais além. Elas encontram no sonho outro ponto de amarração. Derrida (*Apud, ibid.*) relata que quando adormece há um estranho momento no sono, ou no quase sono, em que é estarecido por tudo que está fazendo. É quando ele fala pra si: “você está louco por escrever isto”, louco por criticar tanto uma autoridade seja ela textual, institucional ou pessoal. Instaura-se um pânico no seu subconsciente, com a impressão de que está fazendo algo criminoso. É nesse momento que alguém esta dizendo a ele: - você é louco por ter fazer isso, lhe ordenando a parar, a queimar seus papéis. Mas uma vez acordado, está tudo acabado.

Para Derrida, quando ele está acordado, consciente e trabalhando, está, de uma certa maneira, mais inconsciente do que quando está quase dormindo. Na sonolência, há um certo tipo de vigilância que lhe diz a verdade, diz primeiramente que o que ele está fazendo é muito sério. Mas quando acorda e trabalha, esta vigilância permanece dormindo e então faz o que deve ser feito.

Esse mesmo sonambulismo consciente é um dos componentes da escrita kafkiana. “Não há crítico, dos mais banais aos melhores, que não tenham recorrido ao sonho para falar de Kafka. Mas ‘sonho’ – como inconsciente – é, no caso, uma palavra morta. Serve para interromper o fluxo do pensamento, mais que guia-lo”, diz Calasso (2006, p. 250). O componente onírico do olhar kafkiano, intimamente ligado à inevitabilidade da sua escrita, à semelhança do depoimento de Derrida, converte a literatura do autor em um dispositivo singular capaz de desvelar a fantasia que engendra a realidade desperta.

Ora, os escritos de Kafka, escritor insólito por excelência, fazem explodir o cânone clássico da literatura realista, exatamente por causa de sua estranha atmosfera onírica. Isso não quer dizer que eles não tenham relação com a realidade: entre as duas esferas, o sonho e a vigília, parece se estabelecer algo como o sistema de vasos comunicantes de que

falavam os surrealistas. Ou antes, parece que Kafka apaga – silenciosamente, discretamente, imperceptivelmente – toda fronteira entre sonho e realidade. (LOWY, Michael, 2007, p. 195)

Mas é preciso investigar a singularidade dessa comunicação entre sonho e literatura. Se os textos de Kafka traduzem o ingrediente fantástico que articula a realidade é por que estabelecem, antes de tudo, um canal estreito com as experiências oníricas terrificantes. E essa fuga revela-se mais complexa do que uma interpretação freudiana dos sonhos, compreendidos através de arquétipos ou complexos preestabelecidos. Escondendo-se de seus sonhos perturbadores na economia protocolar de sua escrita, Kafka não tem espaço para submetê-los à lógica racional da vida desperta – o insólito não tem causa e a busca por um sentido plausível é antecipadamente fracassada. A rota de fuga sonho-literatura segue, então, outro caminho. Para Guattari:

Ali onde a interpretação freudiana parava – diante do que Freud designava por “umbigo do sonho” – tudo, começa para Kafka. Evitando submeter os pontos de não-sentido ao jugo de qualquer hermenêutica, ele os deixará proliferar, amplificar-se, a fim de engendrar outras formações imaginárias, outras idéias, outras personagens, outras coordenadas mentais, sem sobrecodificação estrutural de nenhum tipo. Instauram-se assim o reino de processos criadores, antagonistas à ordem estabelecida das significações. Processos de produção de uma subjetividade mutante, portadoras de potencialidades passíveis de indefinidos enriquecimentos. (GUATTARI, 2003, p. 11)

Seus sonhos, assim como os de Gregor e de Derridar são sempre intranquilos. O sonho de Kafka é sonho lacaniano analisado por Žižek (1998, p.323):

Primeiro, ele constrói um sonho, uma história que lhe permite prolongar o sono, de modo a evitar despertar para a realidade. Mas a coisa com que se depara no sonho, a realidade de seu desejo, o Real lacaniano – [...] – é mais aterrorizante do que a própria chamada realidade externa, e é por isso que ele acorda: para escapar do Real de seu desejo, que se anuncia no sonho apavorante.

E é o próprio Kafka (2003 p. 134) quem nos autoriza – “insone, quase completamente; atormentado por sonhos como se eles tivesse sido entalhados em mim, um material resistente” (*Diário, 3 de fevereiro de 1922*). Através de seus sonhos lacanianos e derridianos, Kafka adquire consciência da aparência da realidade. A literatura de Kafka ingressa na esfera irracional, fraturada, através da qual a ideologia dominante erige a

realidade. O real onírico, como antípoda da realidade desperta, desarma a fantasia ideológica cuja reprodução perdeu qualquer referência racional. “Nos sonhos, Kafka vai reencontrando na cidade cotidiana uma ordem e uma desordem quase inversas às da vida diurna” (GUSMÁN, 2003, p. 07). Assim, Kafka renivela as condições de produção de um pensamento crítico com as atuais condições de funcionamento do capitalismo e da vigilância institucional.

A consciência da aparência da realidade ou a identificação da fantasia como engrenagem da realidade capitalista presente em Kafka e em Žižek é o mesmo sonambulismo insolente de Nietzsche. Se em Žižek a vigília é fuga, em Nietzsche (p. 92) o sonho é paradeiro .

no meio deste sonho acordei repentinamente, mas apenas para a consciência de que sonho e tenho de prosseguir sonhando, para não sucumbir: tal como o sonâmbulo tem de prosseguir o sonho para não cair por terra. O que é agora para mim aparência? Verdadeiramente, não é o oposto de alguma essência – que posso eu enunciar de qualquer essência, que não os predicados de sua aparência?

Assim, o sonâmbulo sonhador enxerga para além dos olhos mais abertos, estes sim, sonolentos diante da realidade convertida em mera aparência de realidade:

Esse tipo de sono que tenho, com sonhos superficiais e nada extraordinários, mera repetição mais agitada dos pensamentos do dia, é muito mais atento e extenuante que a vigília. Há momentos em que falando ou ditando, durmo melhor do que sonhando. (*Carta a Grete Bloch, 11 de fevereiro de 1914*) (KAFKA, 2003, p. 82).

Habitando um espaço entre o sonho lacaniano e a vigília fantasiosa, a gnosiologia kafkiana restabelece uma *par conditio*, permitindo seguir, de perto, o rastro do real *deslucado*, inacessível pelo pensamento lógico-exclusivista da razão instrumental. Não por acaso, as principais informações acerca do funcionamento do castelo foram obtidas por K. no diálogo sonâmbulo com o funcionário Bürgel, na fronteira entre a razão desperta e o pensamento onírico. Nessa fronteira, “involuntariamente a pessoa está inclinada a julgar as coisas de um ponto de vista mais privado, as intervenções das partes ganham mais peso do que lhes cabe” (*Idem*, 2000, p. 387). Daí o peso dos interrogatórios noturnos nos romances de Kafka. São nessas conversas que o pensamento se livra das limitações racionalizantes da

vida desperta e deixa amplificar as conexões alógicas do sonho para só assim readquirir as condições de leitura das instituições. Afinal, no limiar entre a vigília e o mundo onírico, “a barreira necessária entre as partes e funcionários, mesmo que exteriormente pareça intacta, se afrouxa, [...], se estabelece às vezes uma troca estranha, totalmente sem cabimento, entre as pessoas”. (*Ibid.*, p. 388).

Toda essa potencialidade do pensamento onírico como renivelamento das condições de análise da ideologia funcional-autopoiética do sistema jurídico aproxima Kafka do sonho lacaniano. “Quando Lacan diz que o derradeiro esteio do que chamamos ‘realidade’ é a fantasia, isso decididamente não deve ser entendido no sentido de que ‘a vida é apenas um sonho, ou ‘o que chamamos de realidade é somente uma ilusão’”. (ŽIŽEK, 1999, p. 324-325). Assim, como no sonho lacaniano, Kafka enxerga melhor de olhos fechados e se entorpece com a vida desperte, onde se aninha foragido do real terrificante.

A diferença entre Lacan e o realismo ingênuo é que, para Lacan, o único ponto em que nos aproximamos desse núcleo sólido do real é, efetivamente, o sonho. [...] Foi somente no sonho que nos aproximamos da estrutura da fantasia que determina nossa atividade, nosso modo de agir na realidade.

É essa condição singular do pensamento kafkiano que permite identificar a fantasia ideológica que estrutura a realidade do funcionamento do sistema jurídico, ultrapassando os limites da razão formal, da “consciência importuna”, nas palavras de Kafka ou do “pensar consciente” para usar a expressão de Nietzsche.

K. dormia, não era propriamente um sono, ouvia as palavras de Bürgel talvez melhor do que durante a vigília anterior, morto de sono; palavra por palavra golpeava seu ouvido, mas a consciência importuna havia desaparecido, ele se sentia livre, nem Bürgel o retinha mais, ele tateava ainda às vezes em direção a Bürgel, não estava ainda nas profundezas do sono, mas já se encontrava imerso nele, ninguém mais devia despojá-lo daquilo. Era como se houvesse conquistado uma grande vitória... (KAFKA, 2000, p. 390).

A partir daí, o kafkiano não pode mais se exaurir na adjectivação do mundo, na medida em que traduz, igualmente, uma forma singular de leitura, uma condição do olhar da qual sua escrita não é apenas resultado, mas a própria arquitetura estética dessa forma de enxergar. Não se trata de afirmar a supressão das formas lógicas de captar o real, Eco já

havia alertado para esse risco, mas antes reconhecer um certo anacronismo dessas leituras diante das condições atuais de funcionamento da realidade. O real, desreferencializado, só pode ser visto por outras parabólicas epistêmicas.

A arte, mais do que conhecer o mundo, produz complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às já existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal. Entretanto, toda forma artística pode perfeitamente ser encarada, se não como substituto do conhecimento científico, como metáfora epistemológica. (ECO, 2005, p. 54)

A toca ou *a construção* é imagem espacial do trânsito claustrofóbico, da paralisia em movimento que anima sua escrita. Todos os contos, todas as novelas e romances de Kafka foram escritos sob as condições da *toca*. Trata-se de um entrelugar e como tal abriga toda as potencialidades dessas regiões fronteiriças. O despertencimento, e a impossibilidade de não pertencer, o asco que aninha, a genética onírica são as condições que Kafka reúne nesse espaço a partir do qual forma-se uma singular possibilidade de olhar – a gnosiologia kafkiana – capaz de penetrar nos lugares mais labirínticos e fechados, de convidar intrusos para que, de dentro, possam lançar seu olhar forasteiro. O próprio habitante da toca se vale desse movimento fronteiriço:

procuro um bom esconderijo e vigio a entrada da minha casa – desta vez do lado de fora – durante dias e noites. Pode parecer tolo: isso me dá uma alegria indizível e me tranqüiliza. É como se não estivesse diante da minha casa, mas de mim mesmo dormindo e tivesse a felicidade de poder ao mesmo tempo dormir profundamente e me vigiar com brio. (KAFKA, 1998a, p. 75).

É por essa possibilidade do olhar kafkiano que o próprio Luhmann vai autorizar, indiretamente, a observação de Kafka sobre o sistema jurídico.

Mesmo o Deus bíblico não sabia transcender a si próprio: ao experimentar, ele se tornou o diabo. Nós podemos transportar essa experiência profana para a reflexão jurídica e [para sua relação com] sociologia. A sociologia tem algo parecido coma forma diabólica; e o jurista deve resguardar-se para não vender a própria alma. A superioridade em termos dinâmicos e de capacidade de observação, que um diabo pode se permitir, não pode ser sustentada no interior do próprio sistema. (LUHMANN, 2004a, p. 101).

Ora, Calasso registra a mesma capacidade de observação pagã em Kafka, o mesmo gesto de “transcender a si próprio” que define e autoriza o olhar diabólico da literatura kafkiana sobre o sistema jurídico:

Esse corpo abandonado, esse cadáver visto, “esse cadáver desde sempre”, do qual o escritor está pronto a observar a “singular sepultura”, é o corpo do xamã, exâmine e imóvel, enquanto seu espírito viaja para longe, entre os ramos da árvore do mundo, na companhia de animais e outros assistentes sobre naturais. (CALASSO, 2007, p. 108)

É a partir deste movimento que Kafka converte o exílio que não expulsa, como aquele experimentado pelo trânsito nos centros de produção de conhecimento jurídico, em potência desterritorializante.

Mas Kafka sabe que todo convite pode se transformar em retenção, a exemplo da passagem de K. pela casa de Olga em *O castelo*. A hospitalidade da família de Olga, a identificação *prima facie* do herói com os anfitriões que, não obstante habitarem a aldeia, forjavam, durante a estadia de K, um espaço de consenso parecem mais denunciá-lo que acolhê-lo. Na leitura de Calasso (2006, p. 84), “era como se ali encontrasse um elemento bem conhecido, que o retinha e enredava em vez e lhe dar sustento e ânimo para avançar”. Com efeito, não se pode traduzir de outra forma o sentimento de K: “Olga dirigia-se a K. em voz baixa, como se fosse com familiaridade; era agradável andar com ela quase tanto com o irmão; K. defendia-se contra esse bem estar, mas ele persistia”. (KAFKA, 2000, p. 55).

É contra esse conforto que Kafka tenta preservar seu incômodo: “as ameaças da dona do albergue não amedrontavam K., ele estava cansado das esperanças com as quais ela tentava capturá-lo” (*Ibid.*, p. 176). As autoridades com as quais K. se defronta em o castelo, não são diferentes das autoridades do saber e o próprio saber autoritário exclusivista. Elas “se mostram amplamente receptivas, em caráter prévio e em coisas menos essenciais” ao tempo que “o privavam da possibilidade, também da satisfação correspondente e da segurança bem fundada, que dela derivava, para outras lutas maiores.” “Deixavam K. deslizar por toda parte que quisesse [...] minando-o e o enfraquecendo-o com isso” (*Ibid.*, p. 92). O prefeito sintetizará tudo à K.: “ninguém o retém aqui, mas isso não significa expulsão” (*Ibid.*, p. 115).

Contra esse risco Kafka também tinha estratégias. A estadia na fronteira, assim como o trânsito por lugares alheios, requer uma certa invisibilidade, uma certa coadjuvância como a que Kafka faz Sancho experimentar em *A verdade sobre Sancho Pança*, “um dos seus textos mais perfeitos”, segundo Benjamin(1994, p. 164).

Nessa pequena parábola, Kafka dá sua versão ao romance de Cervantes. Aqui Dom Quixote é o demônio que atormenta Sancho que o distrai e o afasta através de romances de cavalaria e salteadores. Assim, Sancho consegue desviar Quixote de seu objeto determinado – “que deveria ser precisamente Sancho Pança” – garantindo sua liberdade e acompanhando Quixote em suas aventuras “retirando delas um grande e proveitoso divertimento até o fim de seus dias” (KAFKA, 2002a, p. 103), “mas ficando sempre à parte, como um figurante. Não se pode querer mais. Essa é a sabedoria suprema, Sancho Pança é o único ser que Kafka definiu como “um homem livre”, diz Calasso (2006, p. 106).

CAPÍTULO III – SINTOMAS KAFKIANOS DO IMPÉRIO: O CONTEXTO DO SISTEMA JURÍDICO AUTOPOIÉTICO.

1. DO PANOPTISMO PARA AS SOCIEDADES DE CONTROLE

A literatura de Kafka habita a fronteira entre o capitalismo liberal e o capitalismo dos grandes monopólios. As grandes empresas, administradas de modo impessoal e burocrático, substituem as fábricas e seu modelo de confinamento. A abstração do sujeito de direito individual se “coletiviza” para a massa de consumidores organizados. A identidade analógica que vincula o sujeito ao Estado é substituída por uma digital – os cartões de crédito – que escravizam o sujeito burguês a empresas invisíveis de crédito. A obra de Kafka adquire assim uma dimensão profética, como registra Adorno (1969, p. 151, tradução nossa), mas construída a partir das conjunções históricas vigentes de sua época em que o capitalismo começa a esboçar suas mutações: “Kafka desmascara o monopolismo nos produtos de desejo da era liberal liquidada pelos monopólios. A cristalização da metafísica é esse instante histórico e não um atemporal que perpassa a história”. Para Coutinho (2005, p. 131-132) “temos assim, portanto, que o mais característico do mundo kafkiano, aquilo que faz do escritor tcheco um precursor do realismo próprio do século XX, é o problema da irrupção do fetichismo e da manipulação na vida privada de homens médios, enquadrados e passivos”.

O que Kafka torna visível são os sintomas de uma fase de transição para uma outra coisa do mesmo.⁹ As onerações ideológicas do capitalismo liberal começam a retardar o funcionamento das engrenagens do capitalismo tardio. O que chamo de onerações ideológicas são os mascaramentos ideológicos que garantiam a implantação do sistema moderno de controle, pautado pela racionalidade do confinamento. O regime de punição e vigília da modernidade foi implantado através do discurso de humanização e mitigação das penas.

Mas no capitalismo tardio, dito pós-moderno, esses engodos ideológicos são prescindíveis, eles passam a atrapalhar. Devido processo legal, presunção da inocência,

⁹ Para Marx (1988, p. 27), “a possibilidade de crise, da maneira como se apresenta na forma de simples metamorfose, procede, portanto, simplesmente do fato de que as diferenças de forma (fases) que atuam em seu processo são, primeiramente, formas e fases que, apesar de sua coesão intrínseca, tem uma existência indifefente, uma em relação à outra...”

direito de defesa são engrenagens enferrujadas. Em *Na colônia penal* (1998), o oficial precisa tornar as coisas mais simples e evitar confusão. A sentença é *express*, e o direito de defesa é uma perturbação que deve ser evitada. “Faz uma hora que o capitão se dirigiu a mim, tomei nota das suas declarações e em seguida lavrei a sentença. [...] Tudo isso foi muito simples. Se eu tivesse primeiro intimado e depois interrogado homem, só teria surgido confusão.” (KAFKA, 1998b, p. 38).

Se essas peças velhas que causam ruído, como a máquina punitiva da colônia, não podem ser suplantadas completamente, elas são substituídas por fantasmagorias. E nessa condição espectral, como peças obsoletas, elas se articulam e potencializam o funcionamento do capitalismo atual. “Aqui, infelizmente é muito difícil obter peças de reposição”, diz o oficial ao explorador sobre a “engrenagem gasta” da máquina punitiva da colônia penal (*Ibid.*, p. 33).

Esse limiar habitado pela literatura de Kafka corresponde ainda, na perspectiva de Deleuze, ao “cruzamento de dois tipos de sociedade”: uma *sociedade panóptica* ou disciplinar, estudada por Foucault, e uma *sociedade de controle*, da qual ele se ocupa.

Kafka, que já se instalava no cruzamento dos dois tipos de sociedade, descreveu em *O processo* as formas jurídicas mais temíveis: a quitação aparente das sociedades disciplinares (entre dois confinamentos), a moratória ilimitada das sociedades de controle (em variação contínua) são dois modos de vida jurídicos muito diferentes, e se nosso direito, ele mesmo em crise, hesita entre ambos, é porque saímos de uma para entrar no outro. (DELEUZE, 1992, p. 222).

Basta pensarmos no anacronismo de Josef. K. em relação à suas expectativas criadas pela apresentação de seus documentos aos guardas do tribunal: “– Aqui estão meus documentos de identidade. Que importância eles têm para nós? - bradou então o grande guarda.” (KAFKA, 1997b, p. 15), revelando a obsolência de sua vinculação a qualquer órgão estatal de identificação e de controle. Mas os mesmos guardas depois revelam a forma panóptica de exercer suas funções: “vigia-lo dez horas por dia, sendo pagos para isso” (*Ibid.*, p.15).

Assim, essa transição repercute nas formas de controle e vigilância institucional, na maneira como o sistema jurídico atua e se reproduz. E a teoria sistêmica de Luhmann se

aloja nessa fronteira como discurso atualizante do sistema jurídico que se auto-legitima independente de qualquer identidade ideológica com a lei.

2. IMAGENS PANÓPTICAS

Na ideologia panóptica de Jeremy Bentham¹⁰, a vigilância, o controle e a punição passam a ser exercidos de uma forma mais individualizada e invisível, ainda hoje perfilhada na sociedade moderna. Para Foucault (1999, p. 103), “vivemos hoje em uma sociedade programada, no fundo, por Bentham, uma sociedade panóptica, sociedade onde reina o panoptismo”.

De um único olhar a vigília se estende por um maior número de pessoas de uma forma mais econômica e eficiente, retirando os espaços de intimidade. O panoptismo foi reproduzido fielmente na arquitetura de muitos presídios, mas seu alcance extrapolou as instituições oficiais de controle e punição. A vigília panóptica foi implantada nas fábricas e em outras instituições, possibilitando a disciplina constante dos trabalhadores para um treinamento voltado para a produção. Em quase nada se distinguiu, no apogeu moderno, o regulamento de uma fábrica ao de uma prisão.

A partir de uma observação atenta, capaz de em um único giro alcançar a todos, foi se eliminando ou reduzindo a esfera da privacidade num intuito de disciplinar as funções úteis à produção e à acumulação de capital. Assim, as penas foram passando dos corpos (que devem permanecer saudáveis, ainda que dóceis) à alma, adquirindo um sentido prático de treinamento para a produção das fábricas. O olhar panóptico afeta as condições subjetivas do homem moderno, mapeando seus desejos em função da disciplina para torná-los a força matriz da sua própria espreita.

A vigilância institucional é asséptica – sem sangue, sem marcas – ultrapassa os limites da dor e da morte, para ser imperceptível. A máquina de punição panóptica é como

¹⁰ “Jeremy Bentham (15 de fevereiro de 1748 – 6 de junho de 1832) foi um filósofo e jurista inglês. Juntamente com John Stuart Mill e James Mill, difundiu o utilitarismo, teoria ética que responde todas as questões acerca do que fazer, do que admirar e de como viver, em termos da maximização da utilidade e da felicidade. Conhecido também pela idealização do panoptismo, que corresponde à observação total, a tomada integral por parte do poder disciplinador da vida de um indivíduo. Em 1789 concebeu o panóptico, que foi pensado como um projeto de prisão modelo para a reforma dos encarcerados. Mas por vontade expressa do autor, foi também um plano exemplo para todas as instituições educacionais, de assistência e de trabalho, uma solução econômica para os problemas do encerramento e o esboço de uma sociedade racional.” Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Jeremy_Bentham, acessado em 06/03/2008.

as agulhas do *rastelo* de *Na colônia penal* com seu dispositivo de limpeza do sangue produzido pela inscrição, na pele, da sentença, composto por jatos de água e canelotas para o escoamento do líquido ensangüentado. O panoptismo é sutil e discreto. Uma cegueira programada pelo próprio Bentham que

colocou o princípio de que o poder devia ser visível e inverificável. Visível: sem cessar o detento terá diante dos olhos a alta silhueta da torre central de onde é espionado. Inverificável: o detento nunca deve saber se esta sendo observado; mas deve ter certeza de que sempre pode sê-lo. (FOUCAULT, 1987, p. 178)

Essa sensação é literalmente transmitida por Olga à K. como uma constante nas repartições do castelo: “lá a pessoa é sempre observada” (KAFKA, 2000, p. 262). O castelo, desde a nomeação do agrimensor K., se dispõe a observá-lo a conhecer seus desejos. É o que consta na carta de nomeação: “eu também não o perderei de vista. Barnabás, o portador desta carta, perguntará de tempos em tempos pelo senhor para ficar sabendo do seus desejos e comunicá-los a mim.” (*Ibid.*, p. 40).

O princípio da inverificabilidade Kafka aplica à Klamm para antecipar o fracasso de K.: “– o de que Klamm nunca irá falar com ele, nunca o deixará aparecer diante dele – já é suficiente: por que, na realidade, não poderia suportar a visão de alguém? Ao menos não é possível prová-lo, uma vez que isso nunca chegará a ser testado.” (*Ibid.*, p. 166)

Mas no panoptismo, essa inverificabilidade não significa ausência. Há sempre um olho na silhueta da torre. A rotinização do fluxo do tempo dos subordinados bitola a volatilidade dos observadores, prendendo-os no espaço de confinamento do lado de dentro dos muros. “Os rotinizadores não eram verdadeira e inteiramente livres para se mover: a opção ‘ausente’ estava fora de questão em termos práticos” (BAUMANN, 2001, p. 17). O diagnóstico é preciso e coincide com aquele do sacerdote, em *O processo*, sobre a condição do porteiro, um rotinizador panóptico, diante do homem do campo que deseja ingressar na lei.

O porteiro pelo contrário está preso ao seu posto pela função que desempenha, não pode se afastar, mas segundo todas as aparências também não tem permissão para ir ao interior da lei mesmo que quisesse. [...] Por esse motivo, o porteiro está subordinado ao homem do campo. (KAFKA, 1997b, p. 267).

Todos os resquícios do paradigma panóptico que Kafka representa são expressões de modernidade regulatória, quando todas as instituições de seqüestro passam por um processo de institucionalização estatal a serviço do incipiente capitalismo. Hospitais, fábricas, asilos, prisões, quartéis e escolas se dispuseram ao exercício disciplinar de treinamento para a produção e contenção das massas. Todas passam a atuar articuladas na vigília e na punição. Em *A verdade e as formas jurídicas*, Foucault, após descrever a arquitetura e o funcionamento de uma instituição, pergunta se se trata de uma escola, uma fábrica ou uma prisão. Em Kafka, a máquina penal da colônia não é tão diferente das que se encontram nos hospitais, diz o oficial ao explorador - “o senhor deve ter vistos aparelhos semelhantes em casas de saúde” (KAFKA, 1998b, p. 35) - enquanto nos romances, os escritórios burocráticos se misturam com os quartos, com ateliês, e aposentos particulares se convertem em salas de audiência. Em *O castelo* (2000), K. obtém uma espécie de audiência onírica com Bürgel à beira de sua cama: “tenho apenas este lugar à beira da cama para oferecer, mas não é um lugar de ofício e se destina somente a conversações noturnas. Mas está tão quieto, senhor agrimensor!” (*Ibid.*, p. 382). Igualmente à beira da cama, o prefeito recebe K.. Todos os espaços estão indistintamente, como no panoptismo, à disposição da vigília. Em *O processo*, o ateliê de Titorelli é apêndice do tribunal igualmente sujeito à espreita das “canalhinhas”, essas personagens coletivas e anônimas cuja função é espiar, pelas frestas do aposento, o encontro de Josef K. com o pintor. E novamente a cama se converte em repartição. Mas agora, os últimos resquícios de distinção entre o público e o privado, que mantinham K. sempre na extremidade da cama, foram violentamente aniquilados por Titorelli: “Além disso, o pintor parecia não entender por que K. estava sentado à beira da cama, e lhe pediu que se acomodasse melhor; uma vez que K. hesitava, foi pessoalmente até lá e empurrou-o por entre as cobertas e os travesseiros.” (*Id.*, 1997b, p. 180). Mas o próprio tribunal é cenário dessa confusão. No dia seguinte à sua primeira audiência com o juiz de instrução, Josef K. percebe que a sala se converteu nos aposentos da lavadeira: “- É, nos moramos de graça aqui, mas precisamos esvaziar a sala nos dias de audiência.” (*Ibid.*, p. 66)

O adestramento e a disciplina abandonam o espetáculo cruel do corpo para cingir as subjetividades num controle social que se revela muito mais econômico e eficiente.

Instalou-se assim na modernidade uma paranóia panóptica que monopolizou toda tentativa de dar sentido aos sujeitos adestrados, vigiados e castigados.

O panoptismo faz parte desse espólio moderno e a eficiência de sua prática esconde sutileza ideológica de seu funcionamento. A modernidade soube articular muito bem essas dimensões corporais e mentais da panoptismo. Os espetáculos punitivos sob os auspícios do príncipe déspota já não tinham a eficácia política e econômica para o insipiente Estado-nação. O discurso libertário e humanista da razão soube conviver bem com o controle panóptico, exercendo a vigília a partir de uma instância ideológica. Assim, no regime das sociedades de controle a fórmula ideológica é a da falsa consciência mediada por instâncias de Verdade e Sentido. Segundo Foucault (1987, p. 75)

o verdadeiro objetivo da reforma, e isso desde suas formulações mais gerais, não é tanto fundar um novo direito de punir a partir de princípios mais eqüitativos; mas estabelecer uma nova economia do poder de castigar, assegurar uma melhor distribuição dele, fazer com que não concentrado demais em alguns pontos privilegiados, nem partilhado demais entre instâncias que se opõem; que seja repartido em círculos homogêneos que possam ser exercidos em toda parte, de maneira contínua e até o mais fino grão do corpo social.

No panoptismo, o Estado investe de micropoderes cada indivíduo para que possam exercê-lo dentro de seus ciclos fechados no auxílio do controle e de manutenção do corpo social. Seu principal efeito é induzir nos indivíduos um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder. Um poder visível, mas inverificável – nunca se sabe se está sendo observado, mas se tem certeza de que sempre pode sê-lo – prescinde do espetáculo da praça. A vigilância torna-se permanente em seus efeitos, mesmo se é descontínua em suas ações, ou seja: ela não acaba quando termina o espetáculo na praça, mas permanece invisível, camuflando as microrelações de poder que preservam a ordem social. Para K., “era sempre necessário um grande cuidado, um olhar em volta para todos os lados antes de cada passo” (KAFKA, 2000, p. 93).

3. O “IMPÉRIO” EM KAFKA

Mas a supressão das fronteiras entre o público e o privado e a movimentação dos heróis de Kafka pelos espaços de vigília podem ser percebidos como indícios de uma nova

estratégia de controle. No panoptismo, “o domínio do tempo era o segredo do poder dos administradores – e imobilizar os subordinados no espaço, negando-lhes o direito ao movimento rotinizado”. (BAUMANN, 2001, p. 17). Depois de *Na colônia penal*, não há mais muros e a vigilância opera segundo outra lógica: os administrados não estão mais confinados espacialmente, eles estão em movimento. Em *O processo*, K., embora detido, não é confinado, antes liberado para exercer regularmente suas funções, isto é, a detenção não impede o trânsito de Josef K., o exercício regular de suas funções.

- Como posso ir ao banco se estou detido?
- Ah, sim – disse o inspetor, que já estava perto da porta. – O senhor me entendeu mal. É claro que o senhor está detido, mas isso não deve impedir-lo de exercer sua profissão. Tampouco deve ficar tolhido no seu modo de vida habitual. (KAFKA, 1997b, p. 25)

Luiz Costa Lima (1993, p. 1000) registrou esse “paradoxo de uma detenção que não supõe a paralisação de movimentos do detento” Para o autor, “o que, do ponto de vista lógico, é paradoxal, não o é entretanto do ponto de vista da funcionalidade social: ao detento não se impedirá de prosseguir no cumprimento de suas obrigações.” (*Ibid.*, p. 100). A representação de Kafka, o incessante trânsito de seus heróis sob constante vigília, distancia-se do modelo estudado por Foucault, antecipando o desgaste da lógica panóptica e as mutações no âmbito do controle.

No Panóptico, os internos estavam presos ao lugar e impedidos de qualquer movimento, confinados e muros grossos, densos e bem-guardados, e fixados a suas camas, celas ou bancadas. Eles não podiam se mover porque estavam sob vigilância; tinham que se ater aos lugares indicados sempre porque não sabiam, e nem tinham como saber, onde estavam no momento seus vigias, livres para mover-se à vontade. (BAUMANN, 2001, p. 16-17).

Essas novas forças que, sem confinar, administram cada passo dos heróis de Kafka são traduções estéticas desse processo de transição. Elas prescindem de coerção real – “K. sabia que não se ameaçava com uma coerção real, essa ele não temia e aqui muito menos” (KAFKA, 2000, p. 43). As sociedades de controle atuam segundo outros mecanismos – “a força do ambiente desencorajador, o hábito das decepções, a força das influências imperceptíveis de cada instante – tudo isso ele de qualquer modo temia, porém com esse

perigo era preciso ousar lutar.” (*Ibid.*, p. 43-44). O homem pós-panóptico é Gregor Samsa. “O homem não é mais o homem confinado, mas o homem endividado” (DELEUZE, 1992, p. 224). Afinal, Gregor acorda metamorfoseado em inseto na sua cama e travará um luta risível entre suas novas limitações corporais e o desejo de se movimentar. Ele sabe que é explorado no trabalho - “outros caixeiros viajantes vivem como mulheres de harém” -, tem plena consciência da sua escravidão moratória e do parasitismo familiar: “Bem, ainda não renunciei por completo à esperança: assim que juntar o dinheiro para lhe pagar a dívida dos meus pais – deve demorar de cinco a seis anos – vou fazer isso sem falta”. (KAFKA, 1997a, p. 09). É a “moratória ilimitada das sociedades de controle” de que fala Deleuze (1992, p. 222), sua conversão em inseto, que o impede de se movimentar, não muros.

Mas a representação desse porvir que se apresenta episodicamente a Kafka alcança um outro sintoma. O poder de dominação a que estão sujeitos os heróis de seus romances não é mais a *presença inverificável* dos funcionários superiores, própria do regime panóptico, mas sua *ausência inacessível*.

O que importava no Panóptico era que os encarregados estivessem lá, próximos, na torre de controle. O que importa nas relações de poder pós-panópticas é que as pessoas que operam as alavancas do poder de que depende o destino dos parceiros menos voláteis na relação podem fugir do alcance a qualquer momento – para pura inacessibilidade. (BAUMANN, 2001, p. 18).

Vejamos o caso de Klamm, esse alto funcionário do castelo cuja inacessibilidade impede que se fixe uma imagem dele. “Barnabás duvida que o funcionário que lá é denominado como Klamm seja realmente Klamm.” (KAFKA, 2000, p. 264). O regime de controle do castelo se utiliza dessa invisibilidade de seus funcionários superiores. Klamm assume uma aparência de acordo com o espaço onde transita como se fosse possível estar em todos os lugares sem estar efetivamente em nenhum, bastam os rumores de sua existência, a ubiquidade da ausência para o exercício capilar do controle e da vigília. “O senhor não é capaz de ver realmente Klamm, não é arrogância da minha parte, pois eu mesma não sou capaz. Klamm deve falar com o senhor, mas ele não fala com pessoas da aldeia, nunca até agora ele falou com alguém da aldeia.” (*Ibid.*, p.80). Ele já não precisa estar no alto, preso à silhueta da torre central para exercer a vigília. Não por menos, K. passa a compreender a comparação que a dona do albergue faz entre Klamm e a águia:

Pensava na distância de Klamm, em sua morada inexpugnável, naquela mudez interrompida talvez só por gritos como K. ainda não tinha ouvido, no seu olhar penetrante que vinha de cima, que não se deixava jamais comprovar, jamais refutar, nos seus círculos indestrutíveis a partir das profundezas em que K. se achava, círculos que Klamm traçava no alto segundo leis incompreensíveis – tudo isso era comum à Klamm e à águia. (*Ibid.*, p. 176).

Esse além-muro, como paradigma de poder que marca o deslocamento da sociedade disciplinar para a sociedade de controle, é também um sintoma pertencente ao regime Império, estudado por Antonio Negri e Michael Hardt.¹¹ Para os autores, a transição para o regime do Império coincide e se identifica com a obsolência do modelo panóptico, com os limites da modernidade e com os cenários pós-modernos da sociedade de controle. Ou seja: Kafka antecipa esteticamente esses indícios de mutação do paradigma de dominação que se perfilha por todos os espaços. Afinal, “o que significa, por exemplo, o poder até agora formal, que Klamm exercia sobre o ofício de K., comparado com o poder que Klamm tinha em toda sua efetividade no quarto de dormir de K.?” (*Ibid.*, p. 93). Nos romances de Kafka, o controle é contínuo, não para nunca, se estende para dentro do quarto e invade os sonhos, abandona a horizontalidade das ordens para sussurrá-las ao pé do ouvido, junto às camas. “Nas sociedades de disciplina não se parava de recomeçar (da escola à caserna, da caserna à fábrica) enquanto nas sociedades de controle nunca se termina nada...” (DELEUZE, 1992, p. 221).

A passagem para a sociedade de controle não significa, de forma alguma, o fim da disciplina. Na realidade, o exercício imanente da disciplina – isto é, a autodisciplina dos sujeitos, os murmúrios incessantes de lógica disciplinar dentro das próprias subjetividades – é estendido ainda mais genericamente na sociedade de controle. (NEGRI; HARDT, 2005, p. 352)

As imagens de Kafka vaticinam a materialização dessa forma de poder, diagnosticando seus sintomas e criando alternativas de movimentação dentro do paradigma

¹¹ Em *Império* (2005), Hardt e Negri tratam de diagnosticar a emergência de uma nova ordem capitalista, identificando os sintomas e os novos mecanismos de dominação neste regime contemporâneo chamados por eles de Império.

de dominação do Império. O anacronismo do modelo panóptico e ascensão das sociedades de controle coincide com o esgotamento da programática moderna a ascensão das pautas pós. O controle incessante do Império não é diferente daquele ao qual os heróis de Kafka estão submetidos. Não há hora de dormir, tampouco os sonhos escapam do controle. “Na passagem do moderno para o pós-moderno, e do imperialismo para o Império, é cada vez menor a distinção entre o dentro e o fora.” (*Ibid.*, p. 206).

O poder de Klamm que se estende ao quarto de dormir de K., a cama como espaço político por excelência, são sintomas presentes nos romances de Kafka. Eles representam a privatização dos espaços públicos, a lógica da vigília ininterrupta da sociedade de controle sem muros. No regime do Império não há mais essa fronteira entre o dentro e o fora assim como em *O castelo*. Para Olga, não há essa distinção entre aldeia e castelo: “na verdade, consta que todos nós pertencemos ao castelo, que não existe distinção e portanto nada para transpor...” (KAFKA, 2000, p. 293). Na gestão do Império, a dialética moderna entre público e privado é substituída pela alta capacidade de absorção do sistema, nada permanece do lado de fora. Assim é o processo de Josef K., iniciado com uma detenção que não o impede de se movimentar, mas que não relaxa na captura de sua existência. Depois de conversa com Titorelli, o herói já não tem expectativa de influenciar no processo. Para Josef K., o que importava agora era escapar das fronteiras do tribunal. Alimentava, assim, esperanças de que o sacerdote o aconselhe sobre como se manter fora dele: “não era impossível que recebesse da parte dele um conselho decisivo e aceitável, que lhe mostrasse, por exemplo, não como o processo talvez pudesse ser influenciado, mas sim como se poderia sair dele, como se poderia contorná-lo, como se poderia viver fora dele.” (*Idem*, 1997b, p. 260).

O espaço público tem sido a tal ponto privatizado que já não faz sentido entender a organização social em termos de uma dialética entre os espaços públicos e privados, entre o dentro e o fora. O lugar da política liberal moderna desapareceu, e, com isso, nossa sociedade pós-moderna e imperial é caracterizada, dessa perspectiva, por um déficit do político. (NEGRI; HARDT 2005, p. 208).

Um olhar sobre o filme *Tropa de elite* (2007) permite identificar os mesmos indícios dessa transição: “o sistema ocupa todos os espaços”, diz o narrador e protagonista, capitão Nascimento, referindo-se ao sistema jurídico-policial de que faz parte. A crítica ao

distanciamento das leituras acadêmicas sobre o problema da violência se faz pela referência ao livro *Vigiar e punir* de Michael Foucault, onde o filósofo analisa as condições do sistema panóptico de vigília. No filme, o texto de Foucault é objeto de estudo de um grupo de estudantes da classe média carioca alheios a sua participação no ciclo genético da violência e transforma-se em mero adereço dessa alienação, junto com as ervas e o pó. O recado é simples: para a classe média e para o sistema, as páginas de *Vigiar e punir* só servem como papel seda. O anacronismo do texto de Foucault só é obstruído pela leitura do aluno policial, que vive o *entrelugar* do subúrbio (entre o morro e o asfalto): negro em uma faculdade de branco, policial militar assalariado que quer ser advogado, está sempre experimentando as condições do olhar kafkiano entre a assimilação e o alijamento. Mas no final, a força atrativa e corrompida do sistema jurídico-policial prevalece com adesão incondicional do iniciante à voz do protagonista, um personagem *insider* ao sistema. Na perspectiva desse narrador, o sistema adquire o mesmo movimento autopoietico dos sistemas representador por Kafka – “o sistema não trabalha para resolver os problemas da sociedade, mas para resolver os problemas do sistema”, diz o capitão Nascimento (2007).

Mas essa intimidade que a administração do Império busca, deitando-se ao lado de seus administrados, murmurando ordens enquanto estes dormem é tão eficaz que “adere” aos corpos dos acusados e se converte em energia vital, algo que os torna mais belos. (KAFKA, 1997b, p. 226). O processo de Josef K. começa a esgotá-lo – “não conseguia mais deixar de pensar no processo” (*Ibid.*, p. 140) - a sugar todas as suas energias ao tempo que se transforma no único animo de vida possível. Afinal, “o processo estava em marcha e ele precisava detê-lo, o primeiro inquérito deveria ser também o último” (*Ibid.*, p. 46), mas “uma defesa cuidadosa não significava, ao mesmo tempo, a necessidade de se desligar o mais possível de todo o resto?” (*Ibid.*, p. 161). Reveladora, nesse sentido, a conversa do comerciante com K.. Com certo júbilo, ele descreve ao herói de *O Processo*, como todas as suas energias foram deslocadas para movimentar o processo, retirando capital de seu negócio para investir no processo: “quando alguém quer fazer algo pelo seu processo, só pode se ocupar pouco de outras coisas” (*Ibid.*, p. 212), aconselha o comerciante. Da mesma forma, o alvo do processo é a própria vida do herói que se quer integrar a esse poder, poder-desejo de movimentar a máquina burocrática e judiciária, de se integrar a ela, um biopoder que quer monopolizar a vida. A senhorita Burstner lamenta por não ter “experiência em

questões judiciais”, pois “gostaria de saber tudo e são justamente as questões judiciais as que mais me interessam” (*Ibid.*, p. 38-39). O desejo da senhorita Burstner não expressa um poder no sentido de reprimir ou de ser reprimida pelo sistema jurídico. “A idéia de Kafka não está aí. Não há um desejo de poder, é o poder que é desejo. Não um desejo-carência, mas desejo como plenitude, exercício e funcionamento: até em seus ofícios mais subalternos.” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 83).

Com efeito, para a senhorita Burstner, “o tribunal tem uma força de atração singular”: “mas com certeza vou aprimorar meus conhecimentos nesse aspecto, pois no mês que vem entro como auxiliar num escritório de advocacia.” (KAFKA, 1997b, p. 39). Não é diferente o caso de Titorelli: “ – Não chama a sua atenção o fato de que falo quase como um jurista? É o convívio ininterrupto com os senhores do tribunal que me influencia tanto. Naturalmente ganho muito com isso, mas o impulso artístico em parte se perde.” (*Ibid.*, p. 184).

E o desejo que alguém tem pelo poder é apenas sua fascinação diante dessas engrenagens, sua vontade de fazer andar algumas dessas engrenagens, de ser ele mesmo uma dessas engrenagens – ou, à falta de coisa melhor, de ser material tratado por essas engrenagens, material que é ainda, a seu modo, uma engrenagem. (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 83)

Esse poder Kafka representa muitas vezes por imagens espaciais dos seus romances. E a arquitetura do controle não é mais uma torre central, uma pirâmide hierárquica. “O poder não é piramidal como a Lei gostaria de nos fazer acreditar, ele é segmentar e linear, ele procede por contigüidade e não por altura e distância (daí a importância dos subalternos)” (*Ibid.*, p.83-84). É esse o cenário de *O processo*. Bastaria contabilizar às inúmeras vezes que a palavra “ante-sala” aparece no texto, mas os exemplos desse poder que “procede por contigüidade” são inúmeros e constante desde o início do romance. Logo na cena da detenção “seguiu-se uma pequena gargalhada no cômodo contíguo” (KAFKA, 1997b, p. 10). A expressão se reproduzirá por sinônimos no curso do romance – “cômodos vizinhos”, “ante-sala”, “sala de espera”. (*Ibid.*, p. 35, 98, 103, 132, 157, 160, 200, 203) – alimentando a imagem-sensação constante dessa vigília que opera pela adjacência e pelos murmúrios, sussurros e ruídos que elas permitem. Além disso, a contigüidade é o dispositivo de articulação entre lugares distintos, a interpenetração dos espaços de vigília,

através de brechas sobre as quais sempre se pode espremer o olho: “Ouviam-se agora, outra vez, as meninas atrás das portas. Provavelmente elas se comprimiam em torno do buraco da fechadura, talvez também fosse possível espiar dentro do quarto por dentro pelas frestas.” (*Ibid.*, p. 179). Em *O processo*, os cômodos possuem uma estranha conversibilidade. Os cartórios do tribunal se localizam no sótão de um prédio alugado localizado em um subúrbio; no ateliê do pintor Titorelli, há uma abertura que dá acesso aos cartórios e um pequeno cubículo incrustado nas dependências do banco é a sala de tortura do tribunal, onde o guarda Franz foi espancado pelo seu comportamento durante a detenção de K.. Nesse pequeno quarto de despejo, o espetáculo de poder do tribunal é puro desejo, puro gozo, biopoder. É que constatam Deleuze e Guattari (1977, p. 85):

E o grito de Franz, o policial punido por seus roubos, o grito que K. surpreende em um pequeno compartimento contíguo ao corredor de seu escritório, no banco, parece provir de uma máquina de sofrer, mas é também um grito de prazer, de modo algum em um sentido masoquista, mas porque a máquina de sofrer é uma peça de uma máquina burocrática que não para de gozar consigo mesmo.

Assim, Kafka encontra um outro sintoma do Império¹²: o poder que articula o funcionamento do sistema jurídico-burocrático é integralmente um biopoder.

“Biopoder é a forma de poder que regula a vida social por dentro, acompanhado-a, interpretando-a, absorvendo-a e rearticulando. O poder só pode adquirir comando efetivo sobre a vida total da população quando se torna função integral, vital, que todos os indivíduos abraçam e reativam por sua própria vontade.” (NEGRI, HARDT, 2005, p. 43)

Além da sociedade de controle e do biopoder, o regime do Império é representado por outro sintoma presente nos romances de Kafka: a corrupção. Nos seus textos, ela constitui o elemento que se integra ao funcionamento vital do sistema jurídico desse paradigma de dominação. Assim é na cena inicial da detenção de K. quando os guardas vestem suas roupas íntimas. Para Benjamin (1994, p. 139-1400)

¹² “Na passagem da sociedade disciplinar para a sociedade de controle, um novo paradigma de poder é realizado, o qual é definido pelas tecnologias que reconhecem a sociedade como o reino do biopoder.” (NEGRI; HARDT, 2005, p. 43)

A imundice é o elemento vital dos funcionários [...] A imundice é de tal modo um atributo dos funcionários que eles podem ser vistos como gigantescos parasitas. [...] O pior, neles, não é a infinita corruptibilidade. Pois em seu íntimo são feitos de tal maneira que sua venalidade é a única esperança que a humanidade possa alimentar a seu respeito.

Assim como no Império, em Kafka, a corrupção se instala no vazio deixado pela entronização dos ritos e formas jurídicas sem valor. Nos seus romances, Kafka representa uma fratura entre poder e valor que retira do funcionamento das instituições qualquer sentido, e o vácuo dessa anulação ontológica é preenchido pela corrupção que assim se torna a única substância do sistema. A corrupção que Kafka representa não é mais a subversão moral dos valores éticos sobre os quais se pressupõe o funcionamento do sistema jurídico da modernidade. Como precursor do cenário político pós-moderno, Kafka dá forma ao vazio e à ausência de valores para serem subvertidos, convertendo a corrupção em uma peça necessária para o funcionamento “normal” do sistema. Nos romances de Kafka, a corrupção dos funcionários não é a quebra da regra de funcionamento, mas a própria regra de funcionamento. Assim como em *O processo* e em *O castelo*, “no Império a corrupção está em toda parte. É a pedra angular e a chave mestra da dominação” (NEGRI; HARDT, 2005, p. 412). Na ruptura entre poder e valor, na ausência de sentido, se instala a corrupção:

E que sentido tem essa grande organização, meus senhores? Consiste em prender pessoas inocentes e mover contra elas processos absurdos e na maioria das vezes infrutíferos, como no meu caso. Diante dessa falta de sentido do conjunto, como evitar a pior das corrupções entre os funcionários? É impossível nem o supremo magistrado teria êxito. (KAFKA, 1997b, p. 61).

Assim, Kafka articula a falta de sentido, o vazio ontológico do tribunal que extrai sua autoridade da opacidade da lei, com a inevitabilidade da corrupção, captando esteticamente a ascensão do Império em seus textos. Afinal, Negri e Hardt (2005, p.412) atam, como Kafka, essa ausência de referências valorativas com a inevitabilidade da corrupção:

A corrupção rompe a cadeia de desejo e interrompe sua extensão através do horizonte bipolar de produção. Constrói buracos negros e vazios ontológicos na vida da multidão que nem mesmo a ciência política mais perversa consegue camuflar. A corrupção, ao contrário do desejo, não é um motor ontológico mas simplesmente a ausência de fundação ontológica das práticas biopolíticas de ser.

E a corrupção em *O processo* é generalizada: “só tinha levado o espancamento a sério para aumentar um pouco mais a soma do suborno” (KAFKA, 1997b, p.111), “nem sua juventude, nem o defeito físico, tinham conseguido impedir que ela já estivesse completamente corrompida” (*Ibid.*, 171-172). Mas cabe ao sacerdote registrar a naturalidade dessa prática. Na interpretação que faz da parábola diante da lei, o porteiro, que aceita todos os pertences do homem, “não é subordinável”, pois só aceita os presentes para o homem “não achar que deixou de fazer alguma coisa” (*Ibid.*, p. 264). Para o herói, “todos vocês são funcionários; pelo que estou vendo, são vocês o bando corrupto contra o qual eu falei...” (*Ibid.*, p. 63). Para Benjamin (1994, p. 157), em Kafka, “o que é a corrupção no mundo do direito, a angústia é no mundo do pensamento.”

A corrupção como essência do mundo kafkiano está intimamente ligada ao vazio das instituições, ao nada que desvincula o sistema jurídico de qualquer referência axiológica, atando-o a um funcionamento tautológico ao “gozar com sigilo mesmo” do tribunal. “Não é mistério que reconhecemos a corrupção e identifiquemos o poderoso vazio da névoa de indiferença que o poder imperial estende sobre o mundo.” (NEGRI; HARDT, 2005, p. 412).

Todos esses sintomas, esteticamente antecipados na obra de Kafka, localizam o sistema jurídico que ele representa nas engrenagens do regime do Império. O sistema jurídico autopoietico se localiza nessa nova gestão do capitalismo. A sociedade de controle, o biopoder, o vazio ontológico como germe da corrupção, a diluição das fronteiras entre o público e o privado e a totalidade estão intimamente relacionados com o modelo imperial de produzir decisões e a forma pela qual preserva sua legitimidade/autoridade. “É uma forma de legitimação que não repousa em nada fora de si mesma, sendo repetidamente proposta pelo desenvolvimento de sua própria linguagem de autovalidação”. (*Ibid.*, p. 52). E foi Luhmann (1985, p. 68) que dissociou a análise da legitimidade do sistema jurídico do Império das “categorias puramente psíquicas como normas e valores” para a construção de um conceito centrado unicamente na função estabilizante de expectativas. Foi o sociólogo quem melhor se ocupou em descrever o funcionamento auto-referente do tribunal.

Essas considerações evidenciam fortes discrepâncias com respeito à discussão clássica da legitimação, e que parecem tornar questionável a

continuidade do uso desse conceito. Num primeiro sentido, isso reside no abandono no uso da referência do conceito a normas ou valores últimos ou à disseminação fática do convencimento na vigência de um cerne de normas ou valores, funcionalizando o conceito de tal forma que a questão da crença na vigência possa ser tratada como uma variável. (LUHMANN, 1985, p. 9).

O sistema jurídico autopoietico, como sistema regulatório do Império, constrói sua autoridade a partir da comunicação – “a produção comunicativa e a construção da legitimação imperial marcham lado a lado e não podem mais ser separadas” (NEGRI; HARDT, 2005, p. 53). Na análise de Luhmann, a comunicação ocupa uma posição fundamental na teoria dos sistemas sociais auto-referentes e autopoieticos. Para o autor, “sob essas circunstâncias, o processo basal dos sistemas sociais que produz seus próprios elementos só pode ser a comunicação” (LUHMANN, 1995, p. 138, tradução nossa). Para precisar a forma como esse conceito assume uma condição nuclear na *autopoiesis*, o autor contesta a “metáfora da transmissão”: “a metáfora da transmissão é inaplicável porque implica bastante ontologia. Ela sugere que emissor fornece algo que os receptores depois adquirem. Isto já está incorreto porque o emissor não dá nada no sentido de perdê-la.” (*Ibid.*, p. 139).

Luhmann (1995) entende a comunicação como um processo seletivo sintetizado em três operações: a seletividade da informação, a seletividade do ato de comunicação (emissão/elocução) e a expectativa de sucesso, expectativa que a seleção será aceita (compreensão). A comunicação, longe de se esgotar na mera emissão e recepção de informações, inclui a compreensão entre suas operações seletivas. Assim, a compreensão deve ser entendida como uma das operações seletivas. “O fato da compreensão ser um indispensável componente em como se dá a comunicação tem significado de longo alcance para compreender a comunicação. Uma consequência é que a comunicação só é possível como um processo auto-referente” (*Ibid.*, p. 143)

Ao contrário da mera percepção de eventos informativos, a comunicação se dá unicamente porque o ego distingue duas seleções e gerencia a diferença. [...] Ego esta em uma posição de distinguir o ato de comunicação daquilo que é comunicado.” (*Ibid.*, p. 143)

O que importa, pois, na concepção de Luhmann, é que o *ego* compreenda a diferença entre a emissão de *alter* e a seleção da informação. Nesse sentido, a idéia de compreensão,

se realiza mesmo se as informações não são aceitas. A compreensão é entendida apenas como uma condição de seguimento da comunicação e não como um estado psíquico de identidade valorativa, desonerando, assim, a comunicação de qualquer pretensão consensual. “Quando uma ação comunicativa segue outra isso testa se o processo de comunicação foi compreendido.” (*Ibid*, p. 143).

Assim como a idéia de comunicação constitui a base do sistema autopoietico, em Kafka, a duplicação estética desse discurso sociológico inicia-se com a representação dessa base comunicativa. A comunicação entre os heróis de *O castelo* e *O Processo* e os personagens pertencentes ao sistema. É caso do encontro de Josef K. com o pintor Titorelli, “homem de confiança do tribunal” (KAFKA, 1997b, p. 179). O herói questiona o pintor sobre as contradições inconciliáveis de seu discurso:

O senhor fez antes a observação de que o tribunal é inacessível às provas, mas tarde restringiu isso ao tribunal público, e agora diz até mesmo que o inocente não precisa de ajuda perante o tribunal. [...] Mas além disso o senhor afirmou antes que se pode influir pessoalmente sobre os juizes e no entanto agora contesta que a absolvição real, como a chama, possa ser alcançada através da influência pessoal. (*Ibid.*, p. 186).

Na explicação do pintor, o vazio é substituído pelas contradições. “Essas contradições são fáceis de explicar – disse o pintor. – Fala-se aqui de duas coisas diversas: daquilo que consta na lei e daquilo que eu experimentei pessoalmente – o senhor não pode confundilas.” (*Ibid.*, p. 186-187). Para Daniel Lins (2004, p. 108),

“A cena é construída a partir da justaposição de uma retórica totalmente vazia que calca (a palavra ainda é mais apreciada se pensarmos na profissão de pintor de Titorelli) os autos da justiça, e no final das contas não dá acesso a nada mais que essa lógica vazia (ou totalmente aparente) e aos sentimentos de K., que oscilam entre a consternação, a surpresa ou o desespero. [...] O discurso do pintor não é contraditório, é vazio.”

A comunicação entre os personagens parodiza o modelo luhmanniano para retirar qualquer possibilidade de compreensão nessa experiência comunicativa, eliminando qualquer resquício ontológico. A retórica vazia de Titorelli, e do sacerdote em *O processo* é mesma do funcionário Bürgel e da dona do albergue em *O castelo*, assim como a fala de todos os personagens pertencentes ao tribunal e ao castelo. Ela apaga a contradição das

expectativas dos heróis com as condições autopoieticas desses sistemas pelo esvaziamento valorativo de seu funcionamento. Por essas razões, o sistema jurídico autopoietico luhmanniano que Kafka representa é a máquina reguladora do Império. Negri e Hardt (2005, p. 53) confirmam isso:

A produção comunicativa e a construção da legitimação imperial marcham lado a lado e não podem mais ser separadas. A máquina é autopoietica – ou seja, sistêmica. Ela constrói tecidos sociais que esvaziam, ou tornam ineficaz, qualquer contradição; cria situações nas quais, antes de neutralizar coercitivamente a diferença, parece absorvê-la num jogo insignificante de equilíbrios autogeradores e auto-reguladores.

Nos romances de Kafka, os diálogos são construídos a partir do confronto entre as expectativas dos heróis – expectativa de compreensão racional e de integração às engrenagens dos sistemas autopoieticos do castelo e do tribunal – e a lógica cômico-banalizante dos personagens que mediam a aproximação dos heróis. E o anestesiamento – via riso - desse (des)encontro comunicativo revelará a dimensão espectral desses sistemas cujo funcionamento aciona a fantasia ideológica que articula a realidade. Ou seja: inserido no contexto do Império, o sistema jurídico autopoietico não opera mais a partir da noção sintomal de ideologia. A ilusão não está mais no “saber”, como na modelo panóptico da modernidade, mascarado pelos discursos da razão e da humanidade. No Império, a ilusão já integra o “fazer” é constitutivo da própria realidade e não de uma instância discursiva. Para Slavoj Žižek (1998, p. 316),

O que as pessoas desconsideram, e desconhecem, não é a realidade, mas a ilusão que estrutura sua realidade, sua atividade social. Eles sabem muito bem como as coisas realmente são, mas continuam a agir como se não soubessem. A ilusão, portanto, é dupla: consiste em passar por cima da ilusão que estrutura nossa relação real e efetiva com a realidade. E essa ilusão desconsiderada e inconsciente é o que se pode chamar de fantasia ideológica.

A crença de Josef K. no Estado de Direito moderno é, desde o início do romance, confrontado com o riso dos personagens, quase todos pertencentes ao sistema do tribunal. Pelo embate, os postulados liberais da modernidade – presunção da inocência, o direito à defesa, a liberdade – são transformados em fantasmagorias. E disso K. é informado desde o

início, a autoridade já não precisa iludi-lo com o enunciado desses princípios, antes assume, sem constrangimento, a irrelevância das tentativas do herói, mesmo assim, ele continua agindo como se não soubesse. Em suma, Josef K. sabe que segue o rastro de uma ilusão, mesmo assim continua seguindo.

De uma maneira mais precisa, poderíamos dizer que a fantasia ideológica vem tapar um buraco aberto pelo abismo, pelo cunho infundado da Lei social. Esse buraco é delimitado pela tautologia ‘a lei é a lei’, fórmula que atesta o caráter ilegal e ilegítimo da instauração do reino da lei, de uma violência fora da lei, real, em que se sustenta o próprio reino da lei. (*Id.*, 1992, p. 63)

Kafka representa exatamente esse arremedo que a fantasia ideológica opera sobre fraturas comunicativas através das quais o sistema jurídico autopoietico garante seu funcionamento narcíseo. Na versão de Kafka, pela duplicação do discurso sociológico de Luhmann, a legitimidade do sistema jurídico autopoietico repousa nessa tautologia que remete ao fundamento místico de sua autoridade.

Daí a habilitação de Kafka na leitura desses sintomas decorrentes da transição capitalista para outras formas de engrenagens. Em Kafka, todo o conteúdo histórico, ideológico se objetivará na forma novelesca. A totalidade impossível de uma época em transformação, cujos sintomas aparecem de forma episódica, reflete na inviabilidade de uma síntese romanesca na literatura de Kafka. A forma novelesca é a resposta estética de Kafka a instabilidade desses sintomas das mutações capitalistas. “A totalidade que Kafka não pôde representar romanescamente não é o *não mais* do capitalismo liberal, mas o *ainda não* do capitalismo monopolista organizado”. (COUTINHO, 2005, p. 192) É exatamente por isso que as novelas são formas transitórias da máquina de expressão de Kafka, ocupando um lugar entre as cartas e os romances, conforme se lê em Deleuze e Guattari (1977, p. 56): “Pois é simultaneamente que Kafka começa romances (ou tenta desenvolver uma novela em romance) e que abandona os tornar-se-animais para substituí-los por um agenciamento mais complexo”. Resta seguir o rastro desses agenciamentos em *O processo* e *O castelo* para compreender a legitimidade auto-referente do sistema jurídico e essa nova fórmula ideológica que articula seu funcionamento.

CAPÍTULO IV – O RISO TOTALITÁRIO COMO INSTRUMENTO LEGITIMANTE

1. O DESLOCAMENTO DA LEGITIMIDADE

No contexto de um subsistema de uma sociedade funcionalmente diferenciada, Luhmann (1985, p. 69) chega mesmo a questionar a continuidade do conceito de legitimidade. Ele isola do conceito as estruturas motivacionais psíquicas construindo uma noção de legitimidade sem qualquer carga normativa e pretensões consensuais fundantes, relacionando-a exclusivamente com a função do sistema jurídico de implantação fática do direito e do controle das decisões judiciais. Para a teoria funcionalista, o fenômeno da positivação do direito resolve o problema, pelo menos no âmbito do subsistema jurídico, do aprender e do reaprender cognitivamente expectativas normativas através da simples vigência fática de normas ou na crença fática na vigência das normas, transferindo sua responsabilidade para o sistema político. (LUHMANN, 1985)

Uma vez que a positividade do direito tornou-se realidade reconhecida, o conceito de legitimidade também tem que ser a ela adaptado, passando a ser definido a partir de sua função. Essa é condição para que se possa captar de forma suficientemente abrangente (e não apenas como um problema de hierarquização interna) as funções de implementação fática, e do controle do processo da decisão jurídica. (LUHMANN, 1985, p. 70)

É possível visualizar aproximações e deformações de Kafka com esse discurso funcional. Assim como na concepção luhmanniana, nas representações de Kafka, o problema da legitimidade volta-se para o processo e a forma como ele se articula com uma lei (legalidade) opaca. Em Luhmann, a positivação do direito só desonera o sistema jurídico porque pressupõe uma sociedade formada por subsistemas sociais funcionalmente diferenciados e auto-referentes sem qualquer pretensão ascendente uns sobre os outros. Assim é que o sistema político pode ocupar-se do processo de produção das leis sem influir no sistema jurídico, a não ser como perturbações ocasionais traduzíveis na linguagem das decisões judiciais pelo código direito/não-direito. É dessa forma que Luhmann concebe a relação entre um sistema autopoietico e outro numa sociedade funcionalmente diferenciada. Os sistemas parciais se utilizam, cada um deles, de um processo de seleção de informações vindas do meio, através dos quais eles se auto-reproduzem e se delimitam funcionalmente.

Mais precisamente, o fator fundamental na constituição de um (subsistema social reside da sua função, e esta não é outra que demarcar um âmbito determinado da complexidade operante na sociedade, com vistas a sua redução. Já não será necessário que todos se ocupem do todo para tudo. Cada (sub)sistema permite um tratamento setorial simplificado da parte da complexidade coma a qual se ocupe. (AMADO, 2004, p. 307)

Já nos romances kafkianos, as tentativas dos heróis de se relacionar com o sistema de funcionamento do castelo e do tribunal, tomados como representações paródicas dos sistemas autopoieticos, convertem-se igualmente em meras “perturbações”, mas com um propósito axiológico completamente oposto ao de Luhmann. Kafka se vale dessa imagem para revelar a insuficiência dessa tautologia funcional do direito. No duplo paródico de Kafka, ao contrário do pensamento sociológico de Luhmann, esses sistemas parecem não abrir mão de se sobreporem aos outros sistemas do entorno, determinando e direcionando suas atividades em função do funcionamento do castelo e do tribunal. O tribunal e o castelo pretendem se ocupar do todo para todo. Essas “instituições kafkianas” operam a partir de uma inegável posição privilegiada em relação aos subsistemas de seus entornos. É o caso do tribunal em relação ao banco onde trabalha Josef K e do castelo em relação à aldeia – “Essa é a regra, todos os senhores do castelo têm seus secretários de aldeia” (KAFKA, 2000, p. 168).

Nesse sentido, todo o pressuposto do funcionamento autopoietico de Luhmann será suprimido por uma cartografia imagética de Kafka, onde o castelo e o tribunal são constituídos por anexos arquitetônicos estranhos à sua função. As fronteiras do tribunal e do castelo se diluem para que essas instituições mantenham “escritórios” em outros sistemas do entorno, quase sempre lugares sujos, abafados e promíscuos. Os cartórios, a casa de Titorelli e o quarto de despejo do Banco são filiais desse tribunal nômade em *O processo*.

O primeiro encontro de Josef K. com as instalações do tribunal confirma essa tese. A rua “onde o tribunal deveria estar” era formada por “prédios quase uniformes, altos cinzentos, de aluguel, habitados por gente pobre” (*Idem*, 1997b, p 48). As imagens com que K. se defronta - homens fumavam e cuidavam de crianças, pilhas de roupa, pessoas chamavam gritando umas as outras, lojas de víveres – nos remete a uma família circense autopoietica, que se auto-reproduz pela cópula entre seus pares. A lavanderia, ao tempo que

é casada com o oficial de justiça, se sujeita aos desejos sexuais do juiz de instrução e protagoniza cenas de sexo público com o estudante Berthold.

Em uma imagem literalmente paródica de Luhmann, Kafka destrói as fronteiras entre o mundo da vida e dos sistemas jurídicos, representando e tornando visível as imbricações entre esses sistemas que às vezes parecem se confundir. É assim que Kafka desconstrói a clausura operacional do sistema luhmanniano:

E o que era ali, na realidade, aquela outra vida? Em lugar nenhum K. tinha visto antes, como ali, as funções administrativas e a vida tão entrelaçadas – de tal maneira entrelaçadas que às vezes podia parecer que a função oficial e a vida tinham trocado de lugar. (*Idem*, 2000, p. 92-93).

Na versão de Kafka, a auto-referencialidade do sistema não abre mão de regular os subsistemas do mundo circundante. A autopoiese do sistema jurídico-administrativo, representado pelo tribunal e pelo castelo, é esteticamente deformada para subjugar os outros sistemas do mundo circundante, refletindo na forma como a legitimidade dessas instituições é esteticamente representada. Afinal, é a partir da autonomia entre os subsistemas e da impossibilidade do sistema jurídico intervir no funcionamento de outro sistema que Luhmann vai construir sua idéia de legitimidade baseada na generalização das expectativas. Kafka, ao contrário, produz a imagem de um sistema jurídico, como o castelo e o tribunal, mas que subjuga seu entorno. Essa diferença entre os pressupostos da teoria sistêmica de Luhmann e as imagens de Kafka se reflete na concepção de legitimidade e mais especificamente no papel da lei nesse processo.

Assim, se a literatura de Kafka pode ser vista, especialmente em romances como *O processo* e *O castelo*, como a forma estética do discurso funcionalista sistêmico de Niklas Luhmann, é preciso investigar como o problema da legitimidade do sistema jurídico aparece nesse duplo paródico. De que forma essa representação discursiva permite analisar a legitimidade do sistema jurídico, tornando visível aquilo que a racionalidade subjacente às teorias jurídico-sociológicas não consegue captar?

Em Kafka e em Luhmann o problema da legitimidade do sistema jurídico não se esgota mais na identidade de valor com a lei. O problema da legitimidade do sistema sofre um processo de deslocamento. Assim, a legitimidade (aceitação/internalização) do sistema

não se realiza mais no plano da simples identificação com a lei, mas deslocou-se para um instrumento além do plano funcional-racional *weberiano*.

Para Max Weber (1994, p. 141), uma das formas de dominação legítima é aquela de caráter racional – “baseada na crença na legitimidade das ordens estatuídas e do direito de mando daqueles que, em virtude dessas ordens, estão nomeados para exercer a dominação (dominação legal)”. A leitura de Weber sobre a legitimidade dos sistemas jurídicos se resolve no plano legal, e na suposta racionalidade intrínseca a ele. Sobre a crença na razão formal das leis que compõem o ordenamento jurídico se erige a dominação legal, que se exercita, se conserva e se concretiza por um agir racional orientado para fins previstos abstratamente na norma. Lei e legitimidade são postos sob o mesmo signo de dominação.

Assim, tanto em Kafka como em Luhmann a representação da legitimidade, deslocada de sua identidade normativa, implica no esvaziamento dos resquícios da razão instrumental, sobre a qual a lei garante a crença e a obediência aos valores que codifica. As imagens da lei nos textos de Kafka assim como análise objetiva de Luhmann transferem a legitimidade do sistema judiciário para o processo, isto é, o conjunto de mecanismos utilizados para uma tomada de decisão.

Kafka, muitas vezes tomado como o caricaturista mais contundente de Weber,¹³ aproxima-se, no entanto, muito mais da análise de Luhmann sobre os sistemas sociais e o subsistema judiciário. O indivíduo foi substituído pelos sistemas. Nesse sentido, Kafka antecipa metamorfoses do capitalismo tardio a partir de pequenas pistas lançadas em sua época que anunciavam o desgaste da fórmula liberal clássica. E no contexto desse rearranjo, a lei, expressão da racionalidade estatal democrática, não acompanha a velocidade das pretensões regulatórias do Estado sobre uma sociedade complexa, tornou-se obsoleta. Se a lei é funcionalmente esvaziada e a força vinculante do sistema jurídico mudou-se para os procedimentos decisórios, como é possível analisar sua legitimidade?

Para Luhmann (1980, p. 39) a nota de complexidade da sociedade contemporânea – “a totalidade das possibilidades que se distinguem para a vivência real – quer seja do mundo, (complexidade do mundo) quer seja num sistema (complexidade do sistema)” – só

¹³ Por exemplo, Löwy (2007, p. 165), referindo-se ao romance de Kafka: “Parece uma caricatura maliciosa da muito eficaz distinção das esferas da competência celebrada por Max Weber”.

é domável a partir da estabilização de expectativas comportamentais através da procedimentalização dos processos de tomada de decisão, isto é, “exige realizações redutivas, as quais possibilitam expectativas de comportamento recíprocas e que serão dirigidas através das expectativas de tais expectativas” (*Idem*, 1999, p. 129). O procedimento é entendido como um sistema que se caracteriza pela relação redutiva com a complexidade do mundo. E o sistema jurídico de Luhmann deve ser entendido principalmente sob seu aspecto funcional de estabilização de expectativas de comportamento através de uma aceitação generalizada das decisões.

Com isso, as próprias pretensões de validade e os argumentos expressos em discursos jurídicos perdem o seu valor intrínseco. A função dos argumentos jurídicos consiste em elevar o nível de aceitação real de decisões motivadas, diminuindo o seu caráter de surpresa. Na visão do observador sociológico, aquilo que conta aos olhos dos participantes como fundamentação encolhe-se, assumindo o formato de ficções necessárias. (HABERMAS, 1997, p. 75)

Esse esvaziamento ontológico-normativo do sistema judicial em Luhmann – ficções necessárias – também aparecerá nas imagens da escrita kafkiana, mas, ao contrário do enfoque sistêmico, ainda intimamente relacionada com a autoridade do sistema judiciário. É este resquício fantasmático da lei, esta memória legal que atua como dispositivo travestizante da teoria sistêmica, desvelando uma outra forma de internalização do sistema jurídico.

Os textos célebres de o Processo (e também da Colônia penal, da Muralha da China) apresentam a lei como pura forma vazia e sem conteúdo, cujo objeto permanece incognoscível: a lei, portanto, só pode enunciar-se em uma sentença, e a sentença só pode ser aprendida em um castigo. (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 61)

“O enfoque sistêmico, no entanto, renunciando a qualquer tipo de conteúdo normativo da razão prática, não trepida em apagar até esses derradeiros vestígios”. (HABERMAS, 1997, p. 18). É como se Kafka desse cores a uma sociedade em transição. Os primeiros sinais de desgaste da ideologia capitalista liberal convivem com as adaptações dessa mesma ideologia como estratégia de manutenção de sua totalidade. O que Luhmann enxerga como ultrapassado, Kafka transforma em fantasmagoria, através da quebra da expectativa de seus

personagens em relação ao tribunal ou ao castelo. E esse choque, causado, paradoxalmente, pela anestesia do contraste entre a lógica dos heróis do romance e aquela que determina o funcionamento das instituições, explica a forma narrativa de Kafka. Ou seja: o choque que arreventa a placidez da leitura não é causado pelo estranhamento dos heróis de Kafka com as instituições que o perseguem, mas pela naturalidade com que essas expectativas são quebradas e convertidas em mera fantasmagoria. Segundo Lima (1993, p. 101):

através da segurança de K., é a lógica do cidadão que se mostra confiante na existência do Estado de direito. Como ele – ou seu leitor, mesmo o de agora – poderia logicamente admitir a vigência de outro estado de coisas? Sua posição parece tão absurda que o humor negro do autor não é reconhecido; antes se incorpora a um onívoro tom patético.

A base da legitimidade de Luhmann, da confiança depositada no sistema - expectativas sobre as expectativas de outro – é destruída por Kafka através da imunização das quebras de tais expectativas. O encontro traumático entre essas expectativas é anestesiado pela narrativa fantasmática

Quando outros personagens tem algo a dizer a K., eles o dizem casualmente, como se ele no fundo já soubesse do que se tratava, por mais importante e surpreendente que seja a comunicação. É como se não houvesse nada de novo, como se o herói fosse discretamente convidado a lembrar-se de algo que havia esquecido. (BENJAMIN, 1994, p. 156).

Em uma cena representativa, K. pergunta ao prefeito sobre a existência de autoridades de controle no tribunal. O prefeito diz que só há autoridades de controle mas que são incapazes de descobrir erros, porque não acontecem erros: “- Isso seria uma novidade completa, exclamou K. – Para mim, é uma coisa muito antiga – disse o prefeito.” (KAFKA, 2000, p. 103). Escancara-se assim o conflito entre as expectativas do herói, dos *outsiders*, e dos funcionários *insiders* mediada por um encontro amnésico que destrói com toda presença.

2. RISO TOTALITÁRIO

E o anestesiamento desse confronto tem no riso um elemento fundamental. Mas se ri em Kafka? Gaston Bachelard (1977, p.184-185) se refere à metamorfose de Kafka como

um acontecimento triste, sem espaço para o riso – “No autor alemão, parece que a metamorfose é sempre uma infelicidade, uma queda, um anestesiamento, um enfeimento. De uma metamorfose, morre-se” – tudo é negativo, tudo é noturno. Será mesmo possível rir em Kafka?

A pergunta não estranha diante do esforço de Brod de monopolizar a recepção da literatura de Kafka pelo viés essencialmente teológico e intimista da identidade judaica, negando-lhe o inegável caráter político, onde o riso se aninha. Mas o próprio Kafka riu de si mesmo até chorar quando leu *O processo* para os amigos, precisando interromper a leitura para enxugar as lágrimas: “para ele, o cômico radicava no acúmulo de minúcias”.(CARONE, 1997, p. 321). André Breton o identificou como portador de uma *sensibilidade crítica* – cuja principal arma era a *ironia*, o *humor*, esse *humor negro* que é “*uma revolta do espírito*”. (Apud LOWY, 2005, p. 57).

Aos de riso fácil soma-se Lukács. Em carta endereçada a Carlos Nelson Coutinho, revisando sua sentença apressada sobre a obra de Kafka – vanguarda – ele compara o autor a Chaplin. (COUTINHO, 2005, p. 217). A essa comicidade aderiu o próprio Coutinho (2005, p. 174). Deleuze e Guattari (1977, p. 64) parecem mesmo gargalhar diante da literatura de Kafka: “Jamais houve autor mais cômico e alegre do ponto de vista do desejo; jamais autor mais político e social do ponto de vista do enunciado. Tudo é riso, a começar pelo Processo. Tudo é política, a começar pelas cartas a Felícia”. E ainda Leandro Konder (1974, p. 122-123) registrou a comicidade de Kafka “na forma lógica e minuciosamente exata pela qual são descritas situações absurdas”, apesar de atribuir-lhe um função diversa da que identificamos: “o senso de humor de Kafka faz com que se atenuie a tensão produzida no espírito do leitor, criando condições psicológicas capazes de facilitar o prosseguimento da leitura”.

O humor de Kafka reside exatamente na forma como as expectativas dos heróis de seus romances são gradativamente estabilizadas pelos (des)encontros com outros personagens. Tanto *O processo* como *O castelo* são movidos por uma certa pedagogia dos personagens iniciados ou institucionalizados através da qual os Ks. vão se (des)orientando. Eis a didática dos romances: às pretensões sérias dos heróis, Kafka opõe o riso neutralizante dos personagens que conhecem de alguma forma o funcionamento do tribunal e do castelo. É como Amália reage às expectativas de K.: “É um equívoco – disse K. –, um

grande equívoco você julgar que minha espera por Barnabás não é séria, pôr em ordem meus assuntos com a autoridade é meu desejo mais alto, na verdade, meu único desejo.” (KAFKA, 2000, p. 256). E o narrador confirmaria posteriormente essa tese: “talvez levasse os inquiridos muito a sério, mas isso em si não era com certeza uma desvantagem.” (*Ibid.*, p. 421).

A ideologia totalitária não tem essa pretensão. Não pretende, nem mesmo por seus autores, ser levada a sério – seu *status* é apenas o de um meio de manipulação, puramente externo e instrumental; sua dominação é assegurada não por seu valor de verdade, mas pela simples violência extra-ideológica e pela promessa de lucro. (ŽIŽEK, 1996, p. 314)

Trata-se do embate entre a postura incômoda dos heróis de Kafka e o riso de todos os funcionários formais e informais que eles encontram no caminho do castelo ou do tribunal. A compreensão desse choque entre a seriedade leiga e teimosa dos heróis dos romances de Kafka e a pedagogia cínica de seus interlocutores é fundamental para entender o mecanismo de reprodução e funcionamento do sistema jurídico para além da lógica de Luhmann.

Segundo Slavoj Žižek (*Ibid.*, p. 311),

...nas sociedades contemporâneas, democráticas ou totalitárias, esse distanciamento cínico, o riso, a ironia, são, por assim dizer, parte do jogo. A ideologia dominante não pretende ser levada a sério ou no sentido literal. Talvez o maior perigo para o totalitarismo sejam as pessoas que tomam sua ideologia ao pé da letra.

Todos os funcionários do tribunal e do castelo se dispõem igualmente a combater, através do riso cínico, as tentativas dos heróis romanescos de acessarem de alguma forma o tribunal e o castelo. Após o anúncio de sua detenção, Josef K., na tentativa de dar seguimento à sua rotina, exige que Anna lhe traga o café da manhã. A essa expectativa, “seguiu-se uma pequena gargalhada no cômodo contíguo” (KAFKA, 1997b, p. 10). A detenção segue e esse cinismo da ideologia dominante começa a surtir efeito. A experiência da detenção e a idéia do processo já não parecem tão absurdas assim a Josef K.:

Diante disso K. jogou o paletó no chão e disse – ele mesmo não sabia em que sentido o estava dizendo:

- Mas ainda não é uma audiência principal.
Os guardas sorriram, mas insistiram. (*Ibid.*, p. 19)

Na primeira vez diante do juiz de instrução, sob o olhar de uma platéia, Josef K., convicto de encontrar uma solução rápida e simples para seu caso – “o processo estava em marcha e era preciso detê-lo” (*Ibid.*, p. 46) – ,defrontou-se mais uma vez com o riso totalitário:

- Muito bem – fez o juiz de instrução; folheou a caderneta e num tom de constatação e disse: - O senhor é pintor de paredes?
Não – disse K. – Sou o primeiro procurador de um grande banco.
Essa resposta foi acompanhada por uma gargalhada tão cordial do partido da direito que K. teve que rir junto. As pessoas se apóiam com a mão nos joelhos e se sacudiam como se acometidas por violentos acessos de tosse. Até mesmo uma ou outra pessoa riu na galeria. (*Ibid.*, p. 55)

Ainda durante esse primeiro contato com o tribunal, as expectativas de Josef K de se fazer ouvir sobre seu inquérito são neutralizadas pela relação sexual explícita entre o estudante e a lavadeira durante sua explanação. “Em volta dos dois havia se formado um pequeno círculo, os visitantes da galeria lá perto pareciam entusiasmados com o fato de que, desse modo, a seriedade introduzida por K. na assembléia tivesse sido rompida”. (*Ibid.*, p. 62). É que o tribunal não queria de fato ser levado a sério. Segundo Žižek (1992, p. 190-191).

O erro fatal de K., portanto, foi dirigir-se ao Outro da Lei com uma entidade homogênea, receptiva a uma argumentação coerente, enquanto que a Lei só lhe pode atribuir e opor a sua atitude metódica um sorriso obscuro, mesclado de sinais de balbúrdia, em suma, K. espera atos do tribunal (nos sentido de peças legais), e o tribunal lhe responde com o ato (a cúpula pública)

O rompimento dessa seriedade manifesta-se na seqüência. Irritado com o comportamento dos funcionários na assembléia, K abre mão do inquérito – “Seus vagabundos – exclamou -, podem ficar com todos os seus inquéritos”. (KAFKA, 1997b, p. 64). Assim é que o conflito dessas expectativas é amortecido pelo riso e transforma as intervenções do herói em experiências ocas e por isso mesmo mais apavorantes

A lógica do cidadão cria um estranhamento ante a assembléia de funcionários. Sem a sua intenção, o acusado é uma peça exótica. O conflito das lógicas – inesperado para K., tende a ser não percebido pelo receptor – converte a defesa do acusado em...experiência estética. (LIMA, p. 101).

A concorrência entre o cômico banalizante e as expectativas fantasmáticas de um estado de direito de K. fica evidente quando tenta preparar sua petição, estratégia na qual tem sua confiança renovada – “o tribunal devia defrontar-se uma vez ao menos com o acusado, que sabia valer seu direito” (KAFKA, 1997b, p. 155). Dessa vez foi o diretor adjunto que, através de uma “grande gargalhada” cria obstáculos às pretensões de Josef K. perante o tribunal:

Para K. isso fora, então, muito penoso, embora o diretor adjunto, naturalmente, não tivesse rido da petição, da qual não sabia nada, mas de uma piada da Bolsa que acabaria de ouvir, piada que, para ser entendida, exigia um desenho, que o diretor adjunto, agora inclinado sobre a mesa de trabalho de K., traçava sobre o bloco de anotações destinado à redação da petição com o lápis que ele havia tirado da mão de K.. (KAFKA, 1997b, p. 156)¹⁴

Segundo Georges Minois (2005, p. 632), “o riso moderno existe para mascarar a perda do sentido. É mais indispensável que nunca [...] O riso é indispensável porque mais do que nunca, estamos diante do vazio”. No lugar da suposta verdade manipulada ideologicamente na lei, o riso se instalou nas engrenagens do discurso totalitário, anestesiando a ausência de sentido das fraturas racionais do sistema jurídico. Enquanto Žižek fala do “riso totalitário”, Minois refere-se à “ditadura do riso” no cenário da política-espetáculo. Os sintomas são os mesmos: o riso não possui mais aquela forma libertária medieval, perdeu seu caráter parodizante, para ser a versão original que se quer fazer única pela trivialização cômica de sua existência autoritária.

A zombaria política generalizada, longe de desembocar na subversão, acaba contribuindo para banalizar as práticas que denuncia. Os meios políticos conseguem exterminar o cômico, tornando-se eles próprios

¹⁴ O texto leva à desconfiança do narrador. A ignorância do diretor adjunto sobre a detenção e o processo de Josef K. é questionável. Em cena semelhante, o diretor convida K. para um passeio no seu barco com autoridades importantes no mesmo dia da primeira audiência perante o juiz de instrução. (KAFKA, 1997, p. 46).

cômicos. Certos políticos, tanto homens quanto mulheres, parecem mais grotescos que suas marionetes. (*Ibid.*, p. 596)

“Esse novo inimigo não só é resistente às armas antigas como se alimenta delas, e como isso se reúne a seus prováveis antagonistas no ato de usá-las plenamente”, dizem Negri e Hardt (2005, p. 156). Todo o potencial refratário do riso de deformação de uma realidade monologizante adquire, na sociedade contemporânea, um papel às avessas como dispositivo anestesiador das contradições e deformações dessa realidade. O riso representado por Kafka não pode reconquistar seu caráter subversivo e emancipador. Falo aqui tanto da dimensão ambivalente do riso rabelasiano, seu caráter positivo, quanto do seu aspecto negativo, denegridor que, segundo Bakhtin (1993, p. 33), a modernidade teria conservado.

O princípio do riso sofre uma transformação muito importante. Certamente, o riso subsiste; não desaparece nem é excluído como nas obras sérias; mas no grotesco romântico o riso se atenua, e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser jocoso e alegre. O aspecto regenerador e positivo do riso reduz-se ao mínimo.

Ao contrário do riso puramente satírico da modernidade e do riso ambivalente da Idade Média, nas sociedades de controle que Kafka representa, forma-se um *tertium genus* do riso: sua função anestesiante dos vazios racionais da sociedade de controle contemporânea. Mas a anestesia cômica, importa precisar, não amortece o trágico dos romances, antes o torna terrificante. Talvez esse tenha sido esse o caráter cômico que Milan Kundera (1988, p. 95-96) reconheceu como “inseparável da própria essência do kafkiano” – o “horível do cômico”.

No mundo kafkiano, o cômico não representa um contraponto ao trágico (tragicômico) como é o caso de Shakespeare; ele não está ali para tornar o trágico mais suportável graças à leveza do tom; ele não acompanha o trágico, não, ele o destrói no ovo privando assim as vítimas da única consolação que elas ainda possam esperar: aquela que se encontra na grandeza (verdadeira ou suposta) da tragédia. (*Ibid.*, p. 96).

Para compreender esse efeito do riso kafkiano é preciso retomar os pressupostos hermenêuticos de Adorno. Falo aqui do encurtamento da distância estética através da qual Kafka nos retira da platéia contemplativa e nos lança para o meio do “palco, para trás dos

bastidores, para a casa das máquinas” (ADORNO, 1983, p. 272). É através dessa forma narrativa que Kafka compartilha o riso com o leitor. Sem deixá-lo assistir de fora, intima-o para rir de perto e quem rir, e rirá mesmo, pode, sem saber, já fazer parte do tribunal e do castelo, e experimentar o que Žižek. (1996, p. 321) chama de “*jouis-sens*, o gozo-no-sentido (*enjoy-meant*) que é próprio da ideologia” que se sustenta no “excedente não integrado de trauma sem sentido que confere à Lei sua autoridade incondicional”. Estará rindo com Klam, Burgel, os guardas, o juiz de instrução, o diretor adjunto.

Essa função anestésica do riso em Kafka, isto é, seu deslocamento para as estratégias de poder, coincide com a ascensão do Império, imune a crítica pós-moderna. Ao representar esse riso, Kafka torna visível o alcance dessa forma de pensamento como referencial de leitura desse novo paradigma de dominação. “O poder evacua o bastão que eles tacam, e deu uma volta para alcançar sua retaguarda e juntar-se a eles no ataque, em nome da diferença. Assim, esses teóricos se vêem na perspectiva de arrombar uma porta aberta”. (NEGRI; HARDT, 2005, p. 156).

Kafka não fornece versões exageradas, fantasiosas e distorcidas de uma realidade encoberta, mas a versão única e original dessa realidade, cujo funcionamento depende exatamente do exagero, das suas deformações precisas que lhe retira qualquer identidade de Sentido e Verdade. O riso kafkiano não nos introduz em um mundo pós-ideológico, em que a fórmula marxista da falsa consciência teria se tornada anacrônica. O riso, ao contrário, alcança o nível fundamental da *fantasia ideológica* de Žižek, o nível em que a ideologia estrutura a própria realidade social.

Tomemos o caso de Kafka: costuma-se dizer que no universo “irracional” de seus romances, Kafka forneceu uma expressão “exagerada”, “fantasiosa” e “subjetivamente distorcida” da burocracia moderna e do destino do indivíduo dentro dela. Ao dizer isso, desconsidera-se o fato de que é esse próprio exagero que articula a fantasia reguladora do funcionamento libidinal da burocracia “efetiva” e “real” em si. (ŽIŽEK, 1996, p. 317).

Em *Um relatório para uma academia* (1999) a representação estética dessa fantasia ideológica é garantida por um macaco que imita os homens. Kafka narra a história de um macaco que, tendo sido capturado por caçadores na Costa do Ouro e levado de navio, decidiu tornar-se humano pela via da imitação, por perceber que essa seria sua única via de

saída. Com todo o esforço dispensado pelo macaco na reprodução da existência humana – cuspir, fumar cachimbo, beber aguardente e falar “alô” – sua natureza símia resta inabalável no sexo:

Se chego em casa tarde da noite, vindo de banquetes, sociedades científicas, reuniões agradáveis, está me esperando uma pequena chimpanzé semi-amestrada e eu me permito passar bem com ela à maneira dos macacos. Durante o dia não quero vê-la; pois ela tem no olhar a loucura do perturbado animal amestrado; isso só eu reconheço e não posso suportá-lo. (KAFKA, 1999b, p. 71-72).

A imitação do homem dá-se pela reprodução de excreções, de seus vícios e naquilo que lhe mais distancia da condição humana – a linguagem – reduz-se a um alô. O mais enigmático no texto é que o macaco busca uma saída, mas uma saída que não se confunde com a liberdade; “esse conceito abstrato, metafísico, que só os homens são capazes de almejar”, é expressamente rejeitada pelo herói símio.

Tenho medo de que não compreendam direito o que entendo por saída. Emprego a palavra no seu sentido mais comum e pleno. É intencionalmente que não digo liberdade. Não me refiro a esse grande sentimento de liberdade por todos os lados. (*Ibid.*, p. 64)

Esse macaco-homem cômico tem consciência do engodo ideológico da liberdade: “é muito freqüente que os homens se ludibriem entre si com a liberdade. E assim como a liberdade figura entre os sentimentos mais sublimes, também o ludíbrio correspondente figura entre os mais elevados” (*Ibid.*, p. 64). Assim, a ideologia dominante dos homens caçadores prescinde de uma verdade falseada para garantir sua eficiência – o amestramento do macaco.

As representações kafkianas não são expressões alegoricamente deformadas de uma realidade, mas a dimensão fantasiosa e irracional que anestesia a experiência real. O macaco sabe do falseamento ideológico da idéia de liberdade, ele rejeita a liberdade que ludibria os homens, mas segue os imitando e acaba muito bem amestrado. A consciência da ilusão ideológica em Kafka não obsta que seus personagens continuem seguindo-a, agindo segundo suas diretrizes. A ilusão do símio não está no seu saber, mas se deslocou para a sua realidade em si, já faz parte do seu agir adestrado. Para Žižek, (1996, p. 316) “o nível fundamental da ideologia, entretanto, não é de uma ilusão que mascare o verdadeiro estado de coisas, mas de uma fantasia (inconsciente) que estrutura nossa própria realidade”. Žižek

percebe com sua *fantasia ideológica* como a ilusão, antes de se erigir racionalmente como verdade, atua na prática como esteio da realidade.

Kafka revela como o riso pode estar à disposição da ideologia dominante do sistema jurídico através do anestesiamiento das contradições experimentadas no processo de interpelação ideológica, despido de sentido e de verdade. É nesse sentido que Žižek identifica Kafka como um crítico de Althusser. O autor francês em seu estudo sobre os aparelhos ideológicos do Estado nos dá a compreensão de como uma ideologia racionalmente construída, sem contradições aparentes, é tomada como enunciadora de uma verdade e de um sentido em função dos quais se efetiva sua internalização e garante sua autoridade.

É muito diferente, é claro, agir por meio de leis e decretos no Aparelho (Repressivo) de Estado e “agir” por intermédio da ideologia dominante nos Aparelhos Ideológicos de Estado. Será necessário investigar os por menores dessa diferença – mas ela não pode mascarar a realidade de uma identidade profunda. (ALTHUSSER, 1996, p. 116-117)

O erro ou a lacuna de Althusser foi supor essa “identidade profunda” entre as interpelações corporais com sua atuação ideológica, quando na verdade ela é, muitas vezes, traumática, sem sentido, razão ou qualquer identificação. Longe de prejudicar autoridade coercitiva do sistema jurídico, essas *fraturas* constituem uma estratégia de funcionamento e reprodução. Não há mais sintonia entre a inscrição corpórea das ações do sistema jurídico e seu plano ideológico. Sua eficiência, ao contrário, está exatamente no estranhamento admitido e normalizado, ou seja, no hiato formado entre a sua inscrição corpórea e sua reprodução racionalizada.

Slavoj Žižek (1996, p. 321) compreendeu bem esse vácuo racional na pedagogia dos discursos autoritários:

Althusser fala apenas do processo de interpelação ideológica mediante o qual a máquina simbólica da ideologia é “internalizada”, na experiência ideológica do Sentido e da Verdade: mas podemos aprender com Pascal que essa “internalização”, por uma necessidade estrutural, nunca tem pleno sucesso, que há sempre um resíduo, um resto, uma mancha de irracionalidade e absurdo traumáticos que se agarra a ela, e que esse resto longe de prejudicar a plena submissão do sujeito à ordem ideológica, é a

própria condição dela: é precisamente esse excedente não integrado de trauma sem sentido que confere à Lei sua autoridade incondicional...

O riso kafkiano é um sintoma da ideologia que governa as sociedades de controle. Uma ideologia que incorporou o riso ao seu discurso oficial na medida em que deixa de sustentar-se sobre uma falsa verdade, para valer-se exatamente das fraturas racionais, da ausência mesmo de verdades, para movimentar suas engrenagens. Mas onde esse riso totalitário de Kafka relaciona-se com a duplicação travestizante do discurso sistêmico de Luhmann, especialmente na análise da legitimidade do sistema jurídico?

3. O FUNDAMENTO MÍSTICO DA AUTORIDADE E O DÉCIMO SEGUNDO CAMELO

Na concepção de Luhmann, o sistema jurídico, como subsistema social narcisicamente encapsulado pela sua lógica binária (lícito\ilícito), não pode ter outras pretensões senão estabilizar expectativas normativas através de seus processos decisórios; o que implica, por sua vez, a generalização congruente de tais expectativas. Nesse sentido, “pode definir-se legitimidade como uma disposição generalizada para aceitar decisões de conteúdo ainda não definido, dentro de certos limites de tolerância”. (LUHMANN, 1980, p. 30). Para obter essa disposição generalizada, Luhmann utiliza-se do procedimento judicial para produzir decisões vinculantes. Assim, garante a coerência da sua concepção de sistema jurídico autopoietico, conciliando a auto-referencialidade do sistema com a generalização de decisões que são produzidas internamente. É dessa forma que o direito se auto-legitima a partir da sua clausura operacional.

Mas para visualizar o desvio paródico desse conceito de legitimidade do sistema jurídico, é preciso compreendê-lo na sua versão original, como Luhmann (2004a, p. 33-34) o concebe na parábola do décimo segundo camelo.

Um rico beduíno estabeleceu a sucessão por testamento de seus três filhos. A partilha foi estabelecida em torno de seus camelos. O filho mais velho, Achmed, deveria receber a metade. O segundo filho, Ali, ficaria com um quarto do previsto. O filho mais novo, Benjamin, teria apenas um sexto. [...]

Entretanto, e devido a imprevistos, o número [total] de camelos foi reduzido consideravelmente antes da morte do pai. [Assim], quando ele morreu, restavam apenas onze camelos. Como deveriam dividir? Achmed reivindicou, sob protesto, seu privilégio de filho mais velho, ou seja, seu

seis [camelos]. Porém, isto seria mais que a metade. Os outros [por isso] protestaram. O conflito foi levado ao juiz, o qual fez a seguinte oferta: eu ponho um camelo meu à vossa disposição, e vocês restituir-me-ão, se Alá quiser, o mais rápido possível, com doze camelos, a divisão ficou simples. Achemed recebeu a metade, quer dizer seis. Ali recebeu seu quarto, ou seja três, Benjamin não foi prejudicado, recebendo seu sexto, ou seja, dois. Assim, os onze camelos foram divididos e o décimo segundo pôde ser devolvido.

A partir da parábola, a duplicação estética no universo kafkiano da idéia de legitimidade pretenderá responder, ou dar versões, para algumas indagações formuladas pelo próprio Luhmann (*Ibid.*, p. 34): “Isto é algo próximo do que chamaríamos, usando uma expressão da moda: legitimação? O camelo tem que fornecer o real acima de tudo, ou a ficção seria suficiente?” Para tanto, é preciso recorrer a uma outra parábola, a uma segunda lenda. Afinal, como não tomar a pequena parábola *Diante da lei*, reproduzida em *O processo*, senão como uma versão paródica dessa disposição generalizada para aceitar decisões de conteúdo ainda não definido fundadas na ficção do décimo segundo camelo? A ficção suficiente de Luhmann aparece em Kafka como “mentiras necessárias”.

Diante da lei está um porteiro. Um homem do campo chega a esse porteiro e pede para entrar na lei. Mas o porteiro diz que agora não pode permitir-lhe a entrada. O homem do campo reflete e depois pergunta se então pode entrar mais tarde.

- É possível – diz o porteiro. – mas agora não. (KAFKA, 1999a, p. 27)

Escudando-se na tese da literalidade de Adorno como método de leitura de Kafka, é possível proteger-se das orientações hermenêuticas que se anexaram a essa parábola, uma das mais manuseadas. Deixar-se seguir pela cadeia de imagens que o texto produz e uma delas será o amortecimento do homem do campo ou de Josef K., em *O processo*, prostrado diante da lei, aguardando a decisão de conteúdo imprevisível. Assim, como em *O castelo*, não lhe é negada possibilidade de entrar na lei: “não o proibem de continuar andando pura e simplesmente, mas ele não pode prosseguir se já encontrou seus superiores, que despacharam com ele e o mandaram embora” (*Idem*, 2000, p. 262). Cabe ao porteiro, esse funcionário da justiça, ou, fiel a essa literalidade, o que é mais terrificante, um terceirizado dos dias atuais, a função de estabilizar as expectativas do homem, prepará-lo para qualquer decisão, na dimensão temporal, material e social do sentido. E na versão de Kafka, esse

efeito é obtido através de mecanismos próprios: a fadiga, o cansaço e a eterna ignorância de quem espera. “O porteiro lhe dá um banquinho e deixa-o sentar-se ao lado da porta. Ali fica sentado dias e anos. Ele faz muitas tentativas para ser admitido, e cansa o porteiro com os seus pedidos”. (*Idem*, 1997b, p. 262).

Mas a conclusão da cena em *O Processo* diz mais sobre a legitimidade do sistema judiciário.

“O que você ainda quer saber?”, pergunta o porteiro. “Você é insaciável.” “Todos aspiram à lei”, diz o homem. “Como se explica que, em tantos anos, ninguém além de mim pediu para entrar?” O porteiro percebe que o homem já está no fim, e para ainda alcançar sua erudição em declínio, ele berra: “Aqui ninguém mais pode ser admitido, pois essa entrada estava destinada só a você. Agora vou embora e fecho-a”. (*Ibid.*, p. 262)

A imagem de uma porta da lei para cada um é a chave do travestimento do discurso sistêmico. Pela mediação das imagens de Kafka, a lei oca, cujos valores consensuais Luhmann deslocou para o subsistema político, não desapareceu completamente na sua concepção de legitimação, ela adquiriu uma eterna iminência, transformou-se em pura forma vazia, através da qual o sistema judiciário garante sua reprodução. Em Kafka, o deslocamento da legitimidade para o processo não abdica dessa imagem da lei oca como mecanismo articulador das engrenagens da máquina jurídica procedimental. Há uma estreita relação entre as imagens da lei e a movimentação dos heróis entre os procedimentos para alcançá-la por uma decisão (permissão). Em *O castelo*, essa relação permanece: onde se lê castelo, substituir por lei. Na verdade, são imbricações entre o vazio normativo e a (in)decisão. A análise de Deleuze e Guattari sintetiza a versão de Kafka sobre a leitura funcionalista-sistêmica que Luhmann faz do sistema jurídico.

Para ele, trata-se menos de erguer essa imagem da lei transcendente e incognoscível do que demonstrar o mecanismo de uma máquina de natureza totalmente diferente, que tem necessidade dessa imagem da lei apenas para colocar em acordo suas engrenagens e fazê-las funcionar juntas “com um sincretismo perfeito” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p. 65).

Para Luhmann (2004b, p. 34), “o décimo segundo camelo executa uma função operativa da mais alta importância, ele torna possível as decisões”. O décimo segundo camelo, incognoscível e transcendente, serve apenas para viabilizar o funcionamento do

sistema jurídico através dos processos judiciais. O esvaziamento normativo ou este camelo que não estava lá desloca a legitimidade para esfera do processo para, como simulacro alienante, articular a (auto)reprodução do sistema jurídico. Essa permanência da lei, como ausência ontológica, e por isso mesmo despida de qualquer fundamento lógico-racional, pura forma vazia, se transforma, pelas imagens da escrita de Kafka, na única autoridade possível do sistema. O sociólogo não percebe que a funcionalidade do sistema depende menos dos processos decisórios racionais e sim exatamente na ausência da crença nos valores codificados na lei, na fratura racional da identificação do sujeito com a lei. Em Kafka, os processos – os caminhos percorridos por seus heróis – estão à disposição de uma lei inacessível, de um camelo emprestado, e como tal, não podem se transformar em outra coisa senão em uma fantasia ideológica capaz de preparar o encontro com a ausência. Eis aí o “sincretismo perfeito” entre a lei e a decisão em Kafka. Mas, “não se trata de uma simples interação”, defende Luhmann (*Ibid.*, p. 36), “a decisão não seria decisão caso ela não reagisse à expectativa da norma”.

A legitimidade da legalidade, portanto, não caracteriza o reconhecimento do caráter verdadeiro de pretensões vigentes, mas sim processos coordenados de aprendizado, no sentido de que os afetados pela decisão aprendam a esperar conforme as decisões normativamente vinculativas, porque aqueles que decidem, por seu lado, também podem aprender. (LUHMANN, 1985, p. 63).

Kafka, distorcendo a tese de Luhmann, localiza a legitimidade do sistema jurídico nessa fratura racional que renuncia ao caráter verdadeiro das pretensões vigentes na lei, transformando o processo em um mecanismo alienante através do qual o sistema enuncia suas decisões. Ao contrário de Luhmann, Kafka não enxerga processos coordenados de aprendizado, pois “é certo que os tribunais dispõem de códigos. Mas eles não podem ser vistos. “Faz parte da natureza desse sistema judicial condenar não apenas réus inocentes, mas também réus ignorantes”, presume Kafka”. (BENJAMIN, 1993, p. 140).

Avançando no diálogo entre Josef K e o sacerdote, a quem cabe a interpretação da parábola do porteiro da lei, a dispensa do caráter verdadeiro da norma como estratégia legitimante do sistema jurídico é literalmente parodiada:

- Não concordo com essa opinião – disse K., balançando a cabeça. – Pois se adere a ela, é preciso considerar como verdade, tudo o que o porteiro diz. Que isso, porém, não é possível, você mesmo fundamentou pormenorizadamente.
- Não – disse o sacerdote. – Não é preciso considerar tudo como verdade, é preciso apenas considerá-lo necessário.
- Opinião desoladora – disse K. – A mentira se converte em ordem universal. (KAFKA, 1997b, p. 269).

De acordo com o sacerdote, não é necessário acreditar nos valores vigentes do sistema legal, mas apenas considerá-los como necessários, aceitá-los. Nesse momento do romance, Kafka sintetiza o fundamento de reprodução do sistema. O sistema jurídico abdica de qualquer instância de valor para se justificar – “a legitimidade da legalidade, portanto, não caracteriza o reconhecimento do caráter verdadeiro de pretensões vigentes”, diz Luhmann (1985, p. 63) - fundamentando-se, exclusivamente, em si mesmo, em sua necessidade funcional. Do ponto de vista autopoietico, o sistema jurídico não precisa ser compreendido cognitivamente e sim normativamente, sob seu aspecto funcional. Segundo Deleuze e Guattari (1977, p. 67),

não tendo a lei objeto, mas sendo pura forma, ela não pode ser do domínio do conhecimento, mas exclusivamente da necessidade prática absoluta: o padre na catedral explicará que não se é obrigado a acreditar como verdadeiro em tudo o que o guardião diz, basta que se o tenha como necessário.

A crença se torna objetiva já que a verdade na qual se crê é uma ficção. “O discurso encontra ali seu limite: nele mesmo, em seu próprio poder performativo. É o que proponho chamar, deslocando um pouco e generalizando a estrutura, o místico. Há ali um silêncio murado na estrutura violenta do ato fundador”. (DERRIDA, 2007, p. 25).

Com efeito, o diálogo é bloqueado e o silêncio sobrevém junto com a redenção de K.: “estava cansado demais para ter uma visão de conjunto de todas as conseqüências da história, inclusive raciocínios não habituais a que elas o levavam, coisas irreais, mais apropriadas à discussão para o círculo de funcionários do tribunal que para ele.” (KAFKA, 1997b, p. 270). E trata-se efetivamente do limite alcançado por K.; ele não avançará mais, se é que em algum momento avançou? No capítulo seguinte, essa sentença muda, bloqueada, será posta em execução e se expressará por uma inscrição na pele.

Kafka ata a força vinculante das prescrições do sistema jurídico que representa a esse silêncio do sacerdote, o mesmo a que se refere Derrida como estrutura violenta do ato fundador, fundador da autoridade do tribunal, do sistema jurídico, pois é através dele que se acata a observação final de K. – “acatando em silêncio” (KAFKA, 1997b, p. 270) – apenas para fazer prevalecer sobre o cansaço do herói a “opinião desoladora” do sacerdote, outro funcionário do tribunal. Afinal, o último suspiro racional de K.- “a mentira se converte em ordem universal” – comprova a eficiência do tribunal.

Sem embargo, K. se engana. Não são mentiras senão ficções do direito em ação. Sujeitá-lo à lei e impedir-lhe todo questionamento acerca da lei, exibir até onde a lei e os que pertencem à instituição judicial são indiferentes aos sujeitos encarnados. Nas palavras do capelão “O Tribunal não quer nada de ti. Te recebe quando chega e se despede quando tu vais”. (RUIZ, 2007, p. 87)

A lenda que articula o funcionamento do tribunal só pode recorrer a uma crença que antecede qualquer argumento ou os prescinde, pois, “cada operação de um sistema tem que se apoiar sobre pressupostos, que não poderão ser colocados em questão com essa própria operação” (LUHMANN, 2004b, p. 34). Não há razão que dê conta deste funcionamento, mas só “raciocínios não habituais”. E esse nó [e aqui também não há metáfora, pois depois da conversa com o sacerdote “aquela história simples havia se tornado informe” e K. “queria se desembaraçar dela” (KAFKA, 1997b, p. 270)] nos remete a uma recorrente aproximação entre o pensamento estético de Kafka e a filosofia de Pascal. Uma afinidade iniciada aqui por Žižek (1996, p. 318) quando vê em Kafka a “encenação da fantasia que está em ação em meio a realidade social” e que agora relaciona com a parábola diante da lei como mecanismo da transferência, através da qual se supõe uma Verdade ou um Sentido por trás da realidade absurda da lei: “a crença é uma questão de obediência à letra morta e não compreendida. Esse curto-circuito entre a crença íntima e a “máquina” externa constitui o núcleo mais subversivo da teologia pascaliana”. (*Ibid.*, p. 321).

Essa mesma aproximação entre Kafka e Pascal é estreitada de uma maneira muito peculiar por Derrida (2007, p. 21) na leitura que faz da parábola kafkiana para identificar o caráter místico da autoridade: “a autoridade das leis repousa apenas no crédito que lhe concedemos. Nela acreditamos, eis seu único fundamento. Esse ato de fé não é fundamento ontológico ou racional. E ainda resta pensar no que significa crer”. A partir de Derrida, ou

melhor, de Pascal mesmo, a tese de Luhmann (1995, p. 64) - “a legitimidade institucional não reside em consenso consciente, mas sim na possibilidade de supor-se a aceitação – parodicamente duplicada pelo universo de Kafka, especialmente na exegese sacerdotal sobre a lenda da lei, alcança o fundamento místico da autoridade. E não só via estética esse travestimento foi visualizado. Teóricos do direito, como Ferraz Jr. (1999, p. 174), defendem: “isso faz com que Luhmann conceba a legitimidade das normas como uma ilusão funcionalmente necessária, que não pode ser posta em descoberto, sob pena de abalar-se a própria crença na legalidade”. Mas é o que Kafka se propõe a fazer no instante diante da lei, de uma lei distante, como momento de refundação do sistema através de uma decisão – entrar ou não entrar, versão estética do direito/não-direito de Luhmann – cuja recepção, qualquer que fosse seu conteúdo, estaria estabilizada.

Cada operação de manutenção do direito contém um momento de criação do direito – é somente por isso que uma decisão se torna necessária. Nesse caso, o direito por si mesmo sabota de forma corrente esta diferenciação, que constitui sua condição de validade, e, se sabe que ele está sob a égide da violência em seu trabalho de redução de sub-determinações que lhe são imanentes. A experiência desencorajadora da ulterior indecisão de todos os problemas no direito coincide com esta onipresença da violência. O décimo segundo camelo é a violência que, contudo, garante a decisão. (LUHMANN, 2004b, p. 50)

Mas a (in)decisão do porteiro – “é possível, mas agora não” – explode com a lógica sistêmica inviabilizando qualquer legitimidade procedimental, já que para Luhmann (1990, p. 160), “a não-decisão não é permitida”, pois “quem se vê coagido à decisão e, adicionalmente, à fundamentação de decisões, deve reivindicar para tal fim uma liberdade imprescindível de construção do Direito. Somente por isso não existem lacunas no Direito” (LUHMANN, 1990, p. 163). É o que Bürgel, secretário do castelo, diz à K: “Mas também já deve ter chamado sua atenção a ausência de lacunas da organização administrativa” (KAFKA, 2000, p. 392).

E essa plenitude do sistema jurídico que não pode furtar-se a decidir – “é uma instituição excelente, uma instituição continuamente excepcional, se bem que sobre outro aspecto desesperador” (*Ibid.*, p. 399) – vê-se convertida no esforço extenuante de seus funcionários para impedir o acesso de “pequenos grãos” (*Ibid.*, p. 395). Ou seja: a plenitude do castelo e das instituições representadas por Kafka é o que as transforma em uma

“peneira insuperável” (*Ibid.*, p. 395). São imagens paródicas e paradoxais ou mais precisamente paródica dos paradoxos que expressam a paralisia em movimento ou o movimento paralisante do funcionamento autopoietico do tribunal. De um lado; a “ausência de lacunas” de uma “instituição continuamente excepcional”, e ao mesmo tempo “grande e viva” (*Ibid.*, p. 394) da qual deriva, por outro lado; uma instituição “desesperadora” como uma “peneira insuperável” mesmo para os “pequenos grãos” como as partes. A natureza funcional desses paradoxos encontra-se bem definida na parábola diante da lei.

E o estar “diante da lei” de que fala Kafka assemelha-se àquela situação, ao mesmo tempo comum e terrível do homem que não consegue ver, ou sobretudo tocar a lei, encontrar-se com ela: porque ela é transcendente na exata medida em que é ele que a deve fundar, como porvir, na violência. (DERRIDA, 2007, p. 84-85)

O homem precisou estar bem perto para perceber a inacessibilidade da lei. É pela revelação da exclusividade da entrada na lei – “aqui ninguém mais poderia ser admitido, pois essa entrada estava destinada só a você” (KAFKA, 1997b,) – que se escancara o paradoxo da (in)acessibilidade. Apesar da entrada estar reservada ao homem, ele não pode entrar, ou pior, ele até pode entrar, mas não se sabe quando, tornando-se refém dessa estrutura aporética.

“Tocamos” aqui, sem o tocar, este extraordinário paradoxo: a transcendência inacessível da lei, diante da qual e antes da qual o “homem” se encontra, só parece infinitamente transcendente e portanto teológica na medida em que, muito próxima dele, ela depende apenas dele, do ato performativo pelo qual ele a institui (DERRIDA, 2007, p. 85)

Luhmann, Kafka e Derrida, como observadores capazes de lançar para o sistema o olhar externo e “diabólico” da sociologia, da literatura e da filosofia¹⁵, tangenciam esse paradoxo (auto)fundante do sistema jurídico através do qual ele se opera e se refunda. “Oásis no deserto ou miragem? Lá onde na luz ofuscante do sol do deserto Jaques Derrida discerne o poder mítico da auto-(justificação)-fundação do direito, [...] Niklas Luhmann vê o camelo do cadí que pasta em plena natureza”. (TEUBNER, 2004, p. 103). A diferença é

¹⁵ V. Capítulo II, Item 2, a forma como Niklas Luhmann, definindo o olhar sociológico sobre o sistema jurídico, acaba autorizando o olhar kafkiano.

que enquanto Derrida e Kafka enxergam o fundamento místico da autoridade do sistema jurídico, Luhmann utiliza o décimo segundo camelo para justificar essa autoridade.

Da perspectiva do sistema, o paradoxo fundado parece como incerteza (*Unschäfer*) do direito, ou mais precisamente: como a certeza que esta incerteza das premissas (*Vorgabe*) jurídicas não bloqueiam a decisão. O direito pode, sendo protegido pela violência, encarregar-se da ambigüidade e, além disso, pode prometer decidir todos os casos individuais (LUHMANN, 2004b, p. 50-51)

Mas se esse paradoxo é comum a Kafka e a Luhmann, onde reside seu caráter paradodizante capaz de identificar aquilo que permanece obscurecido no discurso sociológico? São os paradoxos que constituem o fundamento místico da autoridade e da legitimidade do sistema jurídico. Para Kafka, são eles que, em sua natureza inconciliável, através de sua tensão absurda, articulam o funcionamento do tribunal instaurando e alimentando uma auto-recursividade característica da *autopoiesi* do sistema de Luhmann. “É como se o aparelho administrativo não suportasse mais a tensão, a excitação derivada durante anos da mesma questão, talvez em si própria insignificante, e tivesse tomado a decisão por espontânea vontade, sem a colaboração dos funcionários”. (KAFKA, 2000, p. 107)

Daí a obsessão de Kafka pelas lendas que articulam o funcionamento da realidade. Elas aparecem em *A construção*, e são suficientes para aterrorizar o habitante, elas estão em *O processo* e o pintor Titorelli se ocupa delas:

– Meras lendas não mudam minha opinião disse K. – Certamente não é possível se reportar a elas perante o tribunal, não é?
O pintor riu.
- Não, não é possível. (*Idem*, 1997b, p. 1780).

O tribunal recusa qualquer paridade de armas, seus pretendentes devem permanecer agindo racionalmente segundo a lógica do estado de direito. É preciso cansar para ceder as superstições:

Precisa considerar que nesse processo são ditas, sem parar, muitas coisas para s quais o entendimento já não basta; as pessoas estão simplesmente cansadas demais e distraídas de muitas coisas, e em troca de se entregam à superstição. (*Ibid.*, p. 213).

É certo que a perspectiva objetiva de Luhmann aproxima-se do processo de auto-reprodução da máquina judiciária em uma sociedade complexa que experimenta a transição de um modelo panóptico para uma sociedade de controle. Ela se atualiza e se livra, em certo sentido, de certas ingenuidades, mas deixa intocável, com igual ingenuidade, suas engrenagens invisíveis e espectrais que articulam esse funcionamento, pois as lendas também são autopoieticas: “as opiniões supersticiosas existem desde sempre, e se multiplicam literalmente por si mesmas”. (*Ibid.*, p. 214). As lendas e imagens literais da mitologia que Kafka aloja nas engrenagens do sistema jurídico que representa reforçam o caráter mítico desse funcionamento baseado em ficções necessárias que ocupam o vácuo da razão.

Em *O processo*, a metamorfose entre *Themis* e *Niké* oscila para *Ártemis*, deusa da Caça. A instabilidade daquela imagem mitológica, pintada por Titorelli, só si fixa nas palavras de K.: “- Depende de muitas coisas sutis, nas quais o tribunal se perde. Mas no final emerge, de alguma parte onde originalmente não existe nada, uma grande culpa” (*Ibid.*, p. 181). Só mais tarde, na pequena história intitulada *Prometeu*, aquela imagem pintada por Titorelli ganhará forma mitológica definida: “restou a cadeia inexplicável de rochas. A lenda tenta explicar o inexplicável. Uma vez que emerge de um fundo de verdade, ela precisa terminar de novo no que não tem explicação”. (*Idem*, 2002c, p. 107). Não é essa exatamente a síntese do diálogo de K., exigindo do sacerdote um fundamento, uma explicação, para a condição do homem *diante da lei*? “É o momento em que a fundação do direito fica suspensa no vazio ou em cima do abismo, suspensa a um ato performativo puro que não teria de prestar contas à ninguém e diante de ninguém”, diz Derrida (2007, p. 84). E, de fato, é exatamente a atitude desoladora do sacerdote – “Não é preciso considerar tudo como verdade, é preciso apenas considerá-lo necessário”. (KAFKA, 1997b, p. 269).

Mais desoladoras são as conseqüências que Kafka extrai desse funcionamento. Dessa falta de sentido estrutural a corrupção se instaura, como mecanismo inevitável de funcionamento da máquina.

E que sentido tem essa grande organização, meus senhores? Consiste em prender pessoas inocentes e mover contra elas processos absurdos e na maioria das vezes infrutíferos, como no meu caso. Diante dessa falta de sentido do conjunto, como evitar a pior das corrupções entre os

funcionários? É impossível, nem o supremo magistrado teria êxito. (*Ibid.*, p. 61).

Nesse sentido, o funcionamento opaco do sistema jurídico é preenchido pela corrupção obscena, pela libido funcional entre os funcionários. Žižek identificou bem esse processo através do qual Kafka promove esse rebaixamento lascivo dos funcionários. No lugar do vazio de sentido das instituições a que pertencem, Kafka aloja o “Gozo” dos assistentes:

O resultado do apólogo sobre a porta da Lei é que não há Verdade do Verdadeiro: a lei não se apóia na Verdade, é necessária sem ser verdadeira, e toda Garantia da Lei tem o estatuto de um simulacro. [...] na medida em que a Lei não tem Verdade, ela está impregnada de gozo. (ŽIŽEK, 1992, p.)

A recursividade mítica da escrita de Kafka é a representação estética do fundamento, ou antes, da própria ausência de fundamento, da autoridade do sistema jurídico. Ela é a expressão da fantasia que articula as engrenagens do real. Kafka desvela como a atuação do sistema judiciário depende das interpelações traumáticas e sem sentido e das fraturas racionais só suturadas artificialmente pelas lendas e mitos que circulam no interior do discurso jurídico, como ficções necessárias para movimentar a máquina jurídico-burocrática. Analisando o paradoxo do sistema jurídico a partir de *O processo* é possível visualizar o sistema jurídico como faz Ruiz (2007, p. 88) “O direito é um discurso opaco, cuja porção mais negada se joga no imaginário coletivo onde as crenças, os mitos e as ficções formam uma rede simbólica que dá sentido a atos reais de indivíduos e grupos”. É nisso que se transforma o décimo segundo camelo de Luhmann.

Assim, o mecanismo duplicador da teoria sistêmica está na representação estética da lei, na função que ela exercer como garantidor da funcionalidade do sistema. Se Luhmann retira-lhe o sentido de verdade e despreza-a, deslocando tudo para o processo; Kafka, apesar de igualmente reconhecer o seu esvaziamento, preserva-a em toda sua opacidade como dispositivo teleológico do processo. O processo judicial ganha versões paródicas em *O processo* e *O castelo*, nos quais aparece como veículo de acesso a esse vazio da lei, como instrumento alienante e anestésico para o instante das decisões judiciais, ato performativo, via de regra, a cabo dos assistentes mais medíocres, através do qual o fantasma da lei pode

se materializar – “transbordamento performativo”, “adiantamento sempre excessivo da interpretação”. É nesse movimento entre o vazio e o sobejo que Kafka descreve o funcionamento do sistema jurídico. Uma semana após sua primeira visita à sala de audiência, o palco da cópula pública entre a lavadeira e o estudante que neutraliza sua intervenção perante o juiz de instrução, Josef K. volta ao local: “efetivamente estava vazio, e no seu vazio parecia mais lastimável ainda que no último domingo”. (KAFKA, 1997b, p. 65).

Assim como em Luhmann, Kafka supõe que o sistema funciona independentemente da crença dos valores sociais codificados na lei, na vinculação aos valores supostamente racionais que Weber localizava no interior da norma. O pensamento estético e o sociológico deslocam a autoridade do sistema de categorias puramente internas e mentais para localizá-las em um momento performativo da decisão judicial produzida pelo processo. Mas onde Luhmann esbarra, nos limites da razão formal, também presente na sua legitimidade pelo procedimento¹⁶, Kafka avança, identificando, pelo exagero de suas imagens, o ingrediente imperceptível que garante a autoridade do sistema jurídico na atividade social efetiva – o esvaziamento ontológico da lei sustenta a artificialidade fantasiosa do processo. Titorelli o definiu bem: “o processo precisa continuamente girar no pequeno círculo em que está encerrado de modo artificial”. (*Ibid.*, p. 196).

Desse caráter constitutivamente sem sentido da Lei, decorre que devemos obedecer a ela, não porque seja justa boa ou benéfica, mas simplesmente porque ela é a lei – tautologia que articula o círculo vicioso de sua autoridade, o fato de que o fundamento último da autoridade da Lei reside em seu processo de enunciação. (ŽIŽEK, 1996, p. 318).

Ilustremos com o caso de Josef K. Sob a lupa estética kafkiana, o funcionamento atual do sistema jurídico abdica da crença ideológica da presunção da inocência. As pessoas sabem que são, até que provem o contrário, culpadas, e aí reside o fundamento kafkiano da autoridade. O ludíbrio ideológico não reside aí, mas engendra o comportamento efetivo do herói que sai em busca de um sentido para a sua culpa.

¹⁶ Nesse sentido, a crítica de Habermas (2000, p. 517-518) a Niklas Luhmann: “Sob o nome de racionalidade sistêmica, a razão, liquidada como irracional, reconhece-se exatamente nesta função: ela é o conjunto das condições de possibilidades da conservação do sistema. A razão funcionalista expressa-se no autodesmentido irônico de uma razão restrita, visto que o quadro de referência metabiológico – [...] – não suplanta a limitação logocêntrica da metafísica, da filosofia transcendental e da semântica, antes a ilude.”

Na cena inicial da detenção de Josef K. a tese se confirma. O guarda Franz esclarece a K. os fundamentos de sua detenção. A lei que K. alega desconhecer e que baliza a sua detenção prescreve a atração que a culpa exerce sobre as pessoas, inverte, à revelia de qualquer lógica racional, o princípio sobre o qual se construíram os sistemas jurídicos das democracias formais ocidentais.

Nossas autoridades, até onde as conheço, e só conheço seus níveis mais baixos, não buscam a culpa na população, mas, conforme consta na lei, são atraídas pela culpa e precisam nos enviar – a nós, guardas. Essa é a lei. Onde aí haveria erro?

Essa lei eu não conheço – disse K.

Tanto pior para o senhor – disse o guarda. (KAFKA, 1997b, p. 15).

Mas para o guarda e para o sistema jurídico que Kafka representa, não é preciso que K. conheça a lei, ela se inscreverá na pele através de uma sentença como em *A colônia penal* – “o senhor irá senti-la”, diz o guarda, como que antecipando a condenação do herói. A lei de Kafka, mesmo sem guardar qualquer vestígio racional, fornece impulso ao processo judicial que é próprio romance. Afinal, a interpelação traumática de K é o dispositivo detonador da sega de K. que, mesmo tendo consciência do engodo normativo, sai à procura de um sentido para a culpa que lhe foi antecipada. É essa a crença que efetivamente lhe guia:

Subiu finalmente a escada, brincando mentalmente com a lembrança de uma expressão do guarda Willem, segundo a qual o tribunal é atraído pela culpa, de onde, na verdade, se seguia que a sala de audiência deveria ficar na escada que K. escolhesse ao acaso. (*Ibid.*, p. 49-50).

Assim, *O processo* converte-se numa grande paródia do procedimento judicial, onde Luhmann localiza a legitimidade do sistema jurídico. Em Kafka, o processo, instrumentalizado por esta lei oca, não pode se transformar em outra coisa se não em uma cadeia de ante-salas, no funcionamento opaco do tribunal. “Pode entrar numa repartição, mas não parece nem mesmo uma repartição, antes uma ante-sala das repartições, talvez nem mesmo isso, talvez um quarto, onde devem ser retidos todos aqueles que não podem entrar nas repartições reais”. (*Idem*, 2000, p. 272).

Para o filósofo do direito Luigi Ferrajoli (2002, p. 719),

Luhmann parece relutante a esclarecer se a sua teoria se limita a dizer como vão as coisas ou mesmo se aspira ainda a sugerir-nos como as

coisas não podem não andar, ou pior, devam não andar. E acaba frequentemente por equiparar sub-repticiamente a sua descrição “científica” do mundo como é com a tese, não importa se otimista ou pessimista, que o mundo não pode ser de outro modo. Aqui é evidente a falácia naturalista. Da tese (opinativa) de que este é o mundo existente, isto é, de um juízo de fato, se deriva um juízo de valor ou, o que dá no mesmo, de necessidade: precisamente, da direita, que este é o melhor dos mundos possíveis; da esquerda, que este mundo, por sendo péssimo, é o único mundo possível, sendo necessário ou inevitável. É assim que o cientificismo sociológico se converte em uma nova filosofia da história e em uma nova metafísica determinista.

Talvez a grande resultado da apropriação kafkiana do discurso sociológico de Luhmann, do seu olhar sistêmico sobre o funcionamento dos tribunais, seja exatamente esse: devolver-lhe a refutabilidade que se perdia com o caráter objetivista e exclusivista que suas análises adquirem. O que a duplicação de Kafka torna visível é essa suposta isenção do funcionalismo sistêmico, revelando os valores subjacentes à aparente neutralidade. Se há um núcleo comum aos discursos dos personagens internos aos sistemas do tribunal e do castelo, de Huld a Bürgel, é a forma como pretendem estabilizar as expectativas dos protagonistas *outsider*. A estratégia desses funcionários é evitar o confronto com as pretensões dos heróis pela descrição naturalista do funcionamento das instituições. A voz crítica dos heróis é comicamente anestesiada, e não polarizada, pelo discurso funcional desses personagens. Mas o resultado dessa polifonia kafkiana é a constatação de uma possível filiação ideológica dessa imunidade auto-referente de que se vale o sistema jurídico do tribunal e do castelo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Era preciso achar uma saída onde não havia, operar uma fuga no mesmo lugar, movimentar-se apenas como intensidade, romper com o exílio interno do direito e a desconfiança da literatura com um “desabilitado”. Como um grande divã epistêmico, os textos de Kafka possibilitaram compreender as condições de um lugar fronteiro entre direito e literatura e transformá-lo em estratégia de leitura do funcionamento do sistema jurídico, suturando essas duas disciplinas. De posse desse diagnóstico, a dissertação dispensou as imagens genéricas da burocracia jurídica e do homem reificado em suas engrenagens, comuns nos estudos sobre Kafka, para se concentrar em imagens minuciosas da reprodução auto-referente do sistema, da forma como ele se recolhe narcisicamente, indiferente aos olhares externos. Assim, a escrita de Kafka converteu-se em uma espécie de travestimento-paródico do discurso sistêmico de Niklas Luhmann, para desvelar uma parcela invisível do funcionamento autopoietico do sistema jurídico.

No exercício dessa inevitável transdisciplinaridade, o choque entre as expectativas dos heróis romanescos de Kafka e o discurso tautológico dos personagens iniciados foi duplicando a teoria sistêmica de Luhmann e desconstruindo o conceito de legitimidade funcional. Restaram as “mentiras necessárias”, fórmula que, segundo o sacerdote de *O processo*, rege o funcionamento da máquina judiciária e através da qual Kafka encontra o fundamento místico de sua autoridade, a objetividade da crença na letra morta da lei.

A dissertação chega ao final como começou: como um convite. A identificação do triângulo Kafka-obra-Brod, cuja compreensão se impôs condicionalmente ao avanço da dissertação, transformou-se no anestésico para próximas intervenções contra o efeito aterrorizante do Kafka *Industrie*. Mais que isso, a *função autor* Kafka, isto é, o reconhecimento de Kafka como um instaurador de discursividade, ao tempo que impede a estabilidade de determinada visão sobre sua obra legítima “desabilitados” não especialistas a se aventurar nos textos, a correr o “risco Kafka”. Todas as leituras são possibilidades incapazes de, sozinhas, fixar uma análise do texto kafkiano.

Assim, o primeiro capítulo buscou, fora do texto de Kafka, as condições para retornar a ele sem os anteparos exegéticos que bitolam sua leitura. Sem o peso desses anexos

hermenêuticos, foi possível fugir da tentação teológica, do encanto existencialista e da clássica leitura psicanalítica que leva a relação paterna de Kafka às últimas conseqüências. Mas conseguiu igualmente escapar da não menos consolidada leitura sociológica dos textos de Kafka?

Algumas das análises sociológicas que enxergam na obra de Kafka a representação da burocracia estatal com seu sistema hierárquico weberiano lêem o texto do escritor a partir dos conceitos sociológicos. Tomam Kafka como um sociólogo. No entanto, a literalidade, a economia e a autonomia das imagens kafkianas definidas no capítulo I a partir de Adorno como premissas interpretativas dos textos levaram a um caminho diverso. Aqui, são as letras-metáforas do autor, suas imagens, que duplicam os conceitos sociológicos de Luhmann como comunicação, expectativa, legitimidade e *autopoiesis* para revelar, em uma perspectiva estética, uma dimensão negligenciada ou intangível pela razão formal. Antes da realidade, é o próprio discurso sociológico que é objeto de representação.

As condições dessa sutura transdisciplinar foram estabelecidas e compreendidas a partir do próprio Kafka. No conto *A construção* o autor criou as condições ideais para as experimentações epistêmicas, através da identificação estética dos princípios rizomáticos que regem a movimentação naquele espaço. Nesse sentido, a contribuição do Capítulo II é a agregação de uma novo significado ao termo kafkiano, até então desdenhada. De recorrente adjetivo do mundo moderno e pós-moderno, o kafkiano tornou-se uma condição do olhar nessa transição paradigmática.

E alguns dos sintomas desse processo foram também registrados no terceiro capítulo. A partir do texto de Kafka foi possível compreendê-los dentro do contexto mais amplo da ascensão do Império. A partir do livro de Negri e Hardt (2005), pôde-se observar o caráter profético e atual dos romances de Kafka, através da antecipação estética dos indícios de uma nova estrutura de poder e comando do sistema capitalista. A obsolência do regime panóptico e a ascensão de uma nova forma de vigília própria das sociedades de controle, a diluição das fronteiras entre o público e o privado, o poder-desejo, o vazio ontológico e a corrupção foram identificados nos romances de Kafka como sintomas desse novo regime. É nesse contexto que a dissertação localiza o sistema jurídico autopoietico de Luhmann e introduz o problema da sua legitimidade construída a partir da idéia de comunicação.

A forma como Kafka representa a idéia de comunicação - conceito basal do sistema autopoietico - constitui objeto de investigação específico que escapa dos limites deste estudo. Aqui, a parodização kafkiana da própria idéia de comunicação – os diálogos entre os heróis e os personagens iniciados – serviu apenas como mediador para a duplicação paródica do funcionamento autopoietico do tribunal, este sim foco do trabalho.

Ainda no Capítulo III, Kafka deu visibilidade a um outro sintoma marcante do regime imperial: a destruição da dicotomia dentro/fora. Partindo dessa constatação, a literatura de Kafka poderá ser, em outra oportunidade, o dispositivo de leitura para um outro problema do sistema jurídico do Império, intimamente relacionado com a *autopoiesis*: o movimento expansionista que o poder judiciário adquire nas democracias contemporâneas conhecido como judicialização da política.

Às vezes com Luhmann, às vezes além de Luhmann; Kafka representou esteticamente os sistemas sociais autopoieticos, mas desmistificando a teoria sistêmica e suas pretensões pós-transcendentais, impondo-lhe as mesmas limitações racionais das teorias sociológicas que pretende suplantar. A objetividade do discurso sociológico de Luhmann se assemelha com o discurso dos personagens iniciados de Kafka, os *insiders*. Eles se dispõem, durante todo o curso dos romances, a descrever o funcionamento das instituições kafkianas, a estabilizar as expectativas do herói quanto ao seu ingresso através do riso.

E o riso nos romances de Kafka assume um papel fundamental como dispositivo legitimante do sistema. Esse aspecto funcional do riso kafkiano não corresponde ao caráter ambivalente do riso rabelaisiano, mas tampouco se reduz ao caráter negativo, exclusivamente satírico. Chegou-se, assim, ao *tertium genus* do riso nos romances de Kafka: a ideologia dominante já não é mais séria e racional como na modernidade e na idade média, ela zomba de si mesmo, não pretende ser levada à séria. Em Kafka, o riso mudou de lado e está a serviço dos discursos totalitários, uma transição sintomática do novo regime ideológico que governa nossos tempos.

Nesse sentido, o Capítulo IV define o riso como instrumento legitimante do sistema e compreende como a fantasia ideológica que articula o funcionamento da máquina jurídica. Nesse momento o conceito de legitimidade de Luhmann encontrou o ponto específico de duplicação. A parábola dos doze camelos, através da qual o sociólogo pretende explicar o fundamento do sistema, é confrontada com a parábola kafkiana “Diante da lei” descrita em

O processo. O resultado é a prescindibilidade de qualquer fundamento lógico-racional para o sistema, na medida em que ele mesmo se remete a um fundamento místico inexplicável como fonte de autoridade de suas decisões.

Mas o excesso, a sobra, aquilo que transborda na representação kafkiana não é, em última análise, a confirmação dos sistemas sociais luhmannianos? O dispositivo deformador da teoria sociológica na escrita de Kafka não é afinal o excesso estético que não encontra correspondente na cartografia sociológica de Luhmann, confirmando a autonomia desses sistemas de captação do real? As informações que a representação estética de Kafka pretende agregar à leitura de Luhmann são intraduzíveis segundo a lógica sociológica. E o pensamento estético não retorna assim ao seu autismo funcional?

Nesse sentido, a crítica de Kafka ao sistema autopoietico limita-se a sua aplicação pelo discurso sociológico de Luhmann ao campo do funcionamento do direito. A idéia de *autopoiesis* parece encontrar em Kafka um correspondente estético quando aplicada no âmbito epistemológico para compreender as trocas disciplinares e a forma como determinadas esferas do conhecimento podem se apropriar de objetos alheios. Afinal, a *toca* é um ambiente autopoietico, como se pode concluir pelos princípios rizomáticos de circulação do seu habitante, e por isso estabelece afinidades com o pensamento de Luhmann. Ou seja: a sociologia de Luhmann não encontra no pensamento de Kafka um duplo estético parodizante total, a versão kafkiana do pensamento de Luhmann não é exclusivamente refratária. Longe disso, esse diálogo entre Kafka e Luhmann é complexo, cheios de pontos de amarração. Talvez seja o caso de aproximar, sem mediações, os textos de Kafka da origem autoral da idéia de *autopoiesis* em Humberto Maturana. Afinal, não se trata aqui de um outro instaurador de discursividade? O certo é que Kafka expõe as limitações da utilização por Luhmann desse conceito no âmbito do sistema jurídico, escancarando a conciliação artificial entre o modelo autopoietico e a lógica binária do direito/não-direito.

O referencial teórico com que o texto de Kafka dialoga, que vai de Adorno, Derrida, Foucault, Luhmann, passando por Antonio Negri e Michael Hardt até Deleuze e Guattari, impõe uma reflexão acerca da filiação teórico-ideológica desse trabalho. Na verdade, trata-se de uma satisfação a uma possível paranóia insolúvel de endereçamento do conhecimento e do próprio pensamento de Franz Kafka: modernidade ou pós-modernidade?

Se há atualmente uma bifurcação entre os teóricos que aderem e os que não aderem a essa divisão, Kafka, avesso aos binários totalizantes, dificulta essa classificação. A dissertação, assim como o pensamento de Kafka, pode ser dividida em duas atitudes teóricas distintas. Em alguns instantes ela expressa um diagnóstico e em outros, os limites desse diagnóstico e o esboço de uma prescrição. Essa divisão não encontra uma correspondência precisa e bem definida na organização topológica do trabalho, está diluída por todo o texto, e pode ser percebida na passagem de um parágrafo para outro.

A fase diagnóstico buscou descrever e constatar, através de teóricos de vertentes mais pós-modernistas, a transição para um novo paradigma de poder, a interrupção das condições modernas de conhecimento. À lógica binária da racionalidade exclusivista cognitivo-instrumental, às estruturas de poder universalizantes foram opostos o hibridismo, as identidades fragmentárias típicas de uma região fronteira, o *entrelugar* onde se localiza o texto de Kafka. É possível visualizar este jogo de oposições no tópico “Peneiras insuperáveis”, na primeira parte de *A toca* e na desconstrução derridiana da autoridade jurídica, como crítica geral à metafísica ocidental, no último tópico do Capítulo IV.

Em outros momentos, a dissertação, seguindo o rastro do pensamento de Franz Kafka, estabeleceu, pelo menos indiretamente, as limitações desse pensamento pós-moderno em face das novas condições de reprodução do sistema jurídico autopoiético. O sistema jurídico concebido por Luhmann não só é imune às intervenções críticas pós-modernas como se nutre dela para se reproduzir. A forma como o sociólogo se livra dos excessos ontológicos e se utiliza da idéia de diferença para construir sua teoria são exemplos de como essa nova configuração do poder despotencializa esse pensamento crítico pós-moderno. O mérito de Kafka foi ter identificado essa nova estratégia imunizante dos sistemas que representa e assim o limite e o valor das teorias que se propõem a criticá-lo. O salto de Kafka foi deslocar seu pensamento do *entrelugar* para um *novo lugar*, um lugar rizomático, onde novas possibilidades ontológicas podem ser construídas no exercício de uma nova barbárie contra uma nova estrutura de poder.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. OBRAS DE FRANZ KAFKA

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.

_____. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b.

_____. *A construção* In Um artista da fome e A construção. Trad Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998a.

_____. *Na colônia penal* In O veredicto e Na colônia penal. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.

_____. *Diante da lei*. In Um médico rural: pequenas narrativas. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.

_____. *Um relatório para uma Academia* In Um médico rural: pequenas narrativas. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999b.

_____. *O novo advogado*. In Um médico rural: pequenas narrativas. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999c.

_____. *O castelo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *A verdade sobre Sancho Pança*. In Narrativas do espólio. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

_____. *Sobre a questão das leis*. In Narrativas do espólio. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

_____. *Prometeu*. In Narrativas do espólio. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002c.

_____. *Sonhos*. Trad. Ricardo F. Henrique. São Paulo: Iluminuras, 2003.

2. OBRAS SOBRE FRANZ KAFKA

ADORNO, Theodor W. *Apuntes sobre Kafka*. In Critica cultural y sociedad. Trad. Manuel Sacristan. Barcelona: Ariel, 1969.

- ANDERS, Günter. *Kafka: pró e contra*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BENJAMIM, Walter. *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte In Magia e técnica, arte e política.* Trad. Sergio Paulo Rouanet. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- CALASSO, Roberto. *K*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CARONE, Modesto. *Um dos maiores romance do século*. In Posfácio de KAFKA, Franz. O processo. Trad. Modesto Carone. Companhia das Letras, 1997.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Lukács, Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- CRUMB, Robert; MAIROWITZ, David Zane. *Kafka de Crumb*. Trad. José Gradel. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka por uma literatura menor*. trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- GUATTARI, Félix. *Os 65 sonhos*. Trad. Peter Pál Pelbart. In Caderno Mais!. *Folha de São Paulo*, São Paulo, domingo, 16 de fevereiro de 2003, p. 11.
- GUSMÁN, Luis. *De olhos abertos*. Prefácio In KAFKA, Franz. *Sonhos*. Trad. Ricardo F. Henrique. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- KONDER, Leandro. *Kafka: vida e obra*. 4.ed. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1974.
- LAGES, Susana Kampff. *Das (im)possibilidades de traduzir Kafka*. Posfácio In KAFKA, Franz. *O desaparecido ou Amerika*. Trad. Susana Kampff Lages. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- LIMA, Luiz Costa. *Limites da voz: Kafka*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 100.
- LÖWY, Michael. *Franz Kafka, sonhador insubmisso*. Trad. Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, p. 195.
- PASSETTI, Edson. *Pequenas obediências, intensas contestações*. In PASSETTI, Edson (Org.). *Kafka-foucault: sem medos*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2006.
- PAWEL, Ernest. *O pesadelo da razão: uma biografia de Franz Kafka*. Trad, Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.
- RUIZ, Alicia E. C. *La paradojalidad del derecho y el lugar del juez*. In COUTINHO, Jacinto Nelson de. (org.) *Direito e Psicanálise: interseções a partir de O processo de Kafka*. Rio de Janeiro: Lúmen Juris, 2007.

3. OUTRAS

- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*. In ŽIŽEK, Slavoj (Org.) Um mapa da ideologia. Trad. Vara Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- ADORNO, Theodor W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jurgen. Textos escolhidos. 2.ed. São Paulo: Abril Cultura, 1983.
- AMADO, Juan Antonio Garcia. *A sociedade e o direito na obra de Niklas Luhmann*. Trad. Flavio Elias Riche. In Niklas Luhmann: Do sistema social à sociologia jurídica. Rio de Janeiro: Editora Lúmen Juris, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *Lautréamont* In QUILLET, Pierre (org.). Introdução ao pensamento de Bachelard. Trad. César Augusto Chaves Fernandes. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: EFMG, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: HUCITEC, 1993.
- _____. *Pré-história do discurso romanesco In Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance* (trad. Aurora F. Bernardini e outros). São Paulo: Hucitec, Fundação para o desenvolvimento da UNESP, 1988.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 2. ed. São Paulo: Brasiliense: 1986.
- _____. *Charles Boudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Cralos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista In Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 1989.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972-1990*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Rizoma*. Introdução. Trad. C. Casillas y V. Navarro. 3.ed. México, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Força de lei: O fundamento místico da autoridade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. 3.ed. São Paulo: ed. 34, 2000

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da linguagem*. Tad. René Eve levié. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FARIA, José Eduardo. *Poder e legitimidade: uma introdução à política do direito*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *A cultura e as profissões jurídicas*. In NALINI, José Renato (coord.). *Formação jurídica*. 2.ed. rev. e atual. São Paulo: RT, 1999..

_____; CAPILONGO, Celso Fernandes. *A sociologia jurídica no Brasil*. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Editor, 1991.

FERRAJOLI, Luigi. *Direito e razão: teoria do garantismo penal*. Trad. Ana Paula Zomer et. al. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2002.

FERRAZ JR., Tercio Samapiao. *Teoria da norma jurídica: ensaio da pragmática da comunicação normativa*. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora Forense, 1999.

VILLAS BOAS FILHO, Orlando. *O direito na teoria dos sistemas de Niklas Luhmann*. São Paulo: Max Limonad, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Lúcia M. Ponde Vasallo. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Moraes. Rio de Janeiro: Nau Ed., 1999.

_____. *O Que é um Autor?*, Conferência de 22 de fevereiro de 1969 à Sociedade Francesa de Filosofia. Trad. José B. de Miranda e Antonio Fernando Cascais. Lisboa, Veja Passagens, 1992.

GUATTARI, Felix. *A transversalidade*. In *Revolução molecular: pulsões políticos do desejo*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.

GUERRA FILHO, Willis Santiago. *O direito como sistema autopoietico*. Revista Brasileira de Filosofia, V. XXXIX, fasc. 163, 1991. 195.

_____. *A filosofia do direito: aplicada ao direito processual e à teoria da constituição*. São Paulo: Atlas, 2001, p. 97.

GIACÓIA JÚNIOR, Oswaldo. *De Nietzsche a Foucault: impasses da razão?* In PASSETTI, Edson (Org.). *Kafka-foucault: sem medos*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2006.

HABERMAS, Jürgen. *Direito e democracia: entre facticidade e validade*, V. I. Trad. Flávio Beno Siebeneichler. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

_____. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Trad. Luiz Sergio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Trad. Teresa Bulhões. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

LUHMANN, Niklas. *Legitimação pelo procedimento*. Trad. Maria da Conceição Córte-Real. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1980.

_____. *Sociologia do direito I* Trad. Gustavo Bayer. Rio de Janeiro: edições Tempo Brasileiro, 1983.

_____. *Sociologia do direito II* Trad. Gustavo Bayer. Rio de Janeiro: edições Tempo Brasileiro, 1985.

_____. *Social systems*. Trad. John Bednarz, Jr. Califórnia: 1995, Stanford University Press.

_____. *Direito como generalização congruente*. Trad. Dietlinde Maria Hartel. In *Sociologia e Direito: textos básicos para a disciplina de sociologia jurídica*. Cláudio Souto e Joaquim falcão (orgs.)2.ed. São Paulo: Pioneira, 1999.

_____. *A restituição do décimo segundo camelo: do sentido de uma análise sociológica do direito*. In Niklas Luhmann: *Do sistema social à sociologia jurídica*. Rio de Janeiro: Editora Lúmen Juris, 2004a.

_____. *Gobalization or World society: how to conceive of modern society?* International Review of sociology, março de 1997, Vol. 7 Issue 1, p. 67, 13p, disponível em <http://www.libfl.ru/Luhmann/Luhmnn2.html>, acessado em 23/11/2004b.

MATURANA, Humberto. *Autopoiesis, structural coupling and cognition*, disponível em <http://www.iss.org/maturana.htm>, acessado em 30 de março de 2008.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

NEGRI, Antonio. HARDT, Michael. *Império*. Trad. Berilo Vargas. 7.ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

NIETZSCHE, Friederich. *A gaia ciência*. Trad. César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática*. V. 1. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. 3.ed. São Paulo: Cortez, 2001, p. 193.

SOARES, Luiz Eduardo. *Acaso e necessidade na ética do crime ou o uso da crítica literária na análise sociológica do discurso ordinário*. In VAITSMAN, Jeni; GIRARDI, Sábado (orgs.) *A ciência e seus impasses: debates e tendências em filosofia, ciências sociais e saúde*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999.

TEUBNER, Gunther. *As múltiplas alienações do direito: sobre a mais-valia social do décimo segundo camelo*. In Niklas Luhmann: *Do sistema social à sociologia jurídica*. Rio de Janeiro: Lúmen Juris, 2004.

WEBER, Max. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. V.1. trad. Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. 3.ed. Brasília: Editora UNB, 1994..

ŽIŽEK, Slavoj. *Como Marx inventou o sintoma?* In ŽIŽEK, Slavoj. (Org.) *Um mapa da ideologia*. Trad. Vara Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

_____. *Eles não sabem o que fazem. O sublime objeto da ideologia*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

4. FILMOGRAFIA

DICK, Kirby; ZIERING-KOFMAN, Amy. *Derrida*. Zeitgeist Video, Estados Unidos, 2002.

PADILHA, José. *Tropa de elite*. Universal, Brasil, 2007.