

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

Jamys Alexandre Ferreira Santos

**ENTRELAÇAMENTO ENTRE FILOSOFIA E LITERATURA: a obra de Kafka como
via de acesso à filosofia de Nietzsche**

São Luís

2018

JAMYS ALEXANDRE FERREIRA SANTOS

**ENTRELAÇAMENTO ENTRE FILOSOFIA E LITERATURA: a obra de Kafka como
via de acesso à filosofia de Nietzsche**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Cultura e Sociedade – Mestrado Interdisciplinar da
Universidade Federal do Maranhão como requisito
parcial para obtenção do título de Mestre em Cultura e
Sociedade.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Márcia Manir Miguel Feitosa

São Luís

2018

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

Santos, Jamys Alexandre Ferreira.

Entrelaçamento entre Filosofia e Literatura : a obra de Kafka como via de acesso à filosofia de Nietzsche / Jamys Alexandre Ferreira Santos. - 2018.

91 f.

Orientador(a): Márcia Manir Miguel Feitosa.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018.

1. Filosofia. 2. Kafka. 3. Literatura. 4. Nietzsche. I. Feitosa, Márcia Manir Miguel. II. Título.

JAMYS ALEXANDRE FERREIRA SANTOS

**ENTRELAÇAMENTO ENTRE FILOSOFIA E LITERATURA: a obra de Kafka como
via de acesso à filosofia de Nietzsche**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Cultura e Sociedade – Mestrado Interdisciplinar da
Universidade Federal do Maranhão como requisito
parcial para obtenção do título de Mestre em Cultura e
Sociedade.

Aprovada em: / /

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a. Dr.^a. Márcia Manir Miguel Feitosa (Orientadora)

Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha (Membro Interno)

Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho (Membro Externo)

Universidade Estadual do Maranhão

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos/as que me ajudam, em especial, não por ordem de importância:
Aos irmãos *Adriano e Gioliano Damasceno* por sempre me impulsionarem aos estudos, aos conselhos, motivações, compreensão e companheirismo desde a juventude;
Ao professor *Flávio Luiz de Castro Freitas* pelo carismático e paciente ensino que me passa para o meu aprendizado acadêmico;

A *Ana Carolina Barbosa Carvalho* pela confiança, carinho e o forte apoio que me deu sempre que possível;

À professora *Márcia Manir Miguel Feitosa*, pela serena orientação dessa dissertação, simpatia, prudência e amabilidade na forma como conduz o seu trabalho;

Ao professor e coordenador do PPGCult *Luciano da Silva Façanha* pelas sugestões, apontamentos no conteúdo do trabalho e pela competência na direção do Mestrado;

A todos/as os/as professores/as, administradores/as e amigos/as da turma de 2016 do PPGCult, principalmente, os/as alunos/as *Asmmyne Bárbara, Maria Thereza, Marília Milhomem, Rodrigo França, Joás Ribeiro* e *Antonio Carlos* (o Toni);

Aos professores *Rafael de Sousa Pinheiro, Ricieri Carlini Zorzal, Marcio José de Araujo Costa, Rafael Campos Quevedo* e os alunos/pesquisadores da filosofia de Nietzsche, *José Roberto Carvalho da Silva, André Diogo Santos da Silva* e *Wesley Leite Feitosa* que ajudaram, também, com sugestões pertinentes na metodologia e no conteúdo do trabalho;

A *Danielle Martins Leite Fernandes Lima* por tudo o que me ajudou a construir;

E, por fim, talvez novamente, a todos os olhares sinceros e confiantes lançados sobre minha pessoa, reconhecendo minha gratidão perante os acontecimentos que experiencio nisso que nos é dado por vida.

*Existe esperança, esperança infinita – mas
não para pessoas como nós.*

Franz Kafka

RESUMO

O estudo proposto se fundamenta na temática que visa à relação entre filosofia e literatura, tendo como principais autores da pesquisa Friedrich Nietzsche e Franz Kafka. A questão que assenta o problema oferecido para a pesquisa é: como compreender alguns traços da filosofia de Nietzsche na literatura de Kafka? Deste modo, o objetivo geral do trabalho é analisar uma possível leitura dos conceitos “vontade de poder” e “nihilismo”, principalmente, em *Para além do bem e do mal*, *Genealogia da moral*, *A vontade de poder* e nos *Fragmentos Póstumos 1885-1887*, de Nietzsche, e nos *Diários*, em *Carta ao pai* e na narrativa *A construção*, de Kafka, levando em consideração a abertura filosófica que a obra literária do tcheco possibilita. O propósito do texto se dará em quatro momentos: (1) apontar alguns aspectos na história do pensamento ocidental que afirmam a relação, muitas vezes “conflituosa”, entre filosofia e literatura; (2) caracterizar a filosofia de Nietzsche, tendo como principais pontos os conceitos “vontade de poder” e “nihilismo” na obra apontada como “madura” do autor; (3) apresentar as obras de Kafka, *Diários* e *Carta ao pai*, como alternativa para “superar o “nihilismo”, dispondo como principal ponto de partida a relação entre “vontade de poder” e arte, caracterizada em um determinado período na filosofia de Nietzsche como “nihilismo ativo”; (4) e, por fim, identificar em *A construção*, de Kafka a concepção nietzschiana do nihilismo e seus tipos, tal qual o filósofo nos propõe. Assim, o texto prima por desenvolver não só uma análise descritiva a partir de uma pesquisa bibliográfica com foco nos textos citados, como também busca, em pontos específicos para fundamentação dos argumentos, alguns comentadores de ambos os autores.

Palavras-chave: Filosofia. Literatura. Nietzsche. Kafka.

ABSTRACT

The present study is based on the relationship between philosophy and literature with Friedrich Nietzsche e Franz Kafka as the main authors studied. The central question of this study is how to comprehend some of Nietzsche's philosophy in Kafka's literary pieces? In this way, the goal is to analyze a potential reading of the concepts "will of power" and "nihilism" mainly in *Para além do bem e do mal*, *Genealogia da moral*, *A vontade de poder* and in *Fragmentos Póstumos 1885-1887* by Nietzsche, and in *Diários*, in *Carta ao pai* and in the narrative *A construção* by Kafka taking into consideration the philosophical opening that the Czech enables. The text's proposal develops in four moments: (1) point some of the aspects of Western thinking that affirm often conflicting relationship between literature and philosophy; (2) characterizing Nietzsche's philosophy with the "will of power" and "nihilism" concepts as main points of the books considered as "mature" written by this author; (3) presenting Kafka's pieces *Diários* and *Carta ao pai* as an alternative to "overcome 'nihilism'" with the main starting point being the relationship between "will of power" and art characterized by a determined period in Nietzsche's philosophy as "active nihilism"; (4) and finally identifying Nietzsche's conception of nihilism and its types, as the philosopher proposes, in *A construção* by Kafka. Thus, the text primes at developing not just a descriptive analysis through bibliographic research focusing on the cited manuscripts, but also searching fundamentals to arguments made by some commentators of both authors in specific points.

Keywords: Philosophy. Literature. Nietzsche. Kafka.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 APONTAMENTOS SOBRE A RELAÇÃO ENTRE FILOSOFIA E LITERATURA	13
2.1 Filosofia e Poesia na Antiguidade	13
2.2 O romance filosófico e o estudo da estética	17
2.3 Novos elementos na relação entre Filosofia e Literatura	21
3 “VONTADE DE PODER” E “NIILISMO” NA FILOSOFIA DE NIETZSCHE	25
3.1 Uma breve apresentação de Friedrich Nietzsche.....	25
3.2 Perspectivismo, linguagem e vontade de poder	26
3.3 Vontade de Poder e Arte	35
3.4 Sobre o niilismo na filosofia de Nietzsche.....	40
3.4.1 Considerações sobre o conceito de niilismo.....	40
3.4.2 Niilismo, vontade de poder e eterno retorno	47
4 FILOSOFIA E LITERATURA NA OBRA DE KAFKA	56
4.1 Uma breve apresentação de Franz Kafka	56
4.2 A literatura kafkiana em perspectiva	57
4.3 Diários, cartas e “vontade de poder”	63
4.3.1 Sobre os diários e a “vontade de poder”	63
4.3.2 A Carta enquanto escrita literária	71
4.4 Narrativas, <i>A construção</i> e “niilismo”	76
4.4.1 As narrativas kafkianas.....	76
4.4.2 Uma alegoria do niilismo nietzschiano	78
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS	88

1 INTRODUÇÃO

A relação entre filosofia e literatura não se origina na modernidade, pois os estudos entre ambas se iniciou desde a Grécia Antiga, legitimando-se, de forma muito peculiar, séculos depois. Nesse aspecto entendemos que no período moderno, mais precisamente na França do século XVIII, alguns pensadores se apropriaram dessa relação para expressar o pensamento, dando, destarte, a possibilidade para a criação da “literatura” enquanto manifestação artística e viabilizando o uso da língua de forma estético-filosófica. Na contemporaneidade, encontraremos de forma recorrente tanto os filósofos se apropriando da literatura para apresentar suas teorias – ou o surgimento de pensadores assistemáticos –, como literatos e poetas “abrindo” mundos possíveis, levando os leitores para além da apresentação de seus enredos.

Hoje são recorrentes os mais variados textos acadêmicos que abarcam estudos em prol da divulgação da autonomia da disciplina “filosofia e literatura”. Os mais diferenciados sistemas filosóficos e estilos literários são constantemente estudados e relacionados, ocasionando a produção da criatividade e imaginação, elevando o encadeamento de ideias em áreas praticamente distintas. Nossa proposta é apresentar mais um desses encadeamentos entre dois autores que mantêm uma vasta obra de destaque na história do pensamento ocidental.

Os reguladores da pesquisa serão Friedrich Nietzsche (1844-1900) e Franz Kafka (1883-1924). A partir deles traçaremos algumas relações possíveis que viabilizem um estudo interdisciplinar entre a filosofia e a literatura, apresentando, assim, uma possibilidade de se ler Kafka à luz de Nietzsche.

Caracterizar a filosofia de Nietzsche, mesmo com destaque em apenas alguns conceitos, é uma tarefa árdua quando ainda se tem a necessidade de relacioná-la com a literatura de Kafka. Deste modo, serão de crucial importância os apontamentos voltados para certo viés da filosofia de Nietzsche, destacando a vontade de poder e o niilismo, conceitos que fundamentaremos, de forma singular, nos contos e passagens dos diários de Kafka.

A obra de Kafka foi quase toda publicada postumamente pelo seu amigo e testamentário Max Brod (1884-1968) que se responsabilizou pelas publicações – contos, novelas e mesmo algumas cartas e diários – que encerram as mais diversificadas interpretações que têm, até os dias de hoje, caráter enigmático e polissêmico. Um homem que imprimiu com destaque seu nome na história, pois foi o responsável por salvar do fogo não

apenas os textos ficcionais de Kafka, mas os biográficos, até então, e talvez com razão, ainda pouco estudados.

A natureza hermética da literatura kafkiana, permitindo uma variada leitura e interpretação, causa, em muitos momentos, argumentos divergentes de críticos e de outros escritores. Tornou-se trivial, nas análises da obra de Kafka, um estudo a partir da filosofia existencialista, um paralelo com o conceito de “corpo”, de “lei”, a psicanálise, etc.; contudo a nossa tentativa é entender a linguagem literária de Kafka enquanto artista (e aqui nos permitimos compreender seus diários como obras literárias), associando ao que Nietzsche afirma, em determinado momento de sua obra, por vontade de poder (e sua relação com a arte) e, também, identificar, de forma alegórica¹, o niilismo na concepção de Nietzsche em um conto de Kafka.

Podemos justificar a importância do presente estudo a partir de algumas propostas: primeiramente, um estudo específico tanto da filosofia de Nietzsche, como de outras possibilidades de leitura da obra de Kafka, pois a concepção nietzschiana já foi relacionada a vários escritores da literatura, inclusive ao próprio Kafka. Deste modo, o texto busca, de forma geral, expor os conceitos nietzschianos da vontade de poder e do niilismo na escrita de Kafka, tanto quanto nos seus contos e diários. Evitaremos uma análise das obras *A metamorfose*, *O processo* e *O castelo* que, mesmo imprescindíveis para a história da literatura, já apresentam um volume considerável de análises pela crítica literária.

Um segundo ponto se afirma pela abrangência argumentativa dos conceitos filosóficos propostos, como condição para entender não somente uma leitura da filosofia de Nietzsche, mas também uma oportunidade para ler o trabalho kafkiano. Tomemos como exemplo o “niilismo” que teve como principal representante na literatura Fiódor Dostoiévski (1821-1881), mas, pela extensão desse conceito na história, veremos uma eventualidade, bem diferenciada, desse mesmo conceito na obra kafkiana.

Complementando e finalizando a nossa justificativa, entendemos que seja necessário reforçar a temática motivada pela interdisciplinaridade entre filosofia e literatura. Uma oportunidade para buscar novas leituras da obra de Kafka que, em sua abertura estética, ainda leva o leitor e pesquisador a um diversificado campo de argumentos e metáforas vinculadas a repetidas interpretações nos estudos em literatura, filosofia, psicanálise, direito, etc. A escrita

¹ Mesmo que a estética moderna apresente alguns impasses sobre a interpretação de obras a partir do modo alegórico, sustentamos que “(...) se levarmos em conta a potencialidade e vitalidade de certas obras de arte que têm clara estrutura alegórica (...), deveremos dizer que a A. não impossibilita, necessariamente, a autonomia e a leveza da imagem estética e que, em certos casos, mesmo a correspondência pontual entre imagem e conceito pode não ser mortificante para a imagem nem lhe tolher a vitalidade artística ou poética”. (ABBAGNANO, 2007, p. 23)

de Kafka é polissêmica; sua obra, extensa. Contos que ainda são desconhecidos para alguns leitores e apreciadores dessa obra compõem reflexões determinantes para a crítica literária. Seus registros, embora “pessoais” e publicados por Brod, nos dão um campo de múltiplas perspectivas da realidade. Com base nessas afirmações, buscaremos determinar novos objetivos para os questionamentos extraídos da obra do escritor.

Diante dessas justificativas, o problema primordialmente proposto para o texto dissertativo se estrutura na alternativa de apreender uma determinada filosofia na escrita literária. Ou seja, o texto busca compreender a filosofia de Friedrich Nietzsche na literatura de Franz Kafka a partir, principalmente, de certo propósito: na relação dos conceitos nietzschianos “vontade de poder” e “nihilismo” com a obra literária de Kafka que será apresentada.

Sendo essa a questão norteadora do nosso trabalho, o objetivo geral será analisar a vontade de poder e o nihilismo, assim como estão justapostos na “terceira fase” da filosofia de Nietzsche nos *Diários* (2000), na *Carta ao pai* (1997) e na narrativa *A construção* (1998), de Kafka. Os objetivos específicos a serem alcançados serão: caracterizar a filosofia nietzschiana com destaque para os conceitos vontade de poder e nihilismo; apresentar as obras *Diários*, *Carta ao pai*, de Kafka como alternativa para a “superação do nihilismo”, tendo como principal fundamento a vontade de poder e sua relação com a arte na filosofia “madura” de Nietzsche; e, identificar, de forma alegórica, na narrativa kafkiana *A construção* (1998), a concepção nietzschiana do nihilismo.

Levando em consideração esses objetivos, o trabalho estará estruturado em três momentos: o primeiro capítulo trata da apresentação de como se deu a relação entre filosofia e literatura em momentos específicos, desde a Antiguidade até o período moderno, ponderando, também, um pouco dessa temática na contemporaneidade. Um “prólogo” com o propósito de evidenciar como esses momentos possibilitaram a legitimação desse estudo em ambas as disciplinas na história ocidental.

Destacaremos, no início de nosso texto, nomes como Homero (séc. VIII a.C.) e Hesíodo (séc. VII e VI a.C.), poetas de grande importância para a relação entre filosofia e literatura na Grécia, bem como alguns autores que trouxeram não só as bases do romance moderno, como os pressupostos dos questionamentos e novos argumentos para explicar a realidade através das representações que compõem o mito.

Após esse momento, segue-se com argumentos direcionados para novas formas de relação entre filosofia e literatura na França do século XVIII. Esse período é considerado o nascimento ou mesmo legitimação da literatura, ou seja, do gênero literário reconhecido como

romance filosófico. Autores como Diderot (1713-1784), Voltaire (1694-1778) e Rousseau (1712-1778), dentre outros não menos importantes, formam o que conhecemos como o período da ilustração. Foram, para nossa temática, pensadores que criaram uma nova forma de apresentar o pensamento sem que estivessem assentados no caráter sistemático de fazer filosofia, anterior e inerente àquele período.

Em seguida, apresentaremos como alguns autores contemporâneos revigoraram o conceito de estética, inaugurando um novo procedimento filosófico, já que os estudos em torno das possibilidades de conhecimento se converteram singularmente após o pensamento de Immanuel Kant (1724-1804). Assim, finalizamos com algumas considerações sobre a Filosofia da Linguagem e a hermenêutica, destacando perspectivas sobre o discurso do que é ou não verdadeiro e a própria relação entre literatura e poesia filosófica que tem se firmado progressivamente após o reconhecimento das ciências humanas.

O segundo capítulo é voltado para Nietzsche e a caracterização de sua filosofia. Mesmo tendo como principais metas para sua apresentação os conceitos já citados, será necessário nos fundamentarmos em aspectos muito peculiares de sua obra, ou seja, o alemão carrega consigo, no estudo da história do pensamento, interpretações diversas de sua filosofia. Desse modo, serão destacados argumentos propostos já na sua terceira fase de construção filosófica², mesmo que seja necessário, para fins de contextualização, partir de textos como *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral* (2007) e *A gaia ciência* (2012), presentes nos primeiros momentos de sua filosofia.

De todo modo, apesar de alguns textos de sua primeira fase se apresentar em prólogos escritos posteriormente ao próprio livro lançado, é inevitável não transitar de um período ao outro para compreensão de sua obra. Além de que, em livros de seu momento “tardio”, encontramos referências sobre pontos específicos de suas primeiras obras. Assim, voltando ao ponto de um dos objetivos do presente estudo, a importância estará no esclarecimento de como seus conceitos poderão se relacionar com a literatura aqui mencionada.

É importante ainda atentarmos para os procedimentos de caracterização da vontade de poder, que abrange, praticamente, toda a filosofia do alemão. Para nossos fins, necessitaremos vincular tal conceito à questão da arte em Nietzsche, imprescindível para o entendimento da relação apresentada no capítulo seguinte.

² Rabelo (2013, p. 13), em nota de rodapé da obra *A arte na filosofia madura de Nietzsche*, nos certifica sobre essas fases propostas: “Tomando por referência a tradicional secção da obra nietzschiana em 3 fases principais, quais sejam: de *O nascimento da tragédia* às *Considerações extemporâneas* (1872-1877), de *Humano, demasiado humano* até *A gaia ciência* (1878-1882), e de *Assim falou Zaratustra* até o final (1883-1888)”.

No fim desse capítulo, caracterizaremos as relações existentes entre vontade de poder, niilismo e eterno retorno, conceitos que estão estritamente vinculados para que os entendamos. Iniciaremos com um breve apontamento sobre o conceito de niilismo em Ivan Turguêniev (1818-1883), Fiódor Dostoiévski (1821-1881) e Paul Bourget (1852-1935). Daremos determinada atenção a Dostoiévski, pois, além de ter sido um grande representante do conceito de niilismo em sua literatura, também influenciou a filosofia de Nietzsche, bem como a literatura de Kafka. Em seguida, serão caracterizados os tipos de niilismo tais quais alguns comentadores identificaram na filosofia de Nietzsche e, também, alguns apontamentos sobre como a vontade de poder e o eterno retorno se inserem nessa leitura.

O terceiro capítulo destaca como a filosofia de Nietzsche se relaciona, segundo será esclarecida, com a literatura de Kafka. É imprescindível considerarmos os textos biográficos de Kafka como parte integrante de sua ficção devido às próprias referências atribuídas pelo escritor. Ou seja, com a análise do diário e da carta, assim como é explicitamente apresentado por comentadores, a vida de Kafka está vinculada a sua obra. Em sua literatura escrita em alemão³, constata-se a possibilidade de sua escrita, em termos de estilo, como uma superação dos percalços apresentados de sua tumultuada solidão enquanto artista e como indivíduo. Assim, veremos como essa escrita pode se coadunar com a vontade de poder e o niilismo.

Outro momento que irá relacionar os dois autores caberá à interpretação da narrativa *A construção* que descreve um acontecimento onde a metáfora se coaduna à realidade de forma exequível, pois é essa obra que serve de elo tanto para a escrita kafkiana, enquanto produto da vontade de poder, quanto propriamente uma metáfora para o niilismo. Deste modo, esse último capítulo se realiza a partir de dois propósitos: a arte como vontade de poder, no livro *Diários* e na *Carta ao pai*, de Kafka e a caracterização dos tipos de niilismo em Nietzsche, tendo como alegoria para tal a narrativa kafkiana *A construção*.

A metodologia se pauta na abordagem de pesquisa qualitativa porque busca, analisa e interpreta, nas bibliografias apresentadas, os conceitos já designados. Com o procedimento de leitura e resenha das fontes apresentadas, estrutura-se a relação que fundamenta o texto. Essas são as propostas que determinam toda a pesquisa, uma configuração necessária para determinar uma das possíveis relações entre essas disciplinas ou, mais especificamente, entre os dois renomados autores.

³ Kafka, um judeu nascido em Praga, não se identificava enquanto cidadão daquela região. Sobre o estranhamento de Kafka, enquanto indivíduo, Anders (2007, p. 26) afirma: “Como judeu, não pertencia de todo ao mundo cristão. Como judeu indiferente – pois a princípio o foi –, não se integrava inteiramente aos judeus. Por falar alemão, não afinava a fundo com os tchecos. Como judeu de língua alemã, não se incorporava por completo aos alemães da Boêmia. Como boêmio, não pertencia integralmente à Áustria”.

2 APONTAMENTOS SOBRE A RELAÇÃO ENTRE FILOSOFIA E LITERATURA

2.1 Filosofia e Poesia na Antiguidade

Antes de mergulharmos nas características do pensamento nietzschiano e nos apontamentos que evidenciarão a presença dessa filosofia na literatura kafkiana, faremos uma abertura que evidencie o diálogo dessas disciplinas na história do pensamento ocidental. Serão algumas considerações que fundamentarão historicamente nossa proposta a partir de condições estético-filosóficas.

Se existe um momento de dificuldade pelo qual passam essas duas disciplinas é aquele que tenta definir sua mediação. Talvez, com um pouco mais de ousadia, a dificuldade aumentaria quando começássemos a constatar qual das duas teria surgido primeiro e poderíamos concluir que, mesmo em um exercício de reflexão audacioso a partir de uma visita a alguns momentos da história do pensamento ocidental, seria realmente necessário apontar qual veio primeiro, a filosofia ou a literatura? Ou será se nos bastaria aceitar a força existente nessa relação e reerguer momentos demasiados importantes que marcaram esse “entre” na história? Em que momento histórico houve legitimação da importância de se discutir a relação “invisível” entre as duas disciplinas?

Atribui-se, claramente, que esse “diálogo”, ou melhor, “contenda”, entre filosofia e literatura⁴ se iniciou na Grécia Antiga, não pela evidência de obras como *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero que trazem consigo um grande significado histórico-pedagógico, mas, principalmente, devido à forma de expressão dos poetas e não dos pensadores pré-socráticos, como afirma Bornheim (1986, p. 61, grifo nosso): “(...) Chegou-se até a esquecer que a filosofia nasceu da poesia, e isso não pelo fato exterior de que *a maioria dos filósofos pré-socráticos expressava-se em verso: os pré-socráticos eram poetas-filósofos*”. Desse modo, concluímos que os primeiros filósofos “moldaram” sua linguagem e afirmaram seu pensamento contra⁵ os mitos apresentados pelos poetas.

Tanto a “pedagogia” assimilada pelos mitos, assim como a proposta dos pensadores naturalistas, os pré-socráticos, se destacam na compreensão do modelo de aprendizado

⁴ O próprio termo “literatura” só nasceu no século XVIII, na França, mas é importante o trato dessa terminologia já no período antigo, por questões metodológicas, referentes ao mito, poesia, poética, narrativa, etc., com a necessidade de melhor compreensão da temática de maneira geral.

⁵ Curtius (2013, p. 211): “(...) ‘Homero deve ser excluído dos jogos e castigado com varas’, declara Heráclito. ‘Homero e Hesíodo atribuíram aos deuses tudo o que nos homens é ultraje e vergonha: o furto, o adultério, a mentira’, opina Xenófanes. (...) A crítica de Platão a Homero é o ponto culminante da polêmica entre filosofia e poesia, que no tempo de Platão já era ‘coisa velha’”.

naquele período. Ou seja, os versos e as metáforas se tornaram orientações que caminharam lado a lado na leitura e entendimento da realidade, tendo nessas representações o passo inicial do ocidente na abordagem da relação entre filosofia e literatura.

Os pré-socráticos, com grande destaque na Antiguidade, inauguraram uma maneira particular de descrição da origem da realidade e, não menos, são intitulados como os primeiros filósofos da história do pensamento ocidental. Contudo, já na poesia homérica, encontramos favoráveis condições que determinaram o ato de pensar – ou a própria maneira de apresentação da narrativa –, apesar de dramática, também lógica. E isso, mais à frente, fundamentará o “logos” poético de apreensão da realidade, ou melhor, o logos como filho da poesia. (Informação verbal)⁶.

É oportuno também esclarecer que, praticamente, não só a poesia de Homero, mas também a de Hesíodo, autor da *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*, contribuíram para o nascimento da filosofia na Grécia. Acredita-se que não só as circunstâncias sociopolíticas daquele período, como as personificações apresentadas pelo pensamento religioso determinaram o surgimento da filosofia nessa região. Em *Os trabalhos e os dias*, fica clara a caracterização do “logos” poético ainda não concretizado por Homero, mas que em Hesíodo se legitimará, deixando evidente a relevância da poesia nesses autores para a formação do homem grego⁷.

Nesse panorama, frente a esses elementos conceituais que formam o indivíduo, percebemos a relação entre sociedade, educação e cultura. Assim, como consequência bem específica desse caráter formador é a não separação entre estética e ética, relação apresentada ainda em muitos estudos modernos em filosofia. (JAEGER, 1994, p. 61). Desse modo, semeou-se o caráter formador do indivíduo na Grécia, com características distintas da instrução proposta pelos poetas, assentando o conceito do que hoje conhecemos por “paideia”.

O conceito de paideia sempre carregou grande complexidade em todo o estudo do pensamento grego⁸, construindo um paradigma para que entendêssemos as condições de formação de outros povos. Nessas condições, a poesia está entre esses elementos de formação não só da Grécia, mas também da cultura de diversos povos para além do período Antigo.

⁶ Aula ministrada pelo Prof. Dr. Luciano Façanha na disciplina Filosofia e Literatura do curso de Filosofia na Universidade Federal do Maranhão entre 08/03/2017 e 30/08/2017.

⁷ Ver nota anterior.

⁸ Cf. JAEGER, Werner. **Paideia**: a formação do homem grego. Tradução de Artur M. Parreira. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 23-105. O autor aborda, praticamente em todo o período clássico, as estruturas que constituem esse conceito. Realizando interpretações necessárias à contemporaneidade, a partir desse estudo, conclui-se que esse conceito de “formação”, frente a uma Cultura, é determinante para qualquer sistema filosófico.

Sobre a poesia grega e a própria arte do período clássico, tal qual estabelecida no período homérico, entendemos que, em seu importante papel na educação do homem, estava para além de uma instrução do posicionamento do indivíduo e sua relação com o Estado. A arte não estava tão afastada de um padrão mais elevado do que o nascente pensamento filosófico:

(...) A arte tem um poder ilimitado de conversão espiritual. (...) Só ela possui ao mesmo tempo a validade universal e a plenitude imediata e viva, que são as condições mais importantes da ação educativa. Pela união destas duas modalidades de ação espiritual, ela supera ao mesmo tempo a vida real e a reflexão filosófica. A vida possui a plenitude de sentido, mas as suas experiências carecem de valor universal. Sofrem demais a interferência dos sucessos acidentais para que a sua impressão possa alcançar sempre o grau máximo de profundidade. A filosofia e a reflexão atingem a universalidade e penetram na essência das coisas. Mas atuam somente naqueles cujos pensamentos chegam a adquirir a intensidade de uma vivência pessoal. Daqui resulta que a poesia tem vantagem sobre qualquer ensino intelectual e verdade racional, assim como sobre as meras experiências acidentais da vida do indivíduo. É mais filosófica que a vida real (...), mas é, ao mesmo tempo, pela concentração de sua realidade espiritual, mais vital que o conhecimento filosófico. (JAEGER, 1994, p. 63)

Diante desses atributos da poesia do período, encontramos importantes fatores que a delimitam como vinculada à educação e, principalmente, sublinhando nessa última a especificidade universalizante. Ou seja, essa qualidade da literatura grega pode ser considerada em vários aspectos, possibilitando criar a tragédia, a comédia, o tratado filosófico e científico, a história crítica, a biografia, a oratória, a importância da descrição das viagens e a memória, os ensaios, as confissões, etc. (JAEGER, 1994, p. 64). Isto é, um grande e engenhoso conhecimento teórico de que precisamos para o desenvolvimento dos estudos contemporâneos decorre desse período.

Como Jaeger (1994) nos apresenta, houve herança da literatura grega para uma diversificada produção científica das ciências humanas e, mesmo que tenha sido um acontecimento determinante na história – o nascimento da filosofia na Grécia Antiga –, não há como desvincular toda a construção do “logos” filosófico sem que se passe pelas representações mitológicas propostas pelos poetas clássicos. Ou seja, há grande influência do “logos” poético no pensamento filosófico e, resultante disso, as ciências humanas.

Mesmo diante desse caráter pedagógico da poesia, ou da arte em geral, direcionado à construção social, a validade universal de um determinado gênero de estudo só foi adquirida a partir do nascimento da filosofia. Somente essa última, tendo a possibilidade de questionamento de si mesma, aprimorou o logos daquele período, dando possibilidade de ressignificação de um determinado acontecimento dado por verdadeiro ou falso. Assim, diferentemente da perspectiva “moderna” que considera a poesia como uma simples literatura

de difícil compreensão, o período antigo se vê na necessidade do debate entre poesia e filosofia que se determinou como conflituoso, pois, em um primeiro momento, a primeira detinha o título de representante de toda a *paidéia*, mas, com o forte desenvolvimento da Filosofia, essa pleiteou o título de *paidéia* grega. (JAEGER, 1994, p. 980)

Com o aparecimento dos principais filósofos da Antiguidade, tendo grande destaque o ateniense Platão, a filosofia afirmou seu discurso em uma categoria superior, conceitualmente, à da literatura. Se houve um início para tal postura, foi o argumento desse pensador em refutação ao valor educativo que a poesia homérica detinha naquele período. Ou seja: “(...) é contra a opinião geral dos Gregos acerca do valor propedêutico da poesia em geral e da poesia de Homero em particular que Platão se bate.” (JAEGER, 1994, p. 981).

Diálogos como *Fedro* e *Íon* trazem elementos importantes que constataam a filosofia platônica frente à poesia imitativa, a verdade e o Ser, mas é em *A República* que esse tema se tornou considerável para preceitos educativos, evidenciando, como um dos principais pontos, o problema da verossimilhança. A partir de Nunes (2002, p. 201, grifos do autor), estabelecemos em *A República* que:

(...) Sócrates não se esquece, no livro II do mesmo diálogo, de afirmar radical diferença entre duas espécies de discursos – a que já o autorizava a posse do discurso racional, do *logos* absolutizado: os *discursos verdadeiros* e os *discursos mentirosos*. Ora, estes últimos são aqueles que os criadores de fábulas inventam (e daí a necessidade de sobre eles exercer-se a permanente vigilância dos fundadores da república platônica) quando, explica-nos passagem do Livro III, abandonam a simples *narração* (*diegesis*) pela *imitação* (*mimesis*). Assim, separado da filosofia e a ela subordinado, o domínio inteiro da poesia, ou do que hoje chamamos de literatura – mas de modo especial a ficção –, ingressava na categoria do discurso mentiroso não-filosófico.

Assim, concluímos como a Filosofia passou a se sobrepor à poesia daquele período, algo que ainda delimita importantes questões sobre essa temática nos estudos atuais. De todo modo, diante do ponto de vista socrático-platônico, concluímos que a moral ideal do homem está em fraca oposição com os sentimentos. (JAEGER, 1994, p. 987). Desse modo, a poesia é, para o Homem do Estado proposto no principal diálogo de Platão, uma influência má na alma do indivíduo, o que não exclui o desenvolvimento e importância da poesia imbricada ao meio sociocultural dos indivíduos – e em si próprio – e, assim, do Estado.

É importante assinalarmos que a relação entre filosofia e literatura, no período antigo, não foi abarcada somente por Platão. Tivemos em Aristóteles uma perspectiva diferenciada de seu predecessor. Construiu sua perspectiva “antiplatônica” considerando a “mimese” como uma técnica de aprendizagem que não estaria longe da verdade e que seria uma das acepções do ser, portanto “(...) A expulsão dos poetas é apenas a forma dramática de

postular a supremacia da ciência da Verdade, também uma das denominações aristotélicas para a *prote epistème* ou Metafísica.” (NUNES, 1993, p. 193, grifos do autor).

Em *A Poética*, o autor apresenta suas análises sobre esse assunto, dando importância ao gênero da tragédia e propondo algo que não se cumpre: um estudo sobre a comédia. É nesse texto que estão as primeiras características do conceito de “verossimilhança”, afirmando, assim, uma leitura diferente sobre a poesia tal qual se apresenta nos estudos de Platão.

Nos estudos sobre a Grécia Antiga, podemos encontrar ainda outros fatos importantes que estruturam essa questão, mas, levando em consideração que se trata apenas de um prólogo para nosso texto, passemos a outro momento da história do pensamento ocidental: a filosofia francesa do século XVIII, junto com a legitimação da estética enquanto disciplina filosófica.

2.2 O romance filosófico e o estudo da estética

Sem que desconsideremos outros momentos na história do pensamento que explicitem a relação entre filosofia e literatura, nos direcionamos agora para alguns autores setecentistas de crucial importância para o estudo em questão. Pensadores como Jean-Jacques Rousseau, Denis Diderot, Voltaire, dentre outros do período, usufruíram da interface Filosofia e Literatura para expor seus pensamentos. Mesmo que houvesse diferenciações na abordagem de mundo desses autores, fato comum na filosofia, a associação dessas disciplinas se tornou regular na modernidade francesa: “(...) é claro que filosofia e aquilo que hoje chamamos de literatura se cruzam no século XVIII de modo muito diferente do atual.” (PRADO JR., 2001, p. 9).

A Filosofia da Ilustração tinha uma maneira peculiar de escrita, bem como as representações no teatro, pintura, música, escultura e nas Belas-Artes do século XVIII. A própria maneira de expressão do pensamento e a falta de uma consciência histórica da filosofia no século XVIII possibilitaram uma apresentação mínima que ainda poderia separar os dois gêneros ou um estudo determinado sobre as ciências humanas naquela época. Ou seja, não existia, ainda, a formação de filósofos ou mesmo a disciplina de filosofia enquanto uma técnica, e o próprio romance, enquanto ficção, ainda não tinha lugar propriamente definido no estatuto das Belas-Artes. Desse modo, a partir de Prado Jr. (2001, p. 10), consideramos que “(...) tudo se passa como se as categorias do pensamento contemporâneo, ou nossa forma de

produção e de consumo da cultura, nos tornassem cegos diante das obras do século XVIII.” (PRADO JR., 2001, p. 10).

O gênero poético, agora exclusivamente literatura ou o romance no século XVIII e sua utilização por alguns filósofos, mudou um pouco a perspectiva da relação entre as disciplinas em debate. Não foram exatamente esses autores, mas tivemos nas figuras de Rousseau, com o *Emílio, ou da Educação*; Diderot, com *A Religiosa* e Voltaire em muitas outras obras, incluindo *Cândido ou o otimismo* e *O ingênuo*, filósofos literatos que delimitaram esse momento como fato ímpar na história do pensamento.

Autores como Rousseau e Diderot já haviam salientado, não tão criteriosamente, sobre a heterogeneidade entre sensível-inteligível e, principalmente, sobre a descoberta da paradoxal inteligência do sensível. (PRADO JR, 2001, p. 13). De todo modo, foi na figura de Baumgarten que a legitimação da estética como disciplina filosófica foi determinada, propondo novos elementos a serem incrementados para essa discussão, mas não o suficiente para estabelecer uma disciplina perante a outra.

Mais adiante tivemos mudanças com Immanuel Kant – filósofo alemão que praticamente delimitou novos caminhos para as formas do conhecimento – com o acréscimo de outros elementos e atributos constituintes para o estudo da e na imaginação. Após o kantismo, a relação entre filosofia e literatura, bem como com outras disciplinas que envolvem a arte, foi convertida para outro estágio:

O fato é que estamos separados do século XVIII por revoluções em todos os níveis: não só as revoluções francesa e a industrial, mas também a revolução copernicana operada pela Crítica kantiana. É certo que a filosofia de Kant é, de algum modo, a culminação da *Aufklärung*, mas não é menos certo que, com ela, abre-se o campo do Idealismo, do Romantismo e de todos os Positivismos. Com esta revolução transformou-se também a relação da filosofia com os outros gêneros literários, assim como se altera o código da escrita e da literatura. (PRADO JR., 2001, p. 11, grifo do autor)

De Baumgarten, em *Reflexões filosóficas acerca da poesia* a Kant na sua terceira crítica, entendemos que, no primeiro, a poesia ainda era considerada como conhecimento inferior, mas, após a terceira crítica kantiana, é posto que o sujeito transcendental do conhecimento e o da arte na imaginação – esse último enquanto formação das ideias estéticas, sem uma síntese conceitual – foi a porta de entrada dos românticos para a equivalência entre Filosofia e Literatura. Ou seja, a *Crítica do juízo* de Kant apresentou vários pormenores no quesito de ter o sentimento como base, em vez de um conceito descrito racionalmente. (NUNES, 1993, p. 194)

Assim, foram os conceitos e argumentos expostos por Kant em suas “críticas” que elevaram a estética como formadora de conhecimento, o que, para alguns autores do fim do século XVIII, se constituía um erro. Apesar disso, a filosofia kantiana, determinante para a história, rompe com muitos pontos de vista anteriores ao seu pensamento, levando a imaginação a caminhar ao lado do entendimento.

Nesse cenário, conclui-se que as mudanças ocorridas nos estudos em ciências humanas e na relação da filosofia com outras disciplinas – e dessas a literatura – se deram exclusivamente após a filosofia kantiana. Ou seja, a distribuição e organização das ciências humanas foram dadas após a divisão entre o período clássico e o moderno, esse último vinculado ao aparecimento da literatura. A metafísica em crise e a filosofia, agora em face de sua historicidade, abriu novos debates do conhecer filosófico e das ciências humanas. (NUNES, 2002, p. 202)

Nessa passagem do século XVIII para o XIX, houve mudanças diversificadas nas perspectivas dos estudos das ciências, ou seja, foi evidente o advento de novas possibilidades de explicar a realidade surgida após o kantismo. Deste modo, evidenciando-se escolas como o Romantismo e o Idealismo, o estudo das artes continuou em mudanças decisivas para a filosofia. O diálogo entre as disciplinas cresceu e os gêneros se equiparavam cada vez mais na produção do conhecimento.

Um exemplo significativo dessas mudanças é o conceito de Espírito, determinante no sistema filosófico de Hegel que se assenta na arte e, também, na política frente ao processo histórico em si. A poesia, para o sistema hegeliano, não se tratava mais de uma manifestação mimética, um discurso mentiroso ou mesmo um gênero volátil para expressão de um pensamento, mas um discurso não filosófico e notavelmente verdadeiro. Nesse meio, a poesia ou a literatura não está tão distante da filosofia. Nunes (2002, p. 201-2) pontua que:

Para Hegel, entretanto, tal separação já apresenta grandes dificuldades. No conjunto das formas pelas quais, a montante dos períodos históricos, o Espírito se realiza a caminho da autoconsciência filosófica, de que a Enciclopédia seria a completa explicitação, a poesia, síntese superadora, é a mais espiritual de todas as artes. Utilizando a palavra, a poesia, que já faz parte integrante do espírito, dá plena concreção aos interesses espirituais.

Em muitos sistemas filosóficos nascentes nesse período, se iniciaram maneiras particulares de classificação das formas do conhecimento. O próprio procedimento sistemático de apreensão da realidade estava em voga por muitos pensadores – além de Hegel, temos exemplos de Schiller e Goethe –, no entanto os estudos literários e poéticos estavam

sempre entre os elementos precedentes no quesito entendimento da realidade, dos estados de coisas e, em nomenclatura hegeliana, dos estudos acerca do Espírito Absoluto.

Em decorrência desses apontamentos e avançando um pouco mais no tempo, é indispensável lembrarmos a importância da literatura para a filosofia nos valendo de um dos nossos próprios objetos de estudo: Nietzsche. Sendo um dos principais pensadores que pôs fim ao período moderno, foi um dos primeiros filósofos a se apropriar do aforismo, da poesia e da metáfora para apresentar seu pensamento.⁹

O estatuto de um dos pensadores mais polêmicos da história do pensamento não se deu apenas pela utilização diferenciada da linguagem em contraposição aos diversos pensamentos sistemáticos. Ao criar uma subversão genealógica perante a história, a metafísica e mesmo os pensadores determinantes para a filosofia de épocas anteriores, fincou seu pensamento que influenciou gerações, ou mesmo influencia, até os dias de hoje, ainda que assentado em interpretações controversas.

Assim, não só em termos de conteúdo, mas também de métodos assistemáticos, o filósofo alemão teve primoroso reconhecimento na história da filosofia e na própria literatura:

Recentemente, as coisas passaram a modificar-se. Surge um Nietzsche, o pensador-poeta, e que precisamente por sê-lo sofreu um processo de marginalização até há poucos anos. É bem verdade que Nietzsche continua sendo uma exceção, já que os filósofos não voltaram a ser poetas. O que se constata, entretanto, é uma modificação no clima das relações entre a Filosofia, a poesia e Literatura de modo geral. (BORNHEIM, 1986, p. 61-2)

Não digamos ao certo se os motivos que antes polemizaram o pensamento de Nietzsche foram os seus temas: a morte de Deus, o niilismo e o super-homem. De todo modo, a perspectiva nietzschiana sobre a arte – e os estudos em estética filosófica – trouxe consideráveis contribuições para as pesquisas que têm como tema a relação entre filosofia e literatura.

Após o “nascimento” do romance filosófico, dos estudos em estética, e do próprio modelo nietzschiano de filosofia, principalmente após o livro *O nascimento da tragédia*, iniciaram-se novas formas de apresentação do pensamento: a hermenêutica e a filosofia da linguagem. Esses estudos exercem, também, importante papel para a temática aqui exposta.

⁹ Lembrando que os pré-socráticos e Platão usaram de alegorias e metáforas para expressar o pensamento, isso na Antiguidade. Já no século XVI, tivemos na figura do humanista francês Michel de Montaigne o aparecimento do ensaio filosófico, deixando um pouco de lado a poesia e a literatura.

2.3 Novos elementos na relação entre Filosofia e Literatura

Com o nascimento das ciências humanas no início do século XIX, as teorias literárias absorvem vertentes da filosofia, mais especificamente as disciplinas estética, poética e a retórica. Responsáveis também por isso foram as forças nascentes da Filosofia da Linguagem e da Linguística de Ferdinand de Saussure, delimitando, essa última, aspectos linguísticos do discurso e abrangendo o conceito de “linguagem”. (NUNES, 2002, p. 203)

Nesse período tiveram início as distinções entre “sentido” e “verdade”, ou melhor, “valor de verdade” de um enunciado. Foi determinado, principalmente pela Filosofia Analítica, que o sentido de um enunciado é independente de seu valor de verdade, mas o valor de verdade é dependente de seu enunciado, tudo devido às formulações e avaliações desse momento. O que compreendemos, de fato, nesse período, são as condições e elementos do conhecimento assentados pela lógica e, conseqüentemente, pela semântica.

Foi significativo, também, o aparecimento da Fenomenologia e da Hermenêutica. Segundo Nunes (1993), a filosofia melhor se relacionou com a arte – por extensão a literatura – depois do aprofundamento da fenomenologia para muitos autores contemporâneos. Nas figuras de Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty, apresentaram-se ideias constantes que fundamentaram essa perspectiva. Assim: “(...) pode-se dizer que a *intencionalidade*, que levou a Filosofia para o âmbito da existência individual, também a levou para o da experiência literária e artística”. (NUNES, 1993, p. 195, grifo do autor).

A Filosofia da Linguagem, a Fenomenologia e a Hermenêutica foram “sistemas” de pensamento que tiveram seu desenvolvimento de forma paralela. A filosofia contemporânea é descrita por um grande número de autores tão importante para história do pensamento como a relação dependente das disciplinas para o estudo dos estados de coisas. O nascimento ou divisão das ciências naturais e das ciências do espírito, com novas leis e objetivos, diversificaram novos sentidos para a vida, evidenciando a necessidade ou a dependência de outras disciplinas frente à filosofia para os estudos concernentes à realidade ou ao acontecimento.

Hoje temos a sociologia, a antropologia e a psicanálise como aspectos pertinentes à relação entre essas próprias disciplinas, seus deslocamentos de significações e até a utilização da escrita e dos textos com fundamentos indispensáveis para a hermenêutica e para outras disciplinas precedentes, perdendo, assim, muito da oralidade e da memória. Desse modo, nos perguntamos: a relação entre filosofia e literatura ganhou novos elementos que legitimam a sua relação ou perdeu a unidade de seu diálogo?

Diante desse panorama histórico-filosófico, entendemos como a questão da verdade ou do discurso que envolve o verdadeiro para um determinado fim ainda problematiza o lugar da filosofia frente à literatura¹⁰. A poesia que se compõe, em muito de seus aspectos, da inverossimilhança e de seus derivados, por exemplo, a fantasia, representa verdades a partir do que podemos considerar por fabulações. Junto a isso, como já citado, a mudança ocorrida nas formas de conhecimento após o kantismo ganhou nova interpretação a partir dos novos estudos da imaginação e da sensibilidade. Com esses elementos, a experiência se constitui a partir de um novo formato e a literatura – a arte – ganha novos aspectos que certificam seu caráter de apresentação da verdade poética:

(...) Porque também o poeta se deve dizer que o seu assunto é a verdade, e aquela ojeriza não faz mais que preservar a verdade poética. Contudo, o problema não está tanto na possível influência da filosofia sobre a poesia: é a verdade poética que interessa examinar a fim de elucidar sua relação com a filosofia. (BORNHEIM, 1986, p. 63)

A compreensão da experiência como prenúncio do conhecimento evidenciou o solo comum entre a filosofia e a poesia. (BORNHEIM, 1986, p. 64) Está claro que são movimentos que se encontram lado a lado, mas é importante considerar que ainda são, “oficialmente”, disciplinas distintas e, talvez, sem necessidade de se constituírem como uma só. De qualquer forma, foi provado que não necessitamos de uma definição, apenas um direcionamento que confirme esse encontro, o entre, a interface, as suas associações.

Talvez seja mesmo um risco delimitar novas estruturas para vincular esses dois saberes. Segundo Bornheim (1986, p. 67), “(...) uma poesia filosófica e uma Filosofia poética são coisas híbridas que tendem a descaracterizar-se. Melhor é pensar as diferenças para que uma e outra possam ser respeitadas naquilo que verdadeiramente são.”.

O que fazer, então, ao desconsiderar o diálogo que se apresentou tão recorrente na história do pensamento desde a poesia homérica? A proximidade, em suas exceções, não é latente, mas notória em seus mais variados aspectos tanto na argumentação filosófica, quanto na descrição ficcional. De todo modo, Nunes (1993, p. 197) coloca:

O diálogo se efetua no plano da Crítica, isto é, no plano do conhecimento interpretativo das obras. E a proximidade máxima ocorre sobretudo em relação àquelas obras de acentuada “disposição filosófica”, frequentes na Literatura moderna (...).

Nessas circunstâncias, o primeiro risco a evitar é a busca de conceitos instrumentais na Filosofia para o exercício de uma pretensa Crítica Filosófica, que tentaria estudar a obra como a ilustração de verdades gerais.¹¹

¹⁰ Ver nota 6.

¹¹ Esse risco está claramente representado no segundo momento de nosso texto: a análise da obra kafkiana, *A construção* que tem o conceito de niilismo em Nietzsche como fundamento. A proximidade escolhida do

Por mais que advirta Nunes (1993), não se trata de “buscar” conceitos nas obras literárias, mas sim entender a abrangência da poesia como possibilidade e contribuição para pensar filosoficamente. Poetas como Augusto dos Anjos, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, Manoel de Barros e, da mesma forma, na linha de Machado de Assis, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, isso citando bem poucos, deram início, cada um em sua época e momento, a questões que vão além de um aprendizado literário e linguístico. Autores que dão condições para entendermos a importância da força velada existente na literatura e na filosofia, tangenciando questões metafísicas, ontológicas e estéticas em seus escritos, sem que se aprofundassem nos usuais sistemas filosóficos.

Houve outros escritores fundamentais para a estrutura do romance moderno, como Dante Alighieri e Miguel de Cervantes e que, após uma variada transformação e surgimento das estruturas constituintes da subjetividade na escrita, se destacaram Marcel Proust, Robert Musil, James Joyce e o nosso prestigioso Franz Kafka. Artistas que inauguraram uma nova forma de escrita, cada um a sua maneira, elevando a literatura tanto quanto aquela poesia já citada a temas como metafísica e ontologia, com profundidade estética, configurando-os como pilares de um tempo e influentes para uma época ou uma vida.

Ao descrever a literatura de Kafka, percebemos como Blanchot (1997b) evidencia o aspecto metafísico da potência literária para si e para o mundo, levando-nos a crer que esse é um atributo não somente de Kafka, mas de todo escritor que fez de sua arte um novo modo de existência, ou seja, a literatura não é uma fuga da realidade ou a resposta a uma pergunta, mas, por que não, uma condição para prescrever novos significados em um mundo ainda em desenvolvimento:

Parece que a literatura consiste em tentar falar no instante em que falar se torna o mais difícil, orientando-se para os momentos em que a confusão exclui qualquer linguagem e consequentemente torna necessário o recurso de uma linguagem mais precisa, mais consciente, mais distanciada do vago e da confusão, a linguagem literária. Nesse caso, o pode crer que ele cria “sua possibilidade espiritual de viver”; ele sente sua criação ligada palavra por palavra à sua vida, ele se auto recria e se reconstitui. É então que a literatura se torna um “assalto nas fronteiras”, uma caçada que, pelas forças opostas da solidão e da linguagem, nos leva ao extremo limite

conceito nietzschiano na narrativa de Kafka se dará não somente pela analogia, mas também pelo “desdobramento” da própria posição do literato, niilista, frente a sua realidade enquanto escritor, representada pelos acontecimentos expostos em *A construção*. Ou seja, o próprio Nunes (1993, p. 198, grifo do autor) facilita: “Mas não há um método filosófico propriamente dito para o conhecimento da obra literária. E, sendo assim, nosso anunciado discurso é negativo. E como negativo, ensina-nos a evitar a falácia da completude das diversas metodologias que contendem na decifração dos textos literários. Linguística, Sociologia, História, Psicologia ou Psicanálise – qualquer desses campos metodológicos pode ser requerido para a compreensão da obra, e nenhum deles, por mais que necessário seja, é suficiente no cumprimento desse fim. A exigência filosófica de verdade impõe, dessa forma, como princípio do discurso do método, em caráter permanente, a cauta admissão das ciências humanas, em estado de *simpósio*: cada qual é capaz de iluminar a obra, e nenhuma, por si só, traz a completa chave de sua decifração. Filosoficamente, o objeto literário permanece inesgotável”.

desse mundo, “aos limites do que é geralmente humano”. Poderíamos mesmo sonhar em vê-la desenvolvendo-se em uma nova Cabala, uma nova doutrina secreta que, vinda dos séculos antigos, se criaria de novo hoje e começaria a existir a partir e além de si mesma. (BLANCHOT, 1997b, p. 24)

Diante desses momentos apresentados em praticamente três períodos da história do pensamento ocidental, percebemos algumas contendas e acordos na relação entre filosofia e literatura. Assim, é importante certo cuidado ao proceder relacionando autores de ambas as disciplinas.

Por que um diálogo entre Nietzsche e Kafka? Como um conceito filosófico culmina em uma obra literária? A questão não é o que eles representam, mas os elementos, conceitos e argumentos existentes em cada um que, no primeiro, explicita a literatura, a arte, em sua escrita e proposta filosófica e, no segundo, nos convida ao pensamento filosófico pela linguagem literária, por seus enredos desafiadores tanto da experiência quanto da sensibilidade.

Terminamos esse tópico abrindo algumas relações possíveis e, a partir de um paradoxo justo, atentamos para o que está por vir. Nietzsche (2012, p. 160) atenta que: “Quem quer mediar entre dois pensadores decididos mostra que é medíocre: não tem olho para o que é único; enxergar semelhanças e fabricar igualdades é característica de olhos fracos”. Talvez tal reprimenda nietzschiana nos faça retroceder um pouco na análise, mas relacionar dois autores que tanto oportunizam em suas respectivas disciplinas pode ser considerado, também, como um produto da criação. Assim, como defesa, recorreremos a Façanha (2006, p. 31) quando afirma que “(...) Nietzsche não abandona as idéias, apenas aproveita para dar-lhes um novo sentido”. Mesmo sendo um dos objetos de nossa pesquisa, daremos um novo sentido ao pensamento nietzschiano sem “sonharmos no vazio” e, assim, propomos que a “cegueira” pode elevar os outros sentidos, permitindo novas sensações, conceitos, argumentos e a evidência das semelhanças possíveis entre esses autores.

3 “VONTADE DE PODER” E “NIILISMO” NA FILOSOFIA DE NIETZSCHE

3.1 Uma breve apresentação de Friedrich Nietzsche¹²

Friedrich Wilhelm Nietzsche nasceu em um vilarejo alemão de nome Rocken, em 15 de outubro de 1844. Depois do falecimento do pai, vítima de um derrame cerebral e também da morte do irmão de dois anos de idade, Nietzsche, aos cinco anos, foi morar com a família em Naumburgo, cidade também da Alemanha. Estudou teologia e filologia na universidade, contrariando os que achavam que seguiria a carreira de pastor protestante, como foram o pai e seus dois avós.

Nietzsche teve como acontecimentos determinantes para seu “afastamento” do cristianismo e inclinação para o pensamento filosófico a leitura da obra *O Mundo Como Vontade e Representação*, de Arthur Schopenhauer e não só da obra, mas também da pessoa de Richard Wagner. Nietzsche cultivou uma amizade profunda com esse último, dedicando escritos importantes da sua produção filosófica para o músico em sua primeira fase, mas tal admiração foi dissolvendo-se aos poucos, tanto da figura de Wagner como de Schopenhauer.

Após servir o exército como enfermeiro, em um curto período de tempo, Nietzsche se estabelece na Universidade de Basileia como professor de filologia e publica *O nascimento da tragédia*, um texto em que o autor, ainda “jovem”, concretiza seus conceitos a partir do “dionisíaco” e o “apolíneo”, originando estruturas para toda sua filosofia. Ressalta-se que, a partir de *O nascimento da tragédia*, houve a desaprovação das propostas de Nietzsche por alguns filólogos da época, estabelecendo as características da filosofia nietzschiana que estava por vir como subversiva e crítica¹³. Em 1889, em Turim, Nietzsche fora vítima de um colapso mental que o invalidou até a morte em Weimar, em 25 de agosto de 1900.

Na vasta obra do alemão, figuram conceitos fundamentais como o perspectivismo, a vontade de poder, a “morte de Deus”, o niilismo – não sendo exclusivamente seu –, o eterno retorno e as críticas à ciência. Nietzsche é um dos autores que inauguram o pensamento contemporâneo, influenciando sistemas filosóficos diversos e possibilitando um grande número de comentadores que promovem interpretações de seu pensamento que, em muitos momentos, divergem. De todo modo, é um pensador atemporal e demasiado importante para a

¹² Informações extraídas do prefácio de NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultura, 1999b. (Coleção Os Pensadores)

¹³ Cf. MACHADO, Roberto (Org.). **Nietzsche e a polêmica sobre *O nascimento da tragédia***. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

história do pensamento ocidental e, mesmo em seu imbricado labirinto conceitual, a pesquisa em sua filosofia só nos enriquece enquanto pesquisadores.

Nos próximos tópicos, destacaremos alguns conceitos que, como proposta da pesquisa, se vincularão à obra kafkiana. Primeiro, apresentaremos a obra nietzschiana a partir da relação entre perspectivismo, linguagem e vontade de poder; em seguida, abordaremos as características da vontade de poder e sua relação com a arte; por fim, destacaremos os tipos de niilismo nietzschiano.

3.2 Perspectivismo, linguagem e vontade de poder

Mesmo com a necessidade de contextualização da obra filosófica de Nietzsche, dentre muitos conceitos determinantes para a história do pensamento, é importante situarmos o autor entre o período moderno e contemporâneo na história da filosofia. Autores como Kant, Hegel e Marx criaram conceitos, assim como Nietzsche, que estão em voga até os dias de hoje, consistindo em pensadores fundamentais para compreender a passagem de um momento a outro.

As dificuldades referidas se apresentam quando nos deparamos com os conceitos “vontade de poder” e “niilismo” em momentos diferentes no conjunto da sua obra. Esses momentos distintos nos revelam alguns impasses que dificultam a pesquisa, mas não a impedem, levando-nos ao desafio de oscilar entre pontos diferenciados de seu pensamento. Mesmo que o próprio Nietzsche (2008a, p. 91) afirme pontualmente as duas condições de sua tarefa – a primeira parte que diz “sim” e a outra que diz “não” (a tresvaloração dos valores existentes) –, enquanto pensador, a complexidade de delimitar momentos diferentes de sua filosofia não diminui. Ele mesmo afirma que necessita de um longo olhar em volta da sua própria obra e, metaforicamente, que cada escrito seu é um anzol com a função de, se possível, pescar, em seus trabalhos anteriores, argumentos que fundamentem os escritos atuais. (NIETZSCHE, 2008a, p. 91)

Nietzsche determina esses dois momentos de sua filosofia, uma parte que diz “sim” e outra “não”, quando se refere a *Além do bem e do mal*. Desse modo, entendemos que *Humano, demasiado humano* (1878), *Aurora* (1881), *A gaia ciência* (1882) e *Assim falava*

Zaratustra (1883-85) compõem o momento de afirmação; e *Além do bem e do mal* (1886) em adiante formam o seu momento de negação.¹⁴

Outra categoria muito usual e já citada na introdução de nosso texto divide a filosofia nietzschiana em três fases: a primeira está entre *O nascimento da tragédia* às *Considerações extemporâneas* (1872-1877); depois, de *Humano, demasiado humano* até *A gaia ciência* (1878-1882); e a terceira, de *Assim falou Zaratustra* até o final (1883-1888).

Veremos ainda que, embora possam ser encontradas em outros autores outras divisões, assim como as apresentadas, podemos encontrar até “saltos” diferenciados dos conceitos, causando, assim, inconveniências em algumas pesquisas sobre a filosofia do alemão. Ainda que pareçam apontamentos do próprio Nietzsche ou interpretações distintas de seus especialistas, um conceito nietzschiano pode ter apenas uma única significação. A partir de Araldi (1998, p. 75-6, grifos do autor), exemplificamos com o conceito de niilismo na história:

O niilismo possui um lugar destacado no conjunto da obra de Nietzsche. A partir de 1881, o filósofo alemão procurou, através de diversas caracterizações, mostrar a importância desta questão no conjunto de sua filosofia. A análise do contexto de instauração e desenvolvimento do niilismo é elucidativa para compreender o sentido de seu projeto filosófico. Entretanto, não nos deparamos com uma obra exclusivamente organizada em torno da conceptualização e caracterização do niilismo. Nos fragmentos póstumos e nas obras publicadas, *Para a genealogia da moral*, *O crepúsculo dos ídolos* e *O Anticristo*, evidencia-se, contudo, a preocupação de fornecer uma compreensão da história do Ocidente como um processo assinalado pelo advento e consumação do niilismo. As diversas tentativas de caracterização do niilismo ocorridas após 1881 giram em torno de um eixo comum: a desvalorização dos valores.

Perceberemos que tanto a vontade de poder – confundida muitas vezes com “vontade de verdade” em momentos diversos da obra do autor, como em *Além do bem e do mal*, *Genealogia da moral* e na obra de mesmo nome –, quanto o niilismo perpassam todo o projeto filosófico nietzschiano.

Deparando-nos com esses indícios, apresentaremos o pensamento nietzschiano na tentativa de dar linearidade aos seus argumentos e conceitos, para que o relacionemos com a literatura presente. Assim, caracterizaremos, como nosso ponto de partida, o perspectivismo e a linguagem em Nietzsche.

Perspectivismo e linguagem são conceitos que podem causar controvérsias argumentativas em períodos distintos do filósofo. Talvez não possamos nem mesmo dizer que um se sobrepõe ao outro ou mesmo que um dá condições para o outro. De todo modo, o ato

¹⁴ Colocamos após cada titulação da obra, a data de publicação da 1ª edição original para fins de contextualização. No decorrer do texto, a data é a que se apresenta nas referências, sendo o ano da edição consultada.

de interpretar é assentado em um ambiente arriscado, levando em consideração que o próprio autor tem opiniões divergentes em momentos distintos de sua obra. (MÜLLER-LAUTER, 2009, p. 27-8)

Diante disso, ao apresentar e caracterizar a filosofia do alemão a partir do perspectivismo e da concepção nietzschiana de linguagem, é importante que não nos desvinculemos dos objetivos maiores do estudo. Assim, trata-se agora de pensar os fundamentos da filosofia nietzschiana sem que haja separação dos “entres” existentes em todos esses conceitos propostos.

A filosofia nietzschiana se forma, explicitamente, a partir das contraposições à metafísica. Toda e qualquer transcendência desvaloriza a realidade tal qual nos apresenta a pluralidade da vida enquanto experienciada pelo corpo: “(...) a existência enquanto pluralidade estético-pulsional singular e instável, e, em sua maior parte, inconsciente (...)” (RABELO, 2013, p. 78). Entendemos que a negação da realidade transcendente nos aproxima da verdadeira lógica da inexpressão. Ou seja, a proposta inicial de Nietzsche é negar a lógica enquanto ciência e afirmar os múltiplos impulsos corporais diante dos estados de coisas, pois: “(...) qualquer formulação de tal realidade pode ser considerada ‘metafísica’ (...), na medida em que não se trata jamais do sentimento corporal original, pois esse é, a rigor, intransferível e irrepetível; ou, numa palavra, inexprimível.” (RABELO, 2013, p. 78).

A interpretação extraída da obra do alemão a partir dessa crítica à logicidade frente à realidade transcendente, tão referenciada desde a Grécia Antiga – mais especificamente a teoria platônica dos dois mundos –, determina todo o pensamento nietzschiano.

Em *A gaia ciência* (2012), Nietzsche apresenta os pressupostos do que denominou por filosofia do futuro – com a afirmação trágica e a consolidação da vida, tal qual ela se apresenta a nós –, fazendo apontamentos sobre o espírito de convalescência, o riso¹⁵ e a sabedoria alegre. Não são esses os principais objetivos de seu texto, mas são argumentos correntemente apontados em seu prólogo, escrito pelo autor há mais de quatro anos depois do lançamento da primeira edição. O que propomos em *A gaia ciência* é a evidência de argumentos que nos mantenham na linha dessas contraposições à lógica, tendo a multiplicidade para além de uma falta de ordem:

(...) o caráter geral do mundo, no entanto, é caos por toda a eternidade, não no sentido de ausência de necessidade, mas de ausência de ordem, divisão, forma, beleza, sabedoria e como quer que se chamem nossos antropomorfismos estéticos.

¹⁵ “(...) A graciosa besta humana perde o bom humor, ao que parece, toda vez que pensa bem; ela fica ‘séria’! E ‘onde há riso e alegria, o pensamento nada vale’: – assim diz o preconceito dessa besta séria contra toda ‘gaia ciência’. – Muito bem! Mostremos que é um preconceito!” (NIETZSCHE, 2012, p. 192).

Julgados a partir de nossa razão, os lances infelizes são a regra geral, as exceções não são o objetivo secreto e todo o aparelho repete sempre a sua toada, que não pode ser chamada de melodia (...). (NIETZSCHE, 2012, p. 126-7)

A ciência tende a predominar diante das outras formas do saber, pois sempre atribui determinada função ao que apresenta. Esses critérios podem até ser aceitáveis, mas a sua universalização não convêm à filosofia nietzschiana e, também, à nossa proposta: “De onde surgiu a lógica na mente humana? Certamente do ilógico, cujo domínio deve ter sido enorme no princípio. Mas incontáveis outros seres, que inferiam de maneira diversa da que agora inferimos, desapareceram (...).” (NIETZSCHE, 2012, p. 129-130).

É importante, no entanto, entendermos que, perante tal posicionamento de Nietzsche, a lógica não é uma ciência que impossibilita o conhecimento, mas inviabiliza o aprendizado diante do erro, isto é, o erro pode determinar um ou mais pontos diferenciais para que não sejam seguidos. Assim, o equívoco, o engano e a falha se apresentam como indispensáveis na apreensão da realidade, dentro de seus limites.

Na filosofia nietzschiana, as crenças na regularidade e igualdade dos acontecimentos são desconhecidas ou mesmo subvertidas. É necessário reconhecer e aceitar as mudanças, enquanto produto do devir, para que assim haja o sentido preciso. Ou seja, mudanças históricas e culturais são produtos da vontade e terão o perspectivismo como produto último. Desse modo, a lógica dos impulsos – e isso inclui os afetos – é formada por mecanismos ilógicos derivados da mudança.

O que se apreende nesse início é que a multiplicidade dos acontecimentos não pode ser assimilada pela lógica, enquanto apontamentos da inferência (NIETZSCHE, 2012). A realidade, tal qual a ciência a descreve em momentos diferenciados da história, segue as mesmas funções de outros períodos, tendo por base a causa e o efeito:

“Explicação”, dizemos; mas é “descrição” o que nos distingue de estágios anteriores do conhecimento e da ciência. Nós descrevemos melhor – e explicamos tão pouco quanto aqueles que nos precederam. Descobrimos múltiplas sucessões, ali onde o homem e pesquisador ingênuo de culturas anteriores via apenas duas coisas, “causa” e “efeito”, como se diz; aperfeiçoamos a imagem do devir, mas não fomos além dessa imagem, não vimos o que há por trás dela. Em cada caso, a série de “causas” se apresenta muito mais completa diante de nós, e podemos inferir: tal e tal coisa têm de suceder antes, para que venha essa outra – mas nada *compreendemos* com isso. (NIETZSCHE, 2012, p. 130-1, grifos do autor)

O fragmento acima faz parte do aforismo “112. Causa e efeito”, de *A gaia ciência*, onde Nietzsche esclarece seu posicionamento frente à ciência não somente de sua época, mas como uma herança histórica e cultural. Portanto, não há dualidade entre causa e efeito, mas um “continuum” formado por partes que inferimos sem que caíamos em reducionismos e divisões, resultando, assim, na realidade por fluxos do acontecimento. (NIETZSCHE, 2012, p.

130-1). Ainda: “*Toda luta* – todo acontecimento é uma luta – *precisa de duração*. O que denominamos ‘causa’ e ‘efeito’ deixa a luta de fora e não corresponde, por conseguinte, ao acontecimento. É consequente negar o tempo em causa e efeito.” (NIETZSCHE, 2013, p. 23, grifos do autor).

Poderíamos entender esses fluxos, dos quais fala Nietzsche, como multiplicidades? Seriam essas multiplicidades as condições para as singularidades que absorvemos da realidade? Seriam essas as produções de perspectivas? Segundo Müller-Lauter (2009, p. 49), admitimos uma unidade em diferentes momentos de nossa realidade; um fundamento ou causa considerado o único dentre essa multiplicidade devido aos sentimentos de realidade se unir, em hipoteticamente, a uma única causa. Dando esse caráter singular à multiplicidade dos acontecimentos, é importante vincularmos outros objetos a essas produções.

É necessário entendermos que essas multiplicidades não estão somente no campo do acontecimento. Ou melhor, elas estão inseridas tanto no campo do acontecimento ou estados de coisas, quanto no sujeito enquanto indivíduo. Assim, ao aceitarmos o acontecimento constituído de pluralidades, entenderemos as possibilidades de o indivíduo estar descentralizado frente à realidade presente, ou seja, dissolvido em um número incomparável de indivíduos em uma realidade composta de ínfimos instantes: “(...) Enquanto acontecer, é preciso que também se entenda o ‘indivíduo’ que é mal compreendido: o ‘indivíduo’ é na verdade ‘o *processo inteiro* em linha reta’. Ele é incessante transformação-de-si.” (MÜLLER-LAUTER, 2009, p. 50, grifos do autor).

Essa transformação, como uma dissolução do indivíduo ao se deparar e aceitar a realidade tal qual ela é, não se dá de forma negativa. A multiplicidade dissocia, de forma geral, o encontro de forças, desprendendo, desse modo, a sucessão das causas e efeitos impostos pela ciência. Sobre essas forças, mais adiante serão caracterizadas na relação com o tema desenvolvido.

Diante das críticas de Nietzsche direcionadas à lógica, o prestígio aos erros, a evidência das multiplicidades do acontecimento, a pluralidade da identidade e etc., perguntamos: como se estrutura a verdade para Nietzsche? No aforismo “110. Origem do conhecimento”, de *A gaia ciência*, percebemos que não se trata de apresentar o “verdadeiro” e o “falso”, mas entender que de nada vale delimitá-los, e sim compreender, a partir mesmo dos acontecimentos desde o período Antigo – perdurados pela tradição –, que todos os fatos no tempo dão condições aceitáveis para a aceitação da vida. (NIETZSCHE, 2012, p. 127-8). Ainda, em *A gaia ciência*, “(...) Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é

necessário nas coisas: – assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas. *Amor fati* [amor ao destino] (...).” (NIETZSCHE, 2012, p. 166, grifos do autor).

Até o momento, entendemos que as leis científicas preservam os acontecimentos e as relações dos seres a causas e efeitos, coadunando, assim, a interrupção do aprendizado ao conhecimento lógico, pois, ao dar funcionalidade ao acontecimento, faz dessa uma mera “engrenagem” funcional, evitando que o indivíduo vá mais além. Em contrapartida, a “denúncia” nietzschiana se apresenta na proposta de dar chance ao erro, sem que o único caminho usado seja o da lógica ou da ciência. Afirmar a influência das múltiplas perspectivas nos processos que determinam a realidade, dando condições, assim, ao aprendizado: “Não importando o ponto de vista filosófico em que nos situemos hoje: o *caráter errôneo* do mundo onde acreditamos viver é a coisa mais firme e segura que nosso olho ainda pode apreender (...).” (NIETZSCHE, 1992, p. 40, grifos do autor).

Dentre essas considerações, Nietzsche, em objeção à lógica e à ciência, nos viabiliza outros e novos modos de existência. As relações entre homem e mundo se fundamentam, assim, pela interpretação, pelas variadas perspectivas:

(...) queremos de fato permitir que a existência nos seja de tal forma degradada a mero exercício de contador e ocupação doméstica de matemáticos? Acima de tudo, não devemos querer despojá-la de seu caráter *polissêmico*: é o *bom* gosto que o requer, meus senhores, o gosto da reverência ante tudo o que vai além do seu horizonte! (...) Uma interpretação do mundo “científica”, tal como a entendem, poderia então ser uma das *mais estúpidas*, isto é, das mais pobres de sentido de todas as possíveis interpretações do mundo: algo que digo para o ouvido e a consciência de nossos mecanicistas, que hoje gostam de misturar-se aos filósofos e absolutamente acham que a mecânica é a doutrina das leis primeiras e últimas, sobre as quais toda a existência deve estar construída, como sobre um andar térreo. Mas um mundo essencialmente mecânico seria um mundo essencialmente *desprovido de sentido*! (NIETZSCHE, 2012, p. 250, grifos do autor)

O que temos por verdades são perspectivas. Não há verdade absoluta ou um único sentido que determina o mundo tal qual ele seja: o que temos são interpretações que se fundamentam nos valores daquele que interpreta. A perspectiva é axiológica e não lógica; não é científica e objetiva, mas subjugada a uma valorização subjetiva.

O próprio conceito não é exatamente a veracidade do que há, mas um critério daquele que o formula, parâmetro a ser seguido à medida do mero conforto intelectual. (NIETZSCHE, 2007). Frente a isso, alguns pontos de vista do autor passam a se intensificar:

(...) Então de onde viria o impulso à verdade no mundo inteiro, nessa constelação? Enquanto o indivíduo, num estado natural das coisas, quer preservar-se contra outros indivíduos, ele geralmente se vale do intelecto apenas para a dissimulação: mas, porque o homem quer, ao mesmo tempo, existir socialmente e em rebanho, por necessidade e tédio, ele necessita de um acordo de paz e empenha-se então para que a mais cruel *bellum omnium contra omnes* ao menos desapareça de seu mundo. Esse acordo de paz traz consigo, porém, algo que parece ser o primeiro passo rumo à

obtenção daquele misterioso impulso à verdade. (NIETZSCHE, 2007, p. 29, grifos do autor)

Um instinto de preservação que busca através do intelecto um acordo em comum, forjando uma verdade que, na maioria das vezes, é construída por efemeridade. Nesse sobressalto nietzschiano, cabe uma observação muito peculiar em toda a sua filosofia: entender como a corporeidade, ou as questões pertencentes à fisiologia, assenta-se em toda a filosofia de Nietzsche.

O esquecimento nos leva a imaginar que a linguagem é a expressão adequada da realidade. Tautologia são “conchas vazias” e a palavra um “estímulo nervoso em sons”. Dessas premissas, entendemos que a razão será apenas uma falsa e injustificada aplicação para um fim desconhecido. O que na verdade ela não é. (NIETZSCHE, 2007, p. 30-1)

Compreendemos que, em *Sobre a verdade e mentira no sentido extra-moral* (2007), a filosofia nietzschiana ainda passa por um processo de “introdução”, com argumentos que só virão a se concretizar em momentos e textos depois. Por exemplo, o que Nietzsche afirma por “estímulo nervoso” pode ser considerado um elemento referente aos seus argumentos sobre a fisiologia e, talvez, o mais importante: em como resulta da relação entre as construções sensoriais e a arte. Segundo Rabelo (2013, p. 79), a “(...) linguagem e o conhecimento (forçosamente expresso em alguma linguagem) seriam condicionados ainda de uma outra maneira: ‘artisticamente’. A origem das palavras é corporal, e, mais precisamente, estética: apreensão de impulsos pelos sentidos, relação pulsional.”.

Interpretação, corporeidade e linguagem se correlacionam para Nietzsche ao abrirem as possibilidades de uma filosofia da imanência. Seria essa a proposta filosófica nietzschiana? Uma leitura do autor diante desse perspectivismo sensorial nos permite uma nova incapacidade de apreensão da “coisa em si”, mas não somente dos objetos, também do próprio acontecimento, sendo apenas possível por metáforas: “(...) Acreditamos saber algo acerca das próprias coisas, quando falamos de árvores, cores, neves e flores, mas, com isso, nada possuímos senão metáforas das coisas, que não correspondem, em absoluto, às essencialidades originais.” (NIETZSCHE, 2007, p. 33-4).

É nesse momento que a verdade é posta em xeque. Achamos que sabemos a essencialidade das coisas e dos acontecimentos, mas o que temos são apenas ilusões desgastadas. Nietzsche (2007, p. 36-7) sobre a verdade:

O que é, pois, a verdade? Um exército móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, numa palavra, uma soma de relações humanas que foram realçadas poética e retoricamente, transpostas e adornadas, e que, após uma longa utilização, parecem a um povo consolidadas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões das quais se tornaram desgastadas e sem força sensível, moedas que

perderam seu troquel e agora são levadas em conta apenas como metal, e não mais como moedas.

A evidência de que a verdade repousa no conceito que se apresenta pela metáfora sustenta o perspectivismo. Dessa forma, a inquietação nasce da interpretação que tem o homem como medida da realidade, trazendo apenas uma ideia fragmentada de um acontecimento, ou seja, como medida de todas as coisas, ele parte do erro de que tem em tais coisas objetos puros, esquecendo que são apenas metáforas intuitivas. (NIETZSCHE, 2007, p. 41)

A percepção correta que Nietzsche (2007) propõe entre pontos distintos, no exemplo do sujeito e do objeto – a teoria do conhecimento nietzschiana –, se dá, somente, no esquecimento ocasionado pela “relação estética” ou alteração do aprendizado pautado pela sugestão: “(...) Algo que requer, de qualquer modo, uma esfera intermediária manifestamente poética e inventiva, bem como uma força mediadora.” (NIETZSCHE, 2007, p. 41).

Entendemos, a partir desses pressupostos, que a linguagem cria as verdades, os conceitos, assim como a ciência legitima essas veracidades como pontos de vista. Todas essas observações nietzschianas ainda foram apresentadas em um primeiro momento de sua obra, afirmadas, ainda, em obras posteriores. De certa feita, o importante está agora em assegurar o perspectivismo enquanto multiplicidade de forças, ou seja, entender como se constitui a filosofia da vontade de poder nietzschiana imbricada nos acontecimentos, mais especificamente à arte.

O que *Sobre a verdade e mentira* evidencia, antes de tudo, é como o homem, indivíduo, a partir dos conceitos, constrói e se enclausura em artifícios que o mantêm ao longo de toda a sua vida. Apenas ao se libertar dessas amarras conceituais, afirmando, assim, as multiplicidades e aceitando as vontades, pode se ver como uma força, produto de afetos e responsável pela sua condução através das intuições. A partir desses pressupostos nietzschianos, entendemos como uma possibilidade da força intuitiva resulta, intrinsecamente, na criação ou no fazer artístico. Nietzsche (2007, p. 50) revela que a palavra não é feita para a intuição e, quando o homem se depara com ela, “balbucia” e a reduz, de forma criativa, a metáforas e “combinações conceituais inauditas”. Logo, ao apreender a realidade pela intuição, afirmam-se as multiplicidades, resultando, assim, em um perspectivismo.

Nessas ponderações, propomos que a multiplicidade pode ser vista enquanto vontade de poder, ou melhor, a vontade de poder produz as perspectivas que determinam a multiplicidade dos estados de coisas e, assim, se concretizam as relações entre perspectivismo, linguagem e vontade de poder:

- com a linguagem, tais estados e desejos devem ser designados: ou seja, conceitos são sinais para o re-conhecimento. A intenção da lógica não reside aí; o pensamento lógico é uma dissolução. Mas toda coisa que “concebemos”, todo estado é uma síntese, que não se “concebe”, mas que com certeza se pode designar: e isso também apenas na medida em que se reconhece certa semelhança com o que esteve presente. “Não científica” é de fato toda ação espiritual interior, sim, *todo* pensamento. (NIETZSCHE, 2013, p. 13, grifo do autor)

O vetor da filosofia de Nietzsche é a resignação de uma realidade transcendente que não se trata de outra perspectiva, pois o múltiplo que ele designa é imanente a nossa realidade e a transcendência se daria apenas como ingenuidade e fuga do nosso estado de coisas. Assim, sua teoria do conhecimento se constrói, especificamente, nas relações e afirmações dos fatos tal qual se apresentam para o indivíduo: “(...) Vista com esse olhar, a devoção, a ‘vida em Deus’, apareceria como o rebento último e mais sutil do *temor* à verdade, como adoração e embriaguez de artista face à mais consequente das falsificações, como vontade de inversão da verdade, de inverdade a todo preço.” (NIETZSCHE, 1992, p. 62, grifo do autor).

Em outro momento:

A partir de cada um de nossos impulsos fundamentais há uma avaliação perspectivística diversa de todo acontecimento e de toda vivência. No que concerne a cada um dos outros impulsos, cada um desses impulsos sente-se inibido, ou fomentado, embevecido, cada um tem sua própria lei de desenvolvimento (seu para cima e para baixo, seu ritmo etc.) – e esse se acha morrendo, quando aquele outro ascende. (NIETZSCHE, 2013, p. 15)

O mais importante é perceber que o perspectivismo não é somente um produto, o fim, a “ponta da lança”, mas parte integrante de um processo, pois vai ao alcance sempre de outra força. Assim, partimos da ideia de que a filosofia de Nietzsche é pautada em conflitos de campo, antagonismos de força ou níveis fortes e fracos, sem ascendência. E a força é intrínseca à vontade de poder, constituindo-a de modo intensivo. Por fim, cada nível ou força é uma perspectiva: “O perspectivismo é da ordem do cálculo: cada posição de força inclui a perspectiva não apenas como resultado, mas como impulso ao crescimento. Dominar a exterioridade, mas, para tanto, avaliá-la: o perspectivismo é inseparável da interpretação (...)” (KOSSOVITCH, 1979, p. 31).

Para melhor compreensão da vontade de poder enquanto impulso, no volume VI dos seus *Fragmentos póstumos*, Nietzsche (2013, p. 8, grifo do autor) afirma que: “(...) os anseios se especializam cada vez mais: sua unidade é a *vontade de poder* (para tomar a expressão dos mais fortes de todos os impulsos, que dirigiu até agora todo o desenvolvimento orgânico).”.

A vontade de poder proposta por Nietzsche é extensão de poder, é dominação e submissão. A força, composição genética da vontade de poder, determina se essa última é uma vontade forte ou fraca, sem que haja possibilidades de mudança daquele quantitativo.

Dessa forma, seu posicionamento contra os sistemas transcendentais, por exemplo, o platonismo, o cristianismo e o sistema hegeliano, elimina qualquer tentativa de uma religiosidade carregada de moralidade, pois aquela compromete o ato criativo, não somente a produção artística, mas a própria maneira de aceitar a produção e o desenvolvimento do conflito das forças:

(...) o fato curioso é que tudo o que há e houve de liberdade, finura, dança, arrojo e segurança magistral sobre a terra, seja no próprio pensar, seja no governar, ou no falar e convencer, tanto nas artes como nos costumes, desenvolveu-se apenas graças à “tirania de tais leis arbitrárias”; (...) Todo artista sabe quão longe do sentimento de deixar-se levar se acha o seu estado “mais natural”, o seu livre ordenar, pôr, dispor, criar nos momentos de “inspiração” – e com que rigor e sutileza ele obedece então às mil leis que troçam de toda formulação por conceitos, devido justamente à sua natureza e precisão (comparado a elas, mesmo o conceito mais firme tem algo de frouxo, múltiplo, equívoco –). (NIETZSCHE, 1992, p. 88)

Então, seriam necessários embates para afirmar a criação artística? Estaria a tirania da moral determinando novas estruturas de pensamento e sensações? As artes seriam um produto da vontade de poder? O que impede também possibilita a arte, de forma paradoxal. De todo modo, cabe-nos destacar a importância de não reduzir a vontade de poder a apenas uma criação – artística –, mas evidenciar, a seguir, como a primeira possibilita a segunda, no caso da produção literária de Kafka.

O que nos sobra, diante de tal exposição, evidenciando o que se ganha e se perde nas relações entre perspectivismo e linguagem na filosofia nietzschiana, são as evidências das multiplicidades, do pensamento fundamentado pelo caos. As críticas à ciência e os argumentos que nos levam a entender os conceitos como metáforas formam esse momento de descrição inicial da filosofia nietzschiana.

3.3 Vontade de Poder e Arte

Ao descrever as características da relação entre vontade de poder e arte, daremos ênfase, primeiramente, ao primeiro conceito, sem reduzi-lo a um princípio metafísico, pois estaríamos contrariando os apontamentos do tópico anterior. Então, como proposto, partimos da ideia de que todo acontecimento é produto de uma multiplicidade efetiva, sendo necessário, assim, como indica Müller-Lauter (2009, p. 66), subtrair a ideia de que essa multiplicidade nos remete a uma “unidade” última ou, mais especificamente, a uma *arché*¹⁶.

¹⁶ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. A Filosofia na Época Trágica dos Gregos (1873). In: **Obras incompletas**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultura, 1999. (Coleção Os Pensadores); e BORNHEIM, Gerd (org.). **Os Filósofos Pré-Socráticos**. São Paulo: Cutrix, 1998. Importantes considerações e características sobre o conceito de *arché*.

As multiplicidades necessitam, para se constituir como tal, da luta entre si, das variações e de seus embates para que se apresentem como uma organização, ou seja, a vontade de poder se forma a partir do que a ela se opõe e o que lhe produz resistência. Desse modo, a formação de uma vontade de poder pela força se coaduna exclusivamente ao que se apresenta como efetivo, pelo quanto de resistência ou dor que essa vontade de poder absorve e transforma para seu proveito. O que se opõe, contudo, a essa potência também é vontade de poder. Entendemos, por fim, que esse conflito de forças e, conseqüentemente, de vontade de poder determina a multiplicidade da filosofia de Nietzsche. (MÜLLER-LAUTER, 2009, p. 67-8)

O elemento que efetiva, o quanta absorvido pela vontade de poder não é um princípio, pois há uma variação quantitativa desse elemento em cada vontade de poder. Um elemento que ora Nietzsche nomeia por “força”, ora é apenas “vontade”. Assim, os embates que constituem uma força forte em detrimento da força fraca determinam os antagonismos que se encontram na filosofia nietzschiana. Segundo Müller-Lauter (2009, p. 73), esses antagonismos se manifestam tanto “(...) imanentes a uma organização quanto aqueles que se contrapõem a ela ‘de fora’, a partir de outra organização.”.

Considera-se, desse modo, que antagonismos constituem a vontade de poder que fundamentam as multiplicidades. Nesse vir-a-ser, no processo constante de movimento, apreenderemos a vontade de poder, também, nos âmbitos inter-humanos. No aforismo 36, de *Além do bem e do mal*, percebemos não só a evidência da imanência, impulsos, paixões e afetos, como a própria realidade do acontecimento ligados intrinsecamente:

Supondo que nada seja “dado” como real, exceto nosso mundo de desejos e paixões, e que não possamos descer ou subir a nenhuma outra “realidade”, exceto à realidade de nossos impulsos – pois pensar é apenas a relação desses impulsos entre si – (...). (...) não como uma ilusão, uma “aparência”, uma “representação” (...), mas como da mesma ordem de realidade que têm nossos afetos, – como uma forma mais primitiva do mundo dos afetos, na qual ainda esteja encerrado em poderosa unidade tudo o que então se ramifica e se configura no processo orgânico (e também se atenua e se debilita, como razoável), como uma espécie de vida instintiva, em que todas as funções orgânicas, como auto-regulação, assimilação, nutrição, eliminação, metabolismo, se acham sinteticamente ligadas umas às outras – como uma *forma prévia* da vida? – Afinal, não é apenas lícito fazer essa tentativa: é algo imposto pela consciência do *método*. (NIETZSCHE, 1992, p. 42, grifos do autor)

As relações entre as expressões “realidade de nossos impulsos”, “afetos”, “processo orgânico” ou “vida instintiva” estruturam e comprovam as experiências corpóreas que formulam as efetivações da vontade de poder.

Dando continuidade ao aforismo, Nietzsche (1992, p. 43) explicita como os antagonismos referentes à constituição de mundo e estado de coisas se formulam a partir da

vontade de poder. Essa última, produzindo efeitos diversificados, agirá ainda, efetivamente, contra outras vontades: “(...) ‘Vontade’, é claro, só pode atuar sobre ‘vontade’ – e não sobre ‘matéria’ (sobre ‘nervos’, por exemplo –): em suma, é preciso arriscar a hipótese de que em toda parte onde se reconhecem ‘efeitos’, vontade atua sobre vontade (...).” Tais efeitos, neste caso, se constituem pelo aumento ou diminuição de potência. Uma produção do acontecimento determinada, única e exclusivamente, por esse embate de forças que não deixa de ser intrínseco ao homem.

Assim, no fim do aforismo em destaque, com considerações pertinentes ao conceito, Nietzsche (1999, p. 43, grifos do autor) esclarece que as forças criacionistas agem, da mesma forma, fisiologicamente: “(...) supondo que se pudesse reconduzir todas as funções orgânicas a essa vontade de poder, e nela se encontrasse também a solução para o problema da geração e nutrição (...), então se obteria o direito de definir *toda* força atuante, inequivocamente, como *vontade de poder* (...).” Criação que age no corpo, do corpo afirmando a multiplicidade e a impossibilidade de previsão dos efeitos apresentados. Desse modo, um caráter inteligível e agente do caos que, de forma heterogênea, intrinsecamente ao indivíduo, se apresenta como *phatos*: “(...) Vontade de poder é um *phatos*: paixão, afeto, afecção no sentido mais geral e fundamental.” (RABELO, 2013, p. 85, grifo do autor).

Mesmo havendo uma “tendência” inerente ao indivíduo que o impulsiona, entendemos que não há um sujeito pré-formado na filosofia nietzschiana – concepção inaugurada pela filosofia moderna –, mas fluxos de pulsões corporais que serão representados pelo pensamento e preenchidos pela vontade de poder. Os atos de conhecer, pensar e criar são produtos da vontade de poder e se distinguem a partir de diferenças de nível, que viria a resultar no que se busca e no que é buscado.

Na perspectiva de Rabelo (2013, p. 89): “(...) o ‘corpo’ mesmo é entendido apenas como um rótulo para denominar a pluralidade continuamente mutante de vontades de poder que constitui cada homem”. Essa corporeidade apreende a realidade a partir de uma experiência, vivência, conhecimento como causa efetiva da vontade de poder, o que não quer dizer que essa causalidade não se reduz, exclusivamente, ao indivíduo, pois, caso isso ocorresse, ela seria unicamente antropomórfica.

Nesses aspectos apresentados, não estaria Nietzsche nos afirmando a vontade de poder como uma causalidade para o estado de coisas? Um princípio, mesmo múltiplo, para o estado de coisas não está em desacordo com a sua proposta de subversão da ciência, crítica referenciada no início e, também, a subversão do perspectivismo?

(...) Por mais que, genealogicamente, Nietzsche descreva todo o processo abscondito de metáforas a construírem nossa linguagem e, com ela, o caráter ficcional do nosso mundo, ele admite tratar-se de uma “falsidade” da qual não podemos nos desfazer totalmente (aliás, nem se deveria querer isto). A vontade de poder é a “explicação” – entendida como recurso hipotético, não como verdade acabada – da realidade a mais razoável à qual se pode chegar, destituindo-se ao máximo dos recursos diretamente metafísicos, e, ainda assim, necessariamente adequada à perspectiva humana: necessariamente, porque a noção de causalidade é inevitável; e a mais razoável, porque determina apenas um tipo de causalidade geral, e a partir dos elementos mais básicos de que se dispõe ou antes, que se impõem, uma vez que são condição inescapável. (RABELO, 2013, p. 95)

Assim, sendo a concepção da vontade de poder a mais “razoável” explicação da realidade, dos estados de coisas, segundo Nietzsche, entende-se que não é a única, mas a que melhor fundamenta o caráter perspectivista do indivíduo em face da metafísica. A vontade de poder e o pluralismo permitem as múltiplas interpretações dos fatos de modo objetivo, em decorrência disso podemos perceber que a vontade de poder – interpretada diferencialmente por autores de extrema importância para a filosofia, como Heidegger e Deleuze – possibilita pensar a filosofia de Nietzsche em detrimento de qualquer outro discurso (RABELO, 2013, p. 97).

Deslocando em um pequeno momento nosso texto, atentemos que essas – as múltiplas interpretações – são leituras que podem contribuir como “parênteses” para a pesquisa. Uma interpretação que faz crescer a concepção do perspectivismo nietzschiano demonstra que a vontade de poder não é a única leitura possível da realidade. Assim, uma perspectiva e talvez duas ou mais são aceitáveis.

As relações existentes são impulsos e formam os estados de coisas, acontecimentos ou a realidade em geral. Toda a realidade, pluralizada, são esses impulsos que se constituem como vontade, vontade de poder, ou seja, a realidade se forma nesse embate de uma vontade de poder contra outra vontade de poder. Havendo um ganho de uma sobre outra, há a perspectiva, a interpretação e a criação.

Diante do exposto, perguntamo-nos: como é dado o processo de criação quando vinculamos vontade de poder à arte? Existe objeto artístico procedente dessa relação? Ou o que se apresenta é apenas mais uma perspectiva?

Por isso, para o artista, a “beleza” é algo que está além de toda hierarquia, pois na beleza são domadas as oposições, e nisso reside o supremo sinal de poder, a saber: o poder sobre o que se contrapõe; além disso, sem impaciência: – que mais nenhum poderio se faça necessário, que tudo *siga e obedeça* tão facilmente, e faça a cara mais gentil ao obedecer – isso deleita a vontade de poder do artista. (NIETZSCHE, 2008b, p. 400, grifos do autor)

A arte, desse modo, age nos sentidos e nos músculos, provocando uma elevação na força, no prazer e “(...) estimula todas as mais delicadas recordações da embriaguez, – há uma

memória específica que faz baixar a tais estados: então retorna um mundo de sensações, distante e fugaz...” (NIETZSCHE, 2008b, p. 404).

A elevação da força ou manifestação da arte do artista não é apenas refletir uma disputa do mais ou menos importante para a vida. É absorver o acontecimento e aceitar a sua repressão, pois o impulso contrário constitui o próprio acontecimento. O homem de ciência, o próprio fazer da ciência, apontada no primeiro momento de nosso texto, também é vontade:

Comparado com o *artista*, o aparecimento do homem *de ciência* é, de fato, sinal de um certo represamento e diminuição do nível da vida – mas também de um *fortalecimento, rigor, dureza e força de vontade*.

Em que medida a falsidade, a indiferença quanto ao *útil e verdadeiro*, pode ser um sinal de juventude, de “criancice” no artista...: seu modo habitual, sua irracionalidade, sua ignorância a respeito de si, sua indiferença quanto aos valores eternos, quanto à seriedade no “jogo” – sua falta de dignidade; palhaço e deus avizinados; o sagrado e a *canaille*...: o *imitar* como instinto, comandando. – *Ascensão do artista – ocaso do artista: acaso não pertencem a todas as fases?...* Sim. (NIETZSCHE, 2008b, p. 409, grifos do autor)

Quando Nietzsche afirma “o aparecimento do homem *de ciência*”, mesmo que se refira ao conhecimento científico antes criticado, também não podemos compreender como aquele elemento – se há – que cria se destituindo da função, do prático e desenvolve o prazer no seu procedimento? Segue-se a partir da ideia de que o artista, indiferente ao que seja útil e verdadeiro, sua irracionalidade e ilogicidade se determinam no próprio conflito das forças que constituem a vontade de poder. Desse modo, tanto o artista quanto o cientista, no fim, são homens de cultura que representam e revelam.

Assim, arte e vontade de poder, por maiores possibilidades que podem se vincular por completo, não é a mesma coisa. Ou melhor: a arte até pode se configurar em uma vontade de poder, mas a vontade de poder não pode se configurar, explicitamente, em arte, pois, caso isso ocorra, é vontade de mentira, ou seja, a arte trata de perspectivismo interpretativo, um princípio falseador do conhecimento. A arte, nessas condições, é vontade de mentira “(...) porque ela é vontade de mentira, porque se constrói na e pela aparência, superfície, representação, ilusão.” (RABELO, 2013, p. 126). Nessas condições a arte é uma atividade metafísica, pois não há verdade em si, mas interpretações, criações como produtos da vontade de poder:

(...) Se nada é em si, nem mesmo a verdade, tudo é sempre criado: o mundo é vontade de poder. Nesse sentido, não há diferença essencial entre o modo de formação da linguagem, da filosofia, ou da arte: trata-se sempre de processos metafóricos violentos que se estabelecem forçosamente pelo distanciamento do fluxo inapreensível das vontades de poder, ou seja, da realidade corporal individual irrepetível, das impressões físicas imediatas. Trata-se, assim, de um mundo criado para além do efetivamente “físico”, metafisicamente, portanto (nesse sentido assim delimitado, e que não coincide com a metafísica também porque constitui, por si própria, já em sua formulação, já com sua enunciação mesma, uma insatisfação e

uma tentativa de ultrapassamento das explicações físicas da realidade, seja no nível mais genérico, ao questionar as noções de lei e átomo, seja mais especificamente, contrapondo-se às explicações puramente mecanicistas. (RABELO, 2013, p. 122)

Em termos que especifiquem a criação a partir de um indivíduo, esse precisa da mentira para criar um sentido, mesmo que tal sentido soe incompleto, pois ainda é um resultado de múltiplas vontades de poder. Criar um sentido frente à verdade ilusória: “(...) Em um filósofo é uma indignidade dizer que o bom e o belo são um: se ainda acrescenta: ‘também o verdadeiro’, então se deve espancá-lo. A verdade é repulsiva: *nós temos a arte* para não sucumbirmos junto à verdade.” (NIETZSCHE, 2008b, p. 411, grifos do autor).

Nesse sentido, voltamos à gaia ciência, citada anteriormente, e agora com mais consistência, em que a proposta é aceitar a realidade com base em um conhecimento trágico, caótico construindo uma nova verdade. Rabelo (2013, p. 124) coloca:

De qualquer modo, a vontade de mentira – a “arte” da qual se fala nesse contexto, em sua significação particular e propriamente nietzschiana – está sempre presente, em todos os casos, como princípio plasmador do mundo, da vida, do homem. Primeiro, ordenando o caos; depois, querendo reificar suas criações utilitárias em verdades, em conceitos dogmáticos, em um “outro mundo”; por fim, como renúncia autoimposta desta vontade de verdade, em nome de um conhecimento mais esclarecido, “artístico”, mais leve e, ao mesmo tempo, mais sábio: a gaia ciência.

Assim, concluímos que tudo é uma mentira, ilusão e que o homem as constrói como uma necessidade e perspectiva. Essa própria construção, esse fazer e proceder para o objeto artístico, desperta no artista a excitação: “(...) o efeito da obra de arte é a *excitação do estado de criação artístico*.” (NIETZSCHE, 2008b, p. 409, grifos do autor). Reforçamos: a arte é vontade de poder, mas vontade de poder não é, necessariamente, arte. Nessas condições, para aceitar a verdade enquanto um dogma que ela se apresenta, é necessário dar cabo da realidade nas pulsões da vontade de poder.

De que arte nos fala Nietzsche? A literatura kafkiana poderia se enquadrar nessa proposta? Os diários e as cartas de Kafka podem ser caracterizados como manifestações artísticas, já que não tiveram esse objetivo?

3.4 Sobre o niilismo na filosofia de Nietzsche

3.4.1 Considerações sobre o conceito de niilismo

O termo “niilismo” – do latim *nihil*, “nada” – é atribuído, sucintamente, como um pensamento assentado na ideia do “nada”. Colocação que vai reverberar em qualquer doutrina que se aproprie desse conceito. Uma ideia que se fundamenta no “nada” carrega de início um

sobressalto polêmico, levando em consideração a negação de valores ou a realidade tal qual se apresenta. Contudo, com um pouco mais de perspicácia, perceberemos que não se trata de uma negação do que está em voga, mas de uma singular afirmação frente aos acontecimentos.

Segundo Volpi (2009), correntes diferenciadas de pensamento no Romantismo, Idealismo, elementos políticos e sociais de origem francesa, que reverberaram na Alemanha e na Rússia, tiveram o niilismo como grande vertente doutrinária. Um grande número de autores, talvez desde a Antiguidade, nos legou a proposta niilista do pensamento, se diferenciando minimamente ora no que concerne à estrutura do pensamento, ora quanto ao desenvolvimento.

Um dos primeiros a empregarem o termo foi o russo Ivan Turguêniev, escritor de grande reconhecimento na história da literatura ocidental. Poucas obras do autor estão traduzidas para o português, mas dispomos da obra *Pais e filhos*, romance de notoriedade na história da literatura.

Pais e filhos se apresenta com uma narrativa que traz na figura do estudante de medicina, Bazárov, personagem principal da história, o comportamento claramente afirmado pelos próprios personagens como niilista. O estudante negava qualquer tipo de verdade ou princípio que antes não tivesse sido experienciado, vivido e, principalmente, o posicionamento conservador dos pais diante dos acontecimentos e as ações desmedidas da juventude de sua época.

Seria um niilismo muito particular o do protagonista, firmando sua postura insólita em face dos outros personagens do romance. Em uma das passagens, podemos claramente perceber como eram discutidas as atitudes desse personagem, levando em consideração seu comportamento ou mesmo sua personalidade, que outros da história, inclusive seus próximos – abaixo, o melhor amigo de Bazárov, Arcádio –, denominavam como niilista:

- Quem é Bazárov? – perguntou sorrindo Arcádio. – Quer, meu tio, que lhe diga quem é de fato?
- Faça-me o favor, meu caro sobrinho.
- Ele é niilista.
- Como? – perguntou Nicolau Pietróvitch, enquanto Páviel Pietróvitch erguia a faca com um pouco de manteiga na ponta.
- Ele é niilista – repetiu Arcádio.
- Niilista – disse Nicolau Pietróvitch – vem do latim, *nihil*, e significa “nada”, segundo eu sei. Quer dizer que essa palavra se refere ao homem que... em nada crê ou nada reconhece?
- Pode dizer: o homem que nada respeita – explicou Páviel Pietróvitch, voltando novamente sua atenção para a manteiga.
- Aquele que tudo examina do ponto de vista crítico – sugeriu Arcádio.
- Não é a mesma coisa? – perguntou Páviel Pietróvitch.
- Não, não é o mesmo. O niilista é o homem que não se curva perante nenhuma autoridade e que não admite como artigo de fé nenhum princípio, por maior respeito que mereça...

- E isso está bem? – interrompeu Pávriel Pietróvitch.
- Depende, tio. Para alguns está bem e para outros não.
- Vejo que essa doutrina não se refere a nós. Somos homens do século passado e supomos que, sem os princípios (Pávriel Pietróvitch pronunciava esta palavra suavemente, à francesa; Arcádio, pelo contrário, proferia-a à russa, carregando a primeira sílaba), sem os princípios transformados, como você disse em artigos de fé, não é possível dar um passo, nem mesmo respirar. *Vous avez changé tout cela*, que Deus lhes dê saúde e posto de general. Ser-nos-á muito agradável apreciar a sua obra, senhores... como se chamam mesmo?
- Niilistas – pronunciou claramente Arcádio. (TURGUÊNIEV, 1971, p. 31-2, grifos do autor)

O jovem médico era conhecido pelo seu aspecto materialista e buscava constantemente verdades comprovadas pela ciência. A perspectiva niilista do personagem, não só fundamentada no “nada”, trazia ainda a crença nas sensações como compreensão de mundo: “(...) Princípios não existem. Até agora não percebeu essa verdade? Há apenas sensações. Tudo na vida depende delas.” (TURGUÊNIEV, 1971, p. 156).

No decorrer da história, Bazárov se apaixona e o que parecia ser o elemento transgressor da crítica, o próprio protagonista, passa apenas por mais um elemento a ser criticado. De todo modo, ao fim do livro, a história de Turguêniev abre algumas questões: *Pais e filhos* seria uma crítica ao próprio comportamento niilista dos jovens, recorrente naquele período ou a obra é um artifício intelectual aos aspectos políticos e sociais daquela época? Seria a arte – nesse caso, a arte literária –, uma reação às limitações impostas? A Rússia, no momento de lançamento da obra, passava por conflitos políticos e sociais; intelectuais e militantes apresentavam-se mesmo como niilistas. No romance, também ficou explícita a oposição entre a juventude de uma época e as gerações anteriores. A nosso ver, o que nos propõe Turguêniev é uma abertura intelectual para a interpretação dos acontecimentos de uma época e da realidade na qual estava inserido, afirmando, assim, uma possibilidade para a funcionalidade da arte.

Em toda Europa, as significações do termo foram singulares e, mesmo que o conceito tenha ganhado reconhecimento na história do pensamento, principalmente, com o advento da filosofia nietzschiana, algumas pesquisas afirmam que a popularidade do conceito se inicia com Fiódor Dostoiévski.

Dostoiévski é um escritor que recebe grande reconhecimento na história da literatura até os dias de hoje, na Rússia e em todo o ocidente. Em seus livros, apresentou temas que ainda estão em discussão na contemporaneidade, como o ateísmo e o niilismo. Influenciou fortemente os existencialistas e também foi um grande representante da temática voltada para a relação entre filosofia e literatura. Como veremos, a obra do autor pode acarretar considerável aproximação entre Nietzsche e Kafka.

A literatura dostoiévskiana é extensa não somente em torno de sua característica espacial – o volume dos seus livros – mas também no sentido dos conceitos que comporta. No que tange especificamente ao niilismo, Dostoiévski descreveu de forma excepcional esse tema em suas narrativas. Eis alguns pontos, segundo Volpi (2009, p. 41-2, grifos do autor):

(...) Dentre os insinuantes personagens de seus romances, exemplificações claras de como Dostoiévski soube desenvolver o tema do niilismo, enunciando-lhe todas as variantes e representando-o com figuras concretas, podemos lembrar aqui os seguintes:

- 1) Raskolnikov, o protagonista de *Crime e castigo*, para quem a reinvidicação incondicional da própria liberdade se torna um problema filosófico-moral, com infindáveis tribulações;
- 2) Em *Os demônios*, o “anjo negro” Stravrogin – cujo modelo histórico real foi Bakunin –, niilista de inteligência luciferina e depravada, que tudo corrói e destrói, sem conseguir transformar sua própria vontade diabólica em criatividade produtiva; e depois o ateu Kirillov, que, seguindo cegamente a mais rígida lógica, infere de sua hipótese (“Se Deus não existisse...”), a licitude de todo comportamento amoral e, por fim, se suicida para provar a não-existência de Deus;
- 3) Em *Os irmãos Karamazov*, o personagem Ivan, ateu engenhoso em cujos lábios Dostoiévski põe a terrível história do Grande Inquisidor, para ilustrar a trágica dilaceração entre os ideais cristãos, comprometidos com o céu e convidando-nos a “ir de mãos vazias” pela terra, e a realidade deste mundo subordinado ao Mal, “o espírito inteligente e terrível, o espírito da autodestruição e do não-ser”.

É importante não aceitar as colocações apontadas por Volpi (2009) como únicas, levando em consideração a força que a literatura dostoiévskiana tem para a arte do ocidente. Entendemos esses apontamentos como uma amostra do que carrega a arte literária do escritor, juntamente com a abrangência de sua escrita para a pesquisa em torno do niilismo.

Não podemos afirmar prontamente que a proposta nietzschiana de niilismo – e até do “super-homem” – veio de suas leituras de Dostoiévski, tendo por base que esse conceito apareceu de modo simultâneo em doutrinas que estão entre os séculos XVIII e XIX. (VOLPI, 2009) Entretanto, há uma diversificada produção acadêmica que relaciona de modo aproximativo a literatura do russo e a filosofia do alemão a partir de uma variada fundamentação. Em citação famosa, Nietzsche (2006, p. 95, grifo nosso) coloca:

(...) É na sociedade, em nossa mansa, mediana, castrada sociedade, que um ser natural, vindo das montanhas ou das aventuras do mar, necessariamente degenera um criminoso. Ou quase necessariamente: pois existem casos em que um tal homem se revela mais forte que a sociedade: o corso Napoleão é o mais célebre exemplo. O testemunho de Dostoiévski é de importância para o problema que aqui se apresenta – *Dostoiévski, o único psicólogo, diga-se de passagem, do qual tive algo a apreender: ele está entre os mais belos golpes de sorte de minha vida*, mais até do que a descoberta de Stendhal.

A influência dos temas apresentados pelo escritor é notória na filosofia nietzschiana. Podemos encontrar nitidamente em *Crepúsculo dos ídolos* e *A vontade de poder* registros sobre essa importância. Posto isso, Dostoiévski também serviu de inspiração literária para

Kafka. Mesmo com toda originalidade do trabalho de Kafka, alguns autores afirmam que o russo foi o um dos grandes responsáveis por motivar à escrita kafkiana.

O livro *Crimen y Castigo de Franz Kafka: Anatomia de el Proceso*, de Guillermo Sánchez Trujillo demonstra uma teoria importante sobre como a obra dostoiévskiana influencia Kafka. Trujillo (2011), ao comparar alguns trechos das obras de Kafka com as de Dostoiévski – por exemplo, *A metamorfose* com *Crime e castigo* –, apresenta semelhanças que estão para além de um produto da intertextualidade ou influência literária. Ele nos descreve uma interpretação rigorosa que beira um “plágio” praticado por Kafka, mas qualquer leitor atento à literatura kafkiana percebe essa impossibilidade, inclusive, o próprio crítico que apresenta tal hipótese. Trujillo (2011) afirma que:

Kafka no copia a Dostoiévski, y el que piense que El proceso es un “refrito inocuo” -expresión feliz de uno de nuestros más ilustres paisanos- comete un grave error. Kafka tenía imaginación de sobra para contar historias como los demás escritores, pero no le bastaban sus propios recursos, sino que necesitaba estructuras completas que apoyaran su obra, mucho más compleja que todo lo hasta ahora conocido. Kafka se remontó a tales alturas, que es necesario mirarlo con telescopio, como escribió en aquella carta de juventud refiriéndose a Hebbel, que un diablillo transformó en Dostoiévski.

Como está exposto, existem cartas em que Kafka cita Dostoiévski. Encontrar registros que expõem sua admiração pelo russo, e por escritores não é surpresa, levando em consideração que a história da literatura é a “matéria prima” do escritor. As semelhanças apontadas por Trujillo (2011) são muitas, mas grande parte se restringe a similaridades de *O processo*, de Kafka (e o início de *A metamorfose*) a passagens de *Crime e Castigo*, de Dostoiévski. Se houve uma influência exagerada de Dostoiévski nessas passagens, não podemos prontamente afirmar; de todo modo, são importantes a leitura e a análise desses momentos apontados pelo crítico.

A literatura kafkiana deve a Dostoiévski assim como a filosofia de Nietzsche teve como voz aguda o niilismo apresentado pelo russo. Uma aproximação entre os autores pode ser iniciada a partir da literatura russa, mesmo essa influência, ao menos por parte de Kafka, pode se assemelhar ao plágio em muitos momentos. De todo modo um escritor trágico com grande prestígio para a história da literatura está lá, tanto na literatura kafkiana, quanto na filosofia nietzschiana:

(...) A tragédia não ensina “resignação”... – Representar as coisas temíveis e problemáticas já é um instinto de poder e uma magnificência no artista: ele não as tema... Não há nenhuma arte pessimista... A arte diz sim. Já diz sim. – Mas e Zola? Mas e os Goncourt? – As coisas que eles mostram são feias: mas *que* eles as mostrem é por *prazer nesse feio*... – não ajuda nada, enganais a vós mesmos se afirmais o contrário! – Como Dostoiévski é redentor! (NIETZSCHE, 2008b, p. 411, grifos do autor)

Voltando a Nietzsche, tornou-se muito recorrente afirmar que ele se ocupou e interpretou o niilismo a partir das leituras das obras de Turguêniev e Dostoiévski. Contudo, o niilismo apresentado por Nietzsche (2008b) revela, também, alguns indícios da obra do ensaísta francês Paul Bourget, apesar de essa influência não ser concretamente relatada pelo alemão. Bourget foi influenciado também pelos russos, mais particularmente os anarquistas que trabalhavam o conceito em questão. Mas o francês avança um pouco as suas leituras vinculando o niilismo aos fenômenos sociais de sua época, classificando-os segundo uma náusea nascida em relação aos acontecimentos do mundo. (MÜLLER-LAUTER, 2009, p. 123)

Em *Essais de Psychologie Contemporaine*, Bourget consoma sua importância na história da literatura francesa a partir de uma prática que intitulou por “método psicológico”. Em seus ensaios e artigos, usou a crítica da literatura da sua época para analisar a sociedade de seu tempo, apresentando conceitos provocadores de que, explicitamente, Nietzsche se apropriou, como: “pessimismo”, “cosmopolitismo”, “niilismo” e “decadência social”. (VOLPI, 1999, p. 45-6) Além do niilismo, o conceito de “decadência” reverbera fortemente na filosofia nietzschiana, sendo um elemento constituinte, ao que veremos adiante, para um dos tipos de niilismo caracterizados por Nietzsche. Volpi (1999, p. 47) considera que:

O termo tem dois sentidos análogos, segundo ele: um refere-se à sociedade; outro, ao estilo e à literatura. Ora, é possível comparar com um organismo tanto a sociedade como a língua. Dá-se a decadência da sociedade quando os indivíduos que a compõem se tornam independentes e “os organismos que compõem o organismo total deixam de submeter sua energia à energia do todo, e a anarquia que se instaura constitui a decadência do conjunto”. Desse conceito de decadência social Bourget extrai, por analogia, a teoria da decadência literária, formulada em termos que Nietzsche retomará quase literalmente.

Bourget analisa o risco de o organismo social falhar ou ser insuficiente nas relações sociais para que assim não desaboque no que ele afirma por “psicológico” das individualidades. (VOLPI, 1999, p. 46) O que ele coloca, na verdade, é a importância da sustentação e correlação das partes (as individualidades) pelo todo (organismo total formado pelas individualidades).

Bourget estuda originalmente os valores morais, políticos e estéticos. Por efeito da decadência, ele encontra também algo de positivo, principalmente nesse último: os valores estéticos. O que se produz na individualidade do artista, pela própria arte, o legitima pela existência experimental e excêntrica, encontrando seu valor no desenvolvimento da arte pela arte. (VOLPI, 1999, p. 48) Em Nietzsche, não será apenas uma “existência experimental” do artista, mas uma legitimação mais concreta, psicológica e forçosamente fisiológica. Na

perspectiva de Bourget, nas relações e influências entre indivíduo e sociedade, apenas o artista manifesta, singularmente, em sua obra, a perspectiva da decadência ao afirmar sua individualidade.

O que se apreende na relação entre decadência e niilismo em Bourget é a desconformidade entre as “*necessidades* dos modernos”, nascida com o desenvolvimento da civilização daquele período e as “*insuficiências* da realidade circundante”, ou seja, no século XIX, está o nascente desenvolvimento da modernidade, causando mudanças tanto na experiência individual como nas relações sociais, estéticas e psicológicas. Assim, “Nietzsche descobriu em Bourget um espírito que lhe é aparentado. Para ambos, trata-se de diagnosticar a ‘doença’ do século e desenvolver uma ‘teoria’ da *décadence*.” (MÜLLER-LAUTER, 2009, p. 123-4, grifo do autor). Aqui, nos cabe à questão: será se Kafka não tentou o mesmo?

De todo modo, percebe-se uma necessidade de continuidade de Nietzsche no que Bourget deu início, pois a discrepância entre “necessidade” e “realidade”, como propôs o francês, não foi uma explicação satisfatória para o niilismo presente na sociedade de seu período. O que entendemos ser uma continuidade para Nietzsche não tem nem mesmo um começo, ou seja, o niilismo para o autor de *Zaratustra* não tem um início, não é um produto da história, mas se dá na atemporalidade. Assim, o niilismo é *décadence*: “*décadence*” fisiológica:

Tem-se feito ultimamente um mau uso de uma palavra casual e incorreta em toda consideração: fala-se por toda parte de *pessimismo*, disputa-se em torno da questão para a qual tem de haver respostas: quem tem razão, o otimismo ou o pessimismo? Não se compreendeu o que, todavia, se pode agarrar com as mãos: que o pessimismo não é um problema, mas um sintoma, – que o nome [tem] de ser substituído por “niilismo”, – que a questão de se o não-ser é melhor do que o ser é, ela mesma, uma doença, uma derrocada, uma idiossincrasia...
O movimento pessimista é apenas a expressão de uma *décadence* fisiológica. (NIETZSCHE, 2008b, p. 43, grifo do autor)

Assim, entende-se que “(...) As condições para o surgimento da *décadence* existem sobretudo onde homens, isto é, comunidades, se encontram, de modo que uma organização mais forte da vontade prevalece sobre uma mais fraca.” (MÜLLER-LAUTER, 2009, p. 143, grifo do autor).

A leitura nietzschiana de Bourget é complexa, longa e de grande valia para a filosofia do alemão. Mesmo não dando conta da total interpretação ou ingerência da filosofia de Nietzsche do francês, não poderíamos dar continuidade sem citá-lo. De certo modo, entendemos que Bourget serve a Nietzsche até certo ponto e, na leitura de Volpi (1999, p. 52), colocamos que:

(...) O que atrai Nietzsche é a fosforescência que emana da decadência, mas ele sabe que se trata de uma luz que absorve sem ser suficiente para iluminar. É filho da decadência e, no entanto, luta e protesta contra ela. Se aceita, pois, a tendência desagregadora que vai do organismo para cada uma de suas funções, da sociedade para o indivíduo, do todo para as partes, tendência que Bourget saudava como germe de uma sensibilidade mais apurada, Nietzsche não a quer tolerar. Pelo contrário, pretende combatê-la mediante um “contramovimento” que tem seu centro de gravidade na arte como vontade de poder, isto é, como criatividade e ação e não como gozo passivo.

É oportuno, desse modo, compreender como a vontade de poder se insere nas questões apresentadas. Do conceito de decadência e das leituras nietzschianas de Bourget, vincula-se a interpretação do conceito de vontade de poder e seus múltiplos conflitos. Como a decadência bourgetiana se relaciona, na leitura de Nietzsche, ao niilismo? Como se caracterizam os tipos de niilismo para Nietzsche?

3.4.2 Niilismo, vontade de poder e eterno retorno

Está explícito, em alguns textos da terceira fase do pensamento de Nietzsche, como *Genealogia da moral* e *A vontade de poder* (2008b)¹⁷, o niilismo como história da “doença” do homem moral. Entendemos que nesses textos o filósofo evidencia o declínio da ciência como um fenômeno tardio do niilismo, sendo nessas obras que o tema adquire, pela primeira vez, reflexão filosófica exclusiva para o autor, mesmo havendo fragmentos antes publicados sobre a “morte de Deus” e sobre o próprio niilismo.

Nietzsche apresenta as raízes do niilismo oriundas do platonismo e tendo maior expressão no cristianismo (principalmente por buscar a verdade em valores superiores). Ele explicita, principalmente na terceira fase de sua filosofia, as contradições da busca de respostas em uma realidade suprassensível. Assim, Nietzsche busca fundamentar essa “doença” a partir de sintomas oriundos de processos fisiológicos. O movimento niilista, então, é a expressão de uma decadência fisiológica. (MÜLLER-LAUTER, 2009, p. 125)

O conceito de “*décadence* fisiológica” precisa ser criteriosamente descrito em face dos sintomas da “doença” moral. Lembremo-nos dos impulsos, dos desencadeamentos de forças e dos quanta de vontade apresentados inicialmente. Perante esses conceitos determinantes para a filosofia do alemão, se formarão os processos fisiológicos já citados. Incrementando-se o conceito de *décadence*, temos uma forma particular de desencadeamentos

¹⁷ *Der Wille zur Macht*, título do original alemão, é um texto que merece atenção, por ser uma das muitas compilações de notas e fragmentos deixados por Nietzsche. Essa obra foi publicada seis anos após a morte do filósofo pela sua irmã Elisabeth Förster-Nietzsche e também pelo seu amigo Peter Gast em 1906. Muitos especialistas a consideram uma obra duvidosa do pensamento de Nietzsche, sendo até interpretada por alguns outros como fundamentações antissemitas e nazistas.

de forças particularmente fisiológicas. Desse modo, as “(...) vontades de potência, antes mantidas em unidade, aspiram a separar-se. Nietzsche descreve essa aspiração a separar-se como *desagregação dos instintos*.” (MÜLLER-LAUTER, 2009, p. 126-7, grifos do autor).

A decadência é necessária ao indivíduo porque é um fenômeno que o fortalece, o prepara para ascensão e progresso. Assim, mencionamos a partir do autor em destaque:

*Conceito “décadence”. – O detrito, decadência, excrescência não são nada que deva ser condenado em si mesmo: são uma consequência necessária da vida, do acréscimo de vida. O fenômeno da *décadence* é tão necessário quanto qualquer ascensão e progresso da vida: não está em nossas mãos *suprimi-la*. A razão quer, ao contrário, que lhe seja feita justiça. (NIETZSCHE, 2008b, p. 43, grifos do autor)*

A decadência, de fato, se constitui a partir do fim dos valores tradicionais na história ocidental – expressão máxima, para Nietzsche (1999a), na música de Richard Wagner. Esse processo é o niilismo, fio condutor da decadência. A compreensão desse niilismo não é dada, exclusivamente, em uma obra de Nietzsche, apesar de estarmos nos situando na sua terceira fase. Entretanto, no conjunto de sua filosofia, encontram-se pontos específicos que caracterizam o conceito como determinante para a história do ocidente a partir da história da moral.

A história da moral no ocidente se assenta, principalmente, a partir do advento do cristianismo. Na verdade, essa ambição metafísica transcendente tem seu germe em Sócrates e Platão, mas é na doutrina cristã que a moralidade se manifesta de forma mais contundente para todas as camadas da sociedade, tendo como fundamento o niilismo: “(...) Essas misérias sempre permitem interpretações inteiramente diversas. Mas sim: em uma *interpretação plenamente determinada*, na cristã-moral, finca-se [*steckt*] o niilismo.” (NIETZSCHE, 2008b, p. 27, grifos do autor). A moral cristã não deixa de ser uma manifestação da vontade de poder e essa vontade, uma vontade de verdade, se opõe à necessidade de mentira e falsificação, tão comuns aos indivíduos.

Fica proposto que “(...) Na história do ocidente, moral e metafísica estão indissociáveis; em sua interrelação, desencadeiam a lógica do niilismo, com suas várias formas e características.” (ARALDI, 1998, p. 79-80). Dentre esses tipos de niilismo, Nietzsche (2008b, p. 31-2) caracteriza-o rapidamente no estado psicológico. Mais adiante, no mesmo texto, o autor conclui:

*Resultado-conclusão: todos os valores com os quais nós, até agora, em primeira instância, procuramos tornar o mundo avaliável para nós e por fim, justamente por isso, o *desvalorizamos*, quando se tornaram inadequados – todos esses valores, computados psicologicamente, são resultados de determinadas perspectivas da utilidade para a sustentação e o incremento de configurações de domínio humanas: e só falsamente foram *projetadas* na essência das coisas. Trata-se sempre ainda da*

ingenuidade hiperbólica do homem: o [colocar]-se, ele mesmo, como sentido e critério de valor das coisas. (NIETZSCHE, 2008b, p. 33, grifos do autor)

Para melhor atribuição das formas e características do niilismo, Nietzsche (1998) parte de uma metodologia específica para analisar o ocidente moralizado: o método genealógico, presente no livro *Genealogia da moral*. O pensador demonstra a experiência moral da humanidade na eterna luta entre o bem e o mal, tendo como pano de fundo o embate de duas morais: a do senhor e a do escravo. É nesse contexto que se fundamenta a tentativa de anulação da vontade de verdade – expressa na moral cristã – e do niilismo: “(...) A longa história da moralização surge de uma vontade que se volta contra a vida e contra si mesma, tendo como consequência a doença, a perda de sentido, o *niilismo*.” (ARALDI, 1998, p. 80, grifo do autor).

Entendemos que a proposta da genealogia desenvolvida por Nietzsche é apresentar o vínculo entre filosofia e história sem que haja uma teleologia e/ou historiografia determinando os acontecimentos explicitados nessa obra. Nietzsche, então, certifica-se da importância do estudo do valor moral na história em elementos que caracterizam os atos de bondade do homem europeu. Assim, em *Genealogia da moral*, o autor apresenta três elementos que justificam o niilismo identificado: o ressentimento, a má consciência e o ideal ascético.

Levando em consideração o já exposto, o antagonismo entre vontades de poder se constituir sempre por uma força forte e uma força fraca, em outros termos, forças ativas e forças reativas, Nietzsche (1998), na *Primeira dissertação*, propõe como forças reativas o escravo, e as forças ativas, o senhor. Desse modo, o ressentimento, como a primeira forma de niilismo, é o predomínio das forças reativas sobre as forças ativas, algo que até então era inaceitável: a negação do escravo aos valores do senhor ou valores aristocráticos:

A rebelião escrava na moral começa quando o próprio ressentimento se torna criador e gera valores: o ressentimento dos seres aos quais é negada a verdadeira reação, a dos atos, e que apenas por uma vingança imaginária obtêm reparação. Enquanto toda moral nobre nasce de um triunfante Sim a si mesma, já de início a moral escrava diz Não a um “fora”, um “outro, um “não-eu” – e *este* Não é seu ato criador. Esta inversão do olhar que estabelece valores – este *necessário* dirigir-se para fora, em vez de voltar-se para si – é algo próprio do ressentimento: a moral escrava sempre requer, para nascer, um mundo oposto e exterior, para poder agir em absoluto – sua ação é no fundo reação. (NIETZSCHE, 1998, p. 28-9, grifos do autor)

Ativo e reativo são qualidades originais de duas vontades, um “código genético” que faz a força ser essa ou aquela. Sempre manterão, intrinsecamente, esses quantas de vontade. O escravo enquanto escravo é reativo e o senhor, enquanto senhor, ativo. Caso ocorra o inverso, sempre será reação, uma reação que cria e gera valores sempre a ponto de extinguir-se, pois é produto único do ressentimento.

A segunda forma de niilismo é a má consciência constatada pelo autor a partir das ideias de culpa e castigo. Em outros termos, é a transformação do ressentido em culpado, é o ressentimento voltado para si próprio. Como propõe Nietzsche (1998, p. 70, grifos do autor): “(...) O castigo teria o valor de despertar no culpado o *sentimento da culpa*, nele se vê o verdadeiro *instrumentum* dessa reação psíquica chamada ‘má consciência’, ‘remorso’.”.

A má-consciência, desse modo, é quando o indivíduo vive, obrigatoriamente, de acordo com as normas e padrões da sociedade, sem que se volte para as manifestações dos seus instintos. Em decorrência das transformações, a força humana é interpretada como algo ruim, má, fazendo do indivíduo, culpado, pois, ao interiorizar seus instintos, a violência age contra si própria. Assim, revela Nietzsche (1998, p. 72): “(...) Vejo a má consciência como a profunda doença que o homem teve de contrair sob a pressão da mais radical das mudanças que viveu – a mudança que sobreveio quando ele se viu definitivamente encerrado no âmbito da sociedade e da paz.”.

No ideal ascético, apresentado na *Terceira dissertação*, o autor afirma que a vida é um erro e busca um sentido verdadeiro para além dessa vida. Nesse quesito, o sacerdote ascético oferece um fim último e um verdadeiro sentido à humanidade doente, sendo essa a saída para a apreciação da existência, ou seja:

(...) O asceta trata a vida como um caminho errado, que se deve enfim desandar até o ponto onde começa; ou como um erro que se refuta – que se *deve* refutar com a ação: pois ele *exige* que se vá com ele, e impõe, onde pode, a *sua* valoração da existência. Que significa isso? Um tal monstruoso modo de valorar não se acha inscrito como exceção e curiosidade na história do homem: é um dos fatos mais difundidos e duradouros que existem. Lida de um astro distante, a escrita maiúscula de nossa existência terrestre levaria talvez à conclusão de que a terra é a *estrela ascética* por excelência, um canto de criaturas descontentes, arrogantes e repulsivas, que jamais se livram de um profundo desgosto de si, da terra, de toda a vida, e que a si mesmas infligem o máximo de dor possível, por prazer em infligir dor – provavelmente o seu único prazer. (NIETZSCHE, 1998, p. 106-7, grifos do autor).

A vontade ascética está em campos como a religião, a arte, a ciência e a filosofia, sempre na privação dos instintos. Entretanto, o ideal ascético nega o instinto da espiritualidade e vai em busca da verdade única do ser.

Nessas concepções, entendemos *Genealogia da moral* como um dos principais textos em que Nietzsche descreve três momentos de manifestação do niilismo, tendo como base a história moral do ocidente. Assim, uma filosofia pautada em concepções morais que visam à transcendência da experiência sensível traz, em sua própria configuração, elementos que a constituem como niilista.

A proposta nietzschiana, assim a entendemos, é escapar de qualquer possibilidade de um saber transcendente, tendo como principal artifício a perspectiva trágica e dionisíaca de

mundo. Machado (1999, p. 86) afirma que todos os sentidos do niilismo vêm em decorrência de apenas um: “(...) a desvalorização da vida em nome dos valores superiores. Tendência que remonta longe e que levará a filosofia genealógica, na tentativa de investigar sua origem, a privilegiar a crítica dos valores filosóficos.”. Essa proposta sustenta, de modo geral, o sentido da concepção de “niilismo negativo”. Os valores superiores, o mundo suprassensível e ideal é, de certo modo, inatingível, abrindo assim a ferida da inacessibilidade do ser: “(...) Não é a vontade que se nega nos valores superiores, são os valores superiores que se relacionam com uma vontade de negar, de aniquilar a vida.” (DELEUZE, 1976, p. 123).

Em todas as máximas polêmicas de Nietzsche, a que ganha maior repercussão é a que traz a “morte de Deus”: “(...) Não ouvimos o barulho dos coveiros a enterrar Deus? Não sentimos o cheiro da putrefação divina? – também os deuses apodreceram! Deus está morto! Deus continua morto! E nós o matamos! Como nos consolar, a nós, assassinos entre assassinos?” (NIETZSCHE, 2012, p. 138). A proposta aqui é firmar o já dito: a denúncia do niilismo europeu, onde os indivíduos destituem os valores superiores e metafísicos, sendo que a religião e as verdades últimas já não influenciam nas tomadas de decisões. Esse é o momento que vai do “niilismo negativo” ao “niilismo reativo”, onde Deus é o resultado de uma vontade doente e passa-se a reagir contra essa concepção suprassensível, desvalorizando por completo os valores superiores:

(...) Há pouco, opunha-se a essência à aparência, fazia-se da vida uma aparência. Agora nega-se a essência, mas guarda-se a aparência. O primeiro sentido do niilismo encontrava seu princípio na vontade de negar como vontade de poder. O segundo sentido, “pessimismo da fraqueza”, encontra seu princípio na vida reativa nua e crua, nas forças reativas reduzidas a si mesmas. O primeiro sentido é um **niilismo negativo**; o segundo é um **niilismo reativo**. (DELEUZE, 1976, p. 124, grifos do autor)

O que ocorre no niilismo reativo é uma troca de Deus pela Ciência; da fé pela razão; da religião pelo progresso. É a invenção de novos ídolos para uma nova submissão. Tal ato surge em decorrência do costume de servir: “(...) Por quê? Porque o espaço, o lugar em que se coloca o homem continua o mesmo do Deus desaparecido: o espaço da moral ou da oposição de valores que institui a superioridade do bem e da verdade.” (MACHADO, 1997, p. 64).

Depois de certo momento, as forças reativas querem seguir sozinhas, romper por completo com as forças negativas. Assim, se constitui o prolongamento do niilismo negativo pelo niilismo reativo: “(...) triunfante, as forças reativas tomam o lugar deste poder de negar que as levava ao triunfo. Mas o ‘niilismo passivo’ é o fim extremo do niilismo reativo: melhor extinguir-se passivamente do que ser conduzido de fora.” (DELEUZE, 1976, p. 125).

É importante salientar que esses tipos de niilismo – negativo, reativo, passivo e, mais adiante, positivo – não estão explicitamente em uma determinada obra nietzschiana, mas são interpretações de especialistas que deduziram do conjunto da obra de Nietzsche e se comprometeram a caracterizá-los com apontamentos devidos. Antes de caracterizarmos o niilismo positivo, atentemos para as considerações nietzschianas em torno do niilismo incompleto e niilismo completo, apresentadas em *A vontade de poder*, para que se vinculem e se justifiquem as interpretações de especialistas com as do próprio Nietzsche.

No niilismo incompleto, há a tentativa de superação do próprio niilismo sem a transvaloração dos valores, pois ainda se mantém a possibilidade de preencher o vazio deixado pela “morte de Deus”, pela ciência, pela razão ou mesmo pela democracia: “O niilismo *incompleto*, suas formas: vivemos no meio dele. As *tentativas de escapar do niilismo* sem transvalorar aqueles valores produzem o contrário: tornam o problema mais agudo.” (NIETZSCHE, 2008b, p. 38, grifos do autor). Percebemos, então, que nessa, forma de niilismo, se inserem os tipos já apresentados: negativo e reativo.

No niilismo completo, há a aceitação da “nova” condição do homem sem Deus – niilismo passivo –, mas também não existe ainda a tentativa de transvaloração, pois o indivíduo apenas mantém a contemplação da sua fraqueza. Desse modo, entendemos que o niilismo passivo é o “animal de rebanho”, onde o indivíduo se encontra resignado e inquieto, e o “niilismo ativo”, proposta a ser destacada, trata da inquietude e da vontade de destruição. (ARALDI, 1998, p. 85-6). Nos *Fragmentos póstumos*, sobre o niilismo ativo Nietzsche (2013, p. 290, grifos do autor) argumenta:

 Niilismo como sinal do *poder elevado do espírito*: como *niilismo ativo*.
 Ele pode ser um sinal de *força*: a força do espírito pode ter crescido a tal ponto que as metas *até aqui* se mostrem inapropriadas para ele (“convicções”, “artigos de fé”) - uma crença expressa, em geral, justamente a coerção de *condições existenciais*, uma submissão à autoridade de relações, sob as quais um ser *prospera, cresce, conquista poder...*
 Por outro lado, um sinal de uma força *não suficiente*, para também *estabelecer*, então, uma vez mais uma meta, um por quê?, uma crença.
 Seu *máximo* de força relativa é alcançado por ele como força violenta da *destruição*: como *niilismo ativo*. Seu oposto seria o niilismo cansado, que não *ataca* mais: sua forma mais célebre, o budismo: como niilismo *passivo*.

No niilismo ativo, todo o sentido de valor é posto pela vontade de poder, todo conceito é vontade de domínio. Sem um retrocesso em tal revelação, o niilista ativo aceita a sua condição e vê uma possibilidade de recriar novos valores. Esse é o niilismo dos espíritos fortes. Essa é a transvaloração dos valores.

Machado (1999) afirma que a superação do niilismo é afirmar, de modo dionisíaco, tudo o que foi negado e desvalorizado. Transvaloração é desvalorizar os valores que

determinaram a história da filosofia e valorizar os que foram subordinados, tendo como grande objetivo a destruição desse próprio lugar que institui a moral dominante. É o que leva a filosofia nietzschiana a ser classificada como uma filosofia dos valores, pois sempre se busca o que está na base das avaliações. Desse modo, “(...) é o fato de remeter as apreciações de valor à vida ou à vontade de potência. A vontade de potência é sempre o elemento básico, ‘o fato mais elementar’ que determina a reflexão nietzschiana sobre os valores.” (MACHADO, 1999, p. 88).

Em meio ao que foi discriminado, onde situamos o eterno retorno?

Essas condições que possibilitam o niilismo ativo só são possíveis com o eterno retorno e o pensamento seletivo, pois apenas essa seleção nos permite avaliar a existência. A relação entre a ideia da “morte de Deus” e do eterno retorno leva à criação de autênticos valores, ou a transvaloração, pois apenas a ideia de que a vida não é mais conduzida pela dicotomia certo e errado ou pelo maniqueísmo, pode abrir novos campos de existência, novos modos de criação. Vejamos:

E se um dia, ou uma noite, um demônio lhe aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem – e assim também essa aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira!”. (NIETZSCHE, 2012, p. 205)

O eterno retorno apareceu primeiramente na filosofia nietzschiana nesse aforismo de *A gaia ciência*, mas é em *Assim falou Zaratustra* onde se encontra melhor explicitada a constituição dessa concepção, juntamente com a vontade de poder e o niilismo. Mesmo que a explanação desses conceitos seja compreendida com dificuldade, devido às representações, simbologias e metáforas em *Assim falou Zaratustra*, essa ainda é a obra de maior destaque na filosofia nietzschiana. Esse livro, ao todo, expressa de forma gradual os conceitos aqui transcritos.

O que entendemos por essa seleção do eterno retorno? Como propõe Deleuze (1976, p. 56, grifos do autor), o eterno retorno, “(...) na qualidade de pensamento, dá uma regra prática à vontade. (...) Como pensamento ético o eterno retorno é a nova formulação da síntese prática: **O que tu quiseses, queira-o de tal modo que também queiras seu eterno retorno**”. Sustentamo-nos nessa leitura para afirmar que é o pensamento do eterno retorno que faz do querer algo completo. Ele elimina tudo o que não serve para o ato da criação.

Em *A vontade de poder*, Nietzsche (2008b, p. 249, grifos do autor) disserta:

[*Inovações de princípio*:] No lugar dos valores morais, valores naturais puros. Naturalização da moral.
 No lugar da “sociologia”, uma *doutrina das configurações de domínio*.
 No lugar da “sociedade”, o *complexo da cultura*, como meu interesse de preferência (tal como um todo em relação às suas partes).
 No lugar da “teoria do conhecimento”, uma *doutrina das perspectivas dos afetos* (à qual pertence uma hierarquia dos afetos).
 Os afetos *transfigurados*: sua *ordenação mais elevada*, sua “espiritualidade”.
 No lugar de metafísica e religião, a *doutrina do eterno retorno* (esta como meio de disciplina e seleção). (NIETZSCHE, 2008b, p. 249)

Voltando ao niilismo ativo, na transvaloração de todos os valores, evidencia-se a concepção de super-homem. O super-homem se ergue na superação das oposições: sensível e espiritual, corpo e alma, terreno e extraterreno: “(...) Neste sentido, super-homem é superação, ultrapassagem. De quê? Do homem tal como ele foi; do homem do passado e sua crença em Deus. É a superação do homem como ‘doença de pele da terra’ (...).” (MACHADO, 1997, p. 46). Desse modo, entendemos as atitudes do super-homem como um novo modo de avaliar e afirmar a vida, tendo no eterno retorno seletivo seu maior caráter de negação a tudo o que não lhe serve. Nietzsche (2011, p. 13-4, grifos do autor), em *Assim falou Zaratustra*, coloca:

Eu vos ensino o super-homem. O homem é algo que deve ser superado. Que fizeste para superá-lo?
 Todos os seres, até agora, criaram algo acima de si próprios: e vós quereis ser a vazante dessa grande maré, e antes retroceder ao animal do que superar o homem?
 Que é o macaco para o homem? Uma risada, ou dolorosa vergonha. Exatamente isso deve o homem ser para o super-homem: uma risada, ou dolorosa vergonha.
 O mais sábio entre vós é apenas discrepância e mistura de planta e fantasma. Mas digo eu que vos deveis tornar fantasmas ou plantas?
 Vede, eu vos ensino o super-homem!
 O super-homem é o sentido da terra. Que a vossa vontade diga: o super-homem *seja* o sentido da terra! Eu vos imploro, irmãos, *permaneçais fiéis à terra* e não acrediteis nos que vos falam de esperanças supraterras! São envenenadores, saibam eles ou não.
 São desprezadores da vida, moribundos que a si mesmos envenenaram, e dos quais a terra está cansada: que partam, então!
 Uma vez a ofensa a Deus era a maior das ofensas, mas Deus morreu, e com isso morreram também os ofensores. Ofender a terra é agora o que há de mais terrível, e considerar mais altamente as entranhas do inescrutável do que o sentido da terra!

É contundente afirmar que, em *Assim falou Zaratustra*, mesmo que de maneira simbólica, encontramos argumentos e conceitos que serão desenvolvidos em textos nietzschianos posteriores. Contudo, como já observado, é o livro que melhor expressa a relação entre esses conceitos-chave que sustentam nossa interpretação: vontade de poder, niilismo e eterno retorno. Mesmo que nos falte maior aprofundamento da relação entre essas concepções e das fases do sistema nietzschiano, atentemos para o principal objetivo desse trabalho: a relação dos conceitos nietzschianos com a literatura de Kafka.

Iniciamos nossa apresentação da filosofia nietzschiana tendo como base principal o conflito das vontades de poder como princípio de acontecimentos e estados de coisas. Pensar

a vontade de poder em um caráter antropológico não torna o conceito menos rico, pois substituir uma metafísica dos valores por uma condição humana possibilita o próprio Kafka ao mais próximo de um criador de valores.

Ao analisar o posicionamento de Zaratustra no capítulo “De mil e de um alvos”, em relação à questão da vontade de poder enquanto fundamento antropológico de valor, Machado (1997, p. 74) aponta que:

Ora, considerar a vontade de potência unicamente do ponto de vista do homem como auto-superação criadora da existência significa, para Zaratustra, pensar o homem como ponte e não como meta. E não se trata de constatar um fato: trata-se de formular uma exigência, pois enquanto para Zaratustra o homem deve ser ponte, os próprios homens se tomam como meta. Tomar-se como meta é desprezar o processo de auto-superação próprio da vontade e só pode levar ao último homem ou à ausência de vontade. O que significa que Zaratustra está pensando o homem a partir do super-homem. Se os “desprezadores do corpo” são criticados é por não serem pontes que levam ao super-homem. E se os “criadores” são enaltecidos é justamente pelo motivo inverso.

Nossa proposta não é compreender Kafka como o exemplo do super-homem, mas entender que a motivação para a escrita dos diários se fundamentaram em antagonismos de forças que tiveram na arte uma vontade ativa. Uma escrita tão pessoal que, até se constituir como literatura, teve a influência de forças antagônicas.

4 FILOSOFIA E LITERATURA NA OBRA DE KAFKA

4.1 Uma breve apresentação de Franz Kafka¹⁸

Kafka nasceu em 3 de julho de 1883, na cidade de Praga que, naquela época, era capital de uma província do Império dos Habsburgo, Boêmia, cidade eslava com uma minoria de língua alemã, em grande parte judia, conhecida, atualmente, por República Tcheca. Filho mais velho de um comerciante judeu, Hermann Kafka e sua esposa Julie, o escritor estudou naquela mesma cidade tanto no ginásio como na Universidade e obteve o doutorado em Direito, em 1906. Entre 1923 e 1924, Kafka viveu longe do pai, figura que não reconhecia sua carreira de escritor, talvez o único período em que saiu definitivamente de Praga. Mas, muito antes com os irmãos Max e Otto Brod, o escritor viajava constantemente no período de férias para Paris, Itália e, em uma dessas viagens, em Berlim, Kafka foi apresentado a Felice Bauer.

No ano seguinte, após o encontro com Felice, visita-a algumas vezes em Berlim. Noivam duas vezes, mas não vieram a casar.¹⁹ Houve também algumas complicações com outras mulheres que marcaram sua vida, não vindo a concretizar nenhuma relação amorosa. Em 1917, aparecem as primeiras complicações de uma tuberculose que anos depois iria matá-lo. Kafka faleceu em um sanatório perto de Viena, Áustria, em 3 de junho de 1924, um mês antes de completar 41 anos de idade.

No fim da vida, Kafka fez um pedido ao amigo Max Brod para que queimasse seus escritos. Mas, para o bem da história da literatura, Brod não o realizou, salvando sua obra das chamas. Brod fugiu de Praga pouco antes da invasão alemã, em 1939, com os manuscritos de Kafka, passando, também, por certa tensão no Oriente Médio, pois o material valioso ainda estava em sua posse.

O arquivo literário de Kafka foi quase todo publicado de forma póstuma. Muitos fragmentos e cartas ainda estão sob cuidado de editoras ou em mãos de particulares. Os escritos que nos chegaram até os dias de hoje garantem Kafka como um dos maiores escritores da literatura.

¹⁸ Informações extraídas, em maior parte, das notas do tradutor oficial de Kafka no Brasil, Modesto Carone, que se encontram nos livros de Kafka publicados pela Companhia das Letras e, também, do livro *A história concisa da literatura alemã* (2013), de Otto Maria Carpeaux.

¹⁹ Cf. CANETTI, Elias. **O outro processo:** as cartas de Kafka a Felice. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988. Importante tese onde o crítico apresenta, a partir de uma análise das cartas de Kafka a Felice, que a obra *O processo* teve inspiração no rompimento do primeiro noivado de Kafka, do qual se sente culpado, tendo sido julgado como um criminoso sem culpa.

A abordagem a seguir se dividirá em três momentos: primeiro, a caracterização do estilo literário de Kafka, sob o ponto de vista de autores diferenciados; em seguida, a análise de um paralelo entre o conceito de vontade de poder e a escrita dos *Diários* e da *Carta ao pai* de Kafka; por fim, a análise do niilismo a partir da narrativa *A construção* – um dos últimos contos escritos pelo autor.

4.2 A literatura kafkiana em perspectiva

O termo “kafkiano”, além de remeter ao pesquisador que adota as ideias ou pensamentos de Kafka, equivale ao adjetivo que veicula acontecimentos insólitos, excêntricos, misteriosos e, não menos importante, um fim com múltiplas significações. De certo modo, essas até podem ser as primeiras impressões ao nos depararmos com o termo, mas, para Carone (2009, p. 100, grifos do autor), há bem mais:

(...) o uso dessa palavra cria problemas diante da hipertrofia que ela tem sofrido. É comum dizer que “kafkiano” é tudo aquilo que parece estranho, inusual, impenetrável e absurdo – o que descaracterizaria o realismo de base da prosa desse autor. Pois a rigor é kafkiana a situação de impotência do indivíduo moderno que se vê às voltas com um superpoder (*Übermacht*) que controla sua vida sem que ele ache uma saída para essa versão *planetária* da alienação – a impossibilidade de moldar seu destino segundo uma vontade livre de constrangimentos, o que transforma todos os esforços que faz num padrão de iniciativas inúteis.

Mesmo com essas equivalências múltiplas, é possível identificar um estilo singular na obra ficcional e em seus diários e cartas, o que será evidenciado por alguns comentadores e críticos.

A obra de Kafka pode implicar uma variada gama de interpretações, e os próprios amigos íntimos do autor, como Max Brod, há muito conhecido pelo público leitor de Kafka, e Willy Haas, no livro de memórias *O Mundo Literário*, apresentam algumas dificuldades quanto aos esclarecimentos do trabalho do escritor:

(...) certa incapacidade de compreender a autonomia da obra-de-arte, a qual, já emancipada das condições que lhe deram nascimento, constitui-se em universo próprio que não pode ser monopolizado por ninguém. Não serão precisamente os “vizinhos” de Kafka os que menos entendem a sua obra, porque timbram em reduzi-las às experiências de uma geração e à verdade dos “fatos” em vez de procurarem elevar-se à verdade essencial destilada pela força transfiguradora da imaginação artística? No fundo, o que Haas não entende é que Kafka escreveu *O Processo* e não as memórias de Haas. (ROSENFELD, 1973, p. 250, grifo do autor)

Diante dessas considerações, perguntamos: a intimidade legítima ou não a compreensão? Laços afetivos entre escritor e leitor podem favorecer o entendimento do significado de uma obra, mas é importante aceitar que esses laços, para quem está em outro

plano da relação, nem sempre são tão “íntimos” para aqueles que os vivenciam. De todo modo, partindo da ideia de que o texto de Kafka permite múltiplos significados, por que a interpretação de seus amigos não pode ser uma compreensão, também legítima, entre as outras possíveis?

Classificar um gênero literário implica um percurso diversificado e múltiplo quanto mais adentramos nas narrativas modernas. Na nossa tarefa de apresentação do estilo literário kafkiano, consideremos, inicialmente, um rápido apontamento sobre o gênero literário conhecido como realismo fantástico que teve grande importância, também, para a obra de Kafka.

Depois do surgimento desse estilo em fins do século XVIII, levando em consideração a reação do sobrenatural, tanto na sua função social quanto literária²⁰, a literatura fantástica teve uma vida breve. Mas não foi um fim definitivo, tendo em vista a sua presença, ainda que não primordial, na produção literária contemporânea.

Afirmamos, a partir de Todorov (1976, p. 176-7):

É certo que o século XIX vivia em uma metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica não é mais que a consciência intranquilha desse século XIX positivista. Mas hoje em dia já não é possível acreditar em uma realidade imutável, externa, nem em uma literatura que não seria mais que a transcrição dessa realidade. As palavras obtiveram uma autonomia que as coisas perderam. A literatura, que sempre afirmou essa outra visão é, sem dúvida, um dos móveis da evolução. A literatura fantástica, que ao longo de suas páginas subverteu as categorizações lingüísticas, recebeu, por esta causa, um golpe fatal; mas desta morte, deste suicídio, surgiu uma nova literatura. Agora bem, não seria muito presunçoso afirmar que a literatura do século XX é, em certo sentido, mais “literatura” que qualquer outra. Isto não deve, por certo, ser considerado como julgamento de valor: é inclusive possível que, precisamente por isso, sua qualidade resulte diminuída.

O maior exemplo desse enfraquecimento do fantástico no século XX é *A metamorfose*, de Kafka, onde o acontecimento sobrenatural, desde as palavras iniciais da narrativa, passam a ideia de acontecimentos verossímeis e nada mais surpreendentes:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos. (KAFKA, 2011a, p. 227)

(...) Em Kafka, o acontecimento sobrenatural não provoca mais hesitação pois o mundo descrito é inteiramente bizarro, tão normal quando o próprio acontecimento a que serve de fundo. Reencontramos, portanto, (invertido) o problema da literatura fantástica – literatura que postula a existência do real, do natural, do normal, para

²⁰ Cf. TODOROV, Tzvetan. Literatura e Fantástico. In: _____. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 166-174.

poder em seguida atacá-lo violentamente – mas Kafka conseguiu superá-lo. Ele trata o irracional como se fizesse parte do jogo: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, se não de pesadelo, que nada mais tem a ver com o real. Mesmo que uma certa hesitação persista no leitor, nunca toca a personagem; e a identificação como anteriormente observada não é mais possível. (TODOROV, 1975, p. 181)

Nesses termos, a narrativa kafkiana não somente abandona a linha-mestra da literatura fantástica, como reelabora suas funções em um modelo único. O que acontece é que o escritor se apropria dos elementos maravilhosos, estranhos e os torna admissíveis, configurando seu estilo literário.

Diante das exegeses que a literatura de Kafka permite, Rosenfeld (1973, p. 225) propõe que “(...) Alguns dos resultados convencem, embora se contradigam; outros complementam. Mas esse estado de coisas, em que uma obra literária se tornou em trampolim para desenvolver cosmovisões, é pouco satisfatório.”. Por “pouco satisfatório”, Rosenfeld (1973, p. 229) argumenta que Kafka precisa ser integrado em uma linha de tradição e, conseqüentemente, de renovação para que seja inserido em determinado contexto histórico. Mesmo que o escritor tenha ganhado grande destaque na história da literatura, o caráter monstruoso de sua obra, sem cairmos no caráter pejorativo do termo, eleva-o a ponto de não enquadrá-lo em uma escola literária?

Na perspectiva em questão, Kafka não se encontra reduzido, apesar de certas características de muitas de suas narrativas oscilarem entre o simbolismo, o expressionismo e, em alguns contos, a um realismo próprio:

O exame literário demonstra que a obra de Kafka, apesar de diferenças marcantes, se encontra próxima do expressionismo, no tocante à sua estrutura fundamental. Apresenta um mundo “criado”, aparentemente de fraca tendência mimética com referência ao todo da realidade empírico-histórica. Apesar de neste universo terem entrado muitas “partículas reais” de uma riqueza extraordinária, e esquemas básicos da vida de Kafka, esses elementos foram remanipulados segundo necessidades e obsessões expressivas. A imagem que surge é resultado de um processo de redução, acentuação unilateral, deformação; processo que, sob a pressão de uma espécie de apriorismo emocional e imaginativo, distorce, abala ou até elimina as categorias fundamentais – tempo, espaço, causalidade, substância –, assim como os níveis ontológicos – coisa, planta, animal, homem – que moldam a nossa experiência corriqueira. Por isso a realidade, embora os seus dados sejam assimilados, aparece curiosamente transformada, o que explica a impressão ao mesmo tempo de estranhamento e de *déjà vu*, de extrema realidade e extrema irrealidade. (ROSENFELD, 1973, p. 230, grifo do autor)

Kafka, em uma só narrativa, pode abranger características de escolas ou períodos diferenciados da história da literatura, desde movimentos literários anteriores à sua época até a literatura contemporânea. Em meio a essas generalizações, o estilo kafkiano causa tremor e abalo suficientes para que sua escrita não se atenha somente a uma forma básica. Anders (2007, p. 85), do mesmo modo, nos coloca que esperar tanto um isolamento como o maior do

expressionismo pode ser um equívoco em Kafka, pois “(...) é difícil imaginar um estilo mais não-romântico, mais não-subjetivo, menos expressionista do que o de Kafka. Ele articula suas frases com a mais extrema precisão, como um Robinson que calcula a fundo um plano de viagem”.

Carpeaux (2013, p. 206-7) aponta que Kafka ganha destaque um pouco depois do pessimismo nascente após a concretização da “república de Weimar”, na Alemanha²¹. Classificar os “weimarianos” não tanto pela quantidade de autores encontrados, mas pela diversificação de estilos se torna mero artifício. Para esse autor, o fim do Expressionismo não se deu de forma exata, contudo não houve também esforços para seu restabelecimento. Determinar um estilo próprio desses autores expressionistas ou afins não é nossa proposta, apenas apresentar alguns apontamentos para fins históricos, considerando que muitos desses escritores mantiveram singularidade em seus modelos literários: “(...) escritores tão imensamente diferentes que não se trata, evidentemente, de grupo, mas de hábitos estilísticos e de uma mentalidade difusa em todos os grupos.” (CARPEAUX, 2013, p. 223).

Segundo Carpeaux (2013), Kafka, mesmo sendo reconhecido apenas depois de 1945, colheu frutos de autores como Maria Rilke e Thomas Mann, produtos desse período. As características literárias que muitos autores receberam como herança são a parábola e a manifestação do pensamento por meio de “exemplos”, tendências religiosas do Expressionismo que tinham nos intelectuais judeus seus grandes representantes.

Com Rosenfeld (1976) e Carpeaux (2013) ainda podem ser encontradas certas categorizações semelhantes em relação ao estilo literário de Kafka, não tanto pela taxionomia, mas sim pelo momento histórico no qual ele se encontrava.

É muito frequente atribuir critérios à literatura de Kafka que a situem entre o comum e o incomum. Percebemos a dificuldade não somente no seu enquadramento em uma escola, como ainda na descrição de suas singularidades. De modo paradoxal, é justamente quanto à sua singularidade que se iniciam alguns esclarecimentos em torno de sua escrita, pois “(...) O singular em suas vivências, não é que tanta coisa singular aconteça, mas que nada do que acontece, mesmo a coisa mais óbvia, seja óbvia; que não haja nada que ele espere, nada com que possa contar.” (ANDERS, 2007, p. 35). Nesse aspecto, em Kafka, o susto, o fantasmagórico, o sombrio e o inabitual são, praticamente, eventos comuns no cotidiano dos

²¹ O cenário da nova democracia alemã pós-primeira guerra em 1919 era composto pela dissolução e despojamento da monarquia, dos aristocratas e exércitos, a ameaça da burguesia pelos proletários e a desesperança dos camponeses. Mas intelectuais democráticos e socialistas não cederam a esse pessimismo considerando o contexto de uma nova era. Assim, nascia a República de Weimar. (CARPEAUX, 2013, p. 206)

personagens. Ou melhor, não “eventos comuns”, mas fatos com atribuição universal sem serem devidamente explicados.

Nessa singularidade de Kafka, é possível encontrar um realismo muito particular. Ao se afastar de uma narração linear dos fatos e de explicações prévias dos acontecimentos estranhos do cotidiano, apresenta-se um pré-julgamento sobre o escritor que equivale a uma qualidade. “(...) Nesta forma um pouco complicada, mas sem dúvida consequente, Kafka é realista: mostra o mundo visto de fora. E essa atitude ‘de fora’ exige, evidentemente, meios literários específicos.” (ANDERS, 2007, p. 36). Perante esse pré-julgamento, Kafka, em seu não pertencimento e adequação, ou melhor, em seu “isolacionismo”, como propõe Anders (2007, p. 56), ressignifica-se em um novo modelo de arte literária:

O *alegorista* põe em movimento seu mecanismo convencional (teológico, mitológico ou do gênero) de tradução ao substituir *conceitos* por *imagens*. O simbolista autêntico toma a parte pelo todo (*partem pro toto*), isto é, faz um objeto representar o outro, porque este, ao que se supõe, é da mesma substância que o outro. Kafka não faz nem uma coisa nem outra. O que ele traduz em imagens não são conceitos, mas situações. Mas, por ser (como é) “isolacionista”, não pode também oferecer “símbolos” no sentido usual, pois “símbolos” só pode empregar aquele para quem o *sym*, a ligação com uma base (divina ou terrena), é natural. O fato de que a maior parte dos intérpretes, por aversão ao “racionalismo frio” da alegoria, tenha se decidido por Kafka como “simbolista”, mas não a capacidade de produzir uma nova chance para um novo fenômeno (e a prosa de Kafka é um fenômeno novo). (ANDERS, 2007, p. 56, grifos do autor)

Constatamos em Kafka uma “linguagem comum”, pois ela está a sua disposição, assim como a de qualquer outro escritor. As metáforas, preexistentes na linguagem, são tomadas ao pé da letra e apropriadas em seu caráter de imagem. (ANDERS, 2007, p. 56-7). Contudo preferimos interpretar os acontecimentos presentes na literatura de Kafka como uma situação habitual, diferenciando em certos momentos aquele caráter imagético e as metáforas. O próprio ato de Kafka “(...) não consiste em outra coisa senão submeter a um golpe de luz essas verdadeiras imagens verbais. Nenhuma de suas imagens, por mais absurda, parece gratuita: cada uma está afundada num pronunciamento imagético que o homem, antes dele, já fizera sobre si mesmo.” (ANDERS, 2007, p. 58).

Ainda na concepção de Anders (2007, p. 59), seguindo o já exposto, o Simbolismo e a alegoria estarão de um lado e o estilo ou método de Kafka, de outro. Esse estilo de escrita não inventa imagens, mas assume as imagens. O escritor, ao dar um olhar diferenciado à imagem, encontra uma “pavorosa realidade” e, assim, a linguagem passa a outro patamar de responsabilidade.²²

²² No tópico referente à representação dos tipos de niilismo nietzschiano em *A construção*, analisaremos melhor essa questão sobre a possibilidade ou não de termos em Kafka um simbolista, alegorista e/ou imagético.

A ideia inicial não é sistematizar a literatura kafkiana, mas demonstrar como essa obra apresenta múltiplos sentidos em face de uma gama de críticos e especialistas de períodos distintos. Lembremo-nos de Nietzsche em sua leitura de mundo: somente há perspectivas, conflitos, forças e, por que não, uma curiosa manifestação da vontade de poder? Não estariam os ensaístas e escritores se baseando em perspectivas ao tentarem interpretar a literatura de Kafka?

Uma interpretação definitiva é provavelmente impossível, porque quase todas as obras de Kafka são fragmentos. A própria natureza de seu tema exclui a conclusão, o desfecho. Mas são “completos” os numerosos aforismos em que Kafka resumiu, com plasticidade extraordinária, suas teses. E esses aforismos ampliam-se, às vezes, formando parábolas como a literatura universal não possuía comparáveis depois dos tempos bíblicos: *Von dem Gesetz* (Perante a Lei), *Odradek*, *Die Botschaft des Kaisers* (A Mensagem do Imperador). É um novo gênero literário. Mas não convém falar em literatura, a propósito de Kafka. Se há, nele, uma nova ficção, não é propriamente técnica nem propriamente ficção: são manifestações de sua metafísica. (CARPEAUX, 2013, p. 237, grifos do autor)

Nesse panorama, necessitamos trilhar um caminho sem que afirmemos ser esse o verdadeiro ou o falso, mas apenas a possibilidade de apenas um ser percorrido. Portanto, como o próprio Blanchot (1997b) aponta, precisamos deslocar Kafka de sua posição de escritor, pois, como também afirma Carpeaux (2013), uma interpretação definitiva de sua obra é muito complexo. Assim, Kafka faz literatura e cria um estilo único deixando seu legado: “(...) dar à obra um sentido religioso, diz Jean Starobinski. É na categoria de santidade, e não na de literatura, que precisamos colocar sua vida e sua obra, diz Max Brod. Ele não teve apenas uma obra para criar, diz Pierre Klossowski, mas também uma mensagem para passar.” (BLANCHOT, 1997b, p. 19).

Diante das propostas apresentadas, entendemos que a obra de Kafka se perpetua por um grande número de fragmentos obscuros. Levando em consideração que a incompletude das narrativas é proposital, mesmo quando parecem não apresentar um sentido oculto, fica subentendido que a proposta final é a plurissignificação de um determinado acontecimento: “(...) não é uma lacuna, é o sinal de uma impossibilidade que está presente em toda parte e jamais admitida – impossibilidade da existência comum, impossibilidade da solidão, impossibilidade de se limitar a essas impossibilidades.” (BLANCHOT, 1997a, p. 14).

As impossibilidades nessa literatura não se formam por enredos incompletos ou acontecimentos “sem sentido”, mas pelo fato de esses enredos tenderem para o leitor como acontecimentos do cotidiano considerados como inaceitáveis, bem como a eventos comuns.

Em *A construção*, o conto a ser posteriormente analisado, não há um fim positivo ou negativo. Entendemos que a obscuridade dessa narrativa se sustenta não somente por ser mais

uma das obras incompletas de Kafka, mas por ser essa mais uma obra kafkiana. Para o tcheco, ao nosso ver, nessa paradoxal estrutura “vacilante” de uma narrativa, se constituiu o seu caráter afirmativo, ou seja, esse é o legado da narrativa kafkiana: a denúncia das impossibilidades de uma estrutura comum.

Ademais, um ponto deveras importante para Carone (2009, p. 105, grifos do autor):

(...) Kafka é um escritor de vanguarda que se inspira em Kleist, elege Flaubert como modelo, vai na contracorrente do impressionismo *art nouveau* vienense e se apropria literariamente do jargão jurídico do império dos Habsburgo. É compreensível, nesse sentido, a existência de um quase consenso de que, para entender Kafka, é necessário renunciar às exegeses totalizantes para estabelecer, primeiro, alguns parâmetros capazes de descrever o seu estilo e, por meio dele, seu modo de compor ficção, tarefa que muitas vezes coincide com os limites da análise filológica e a questão da língua alemã burocrática de Praga e da Boêmia, para entender a partilha artística que fez dela como o famoso “protocolo kafkiano”.

O que podemos extrair de todo esse emaranhado de perspectivas é que são todas consistentes. De todo modo, algo perdura não somente na ficção, mas nas cartas ou diários, nos levando a concluir que a esperança kafkiana não está condenada, mas o que incomoda é porque ela não consegue ser condenada. Esse é o principal fator que torna sombrias as narrativas de Kafka. As catástrofes, ainda que bem estruturadas e contínuas, deixam uma margem de fuga, uma válvula de escape, mas no fim não sabemos se essa margem ou válvula é a esperança ou se a afasta para todo o sempre. (BLANCHOT, 1997a, p. 18)

4.3 Diários, cartas e “vontade de poder”

4.3.1 Sobre os diários e a “vontade de poder”

Assim como a obra ficcional de Kafka, seus diários e algumas cartas só foram realmente conhecidos pelo público devido à edição e publicação de Brod. Segundo Rosenfeld (1973), em *Descrição de um Combate*, volume editado por Brod em 1936, estão reunidos os primeiros escritos de Kafka. Sem modificações, podemos encontrar considerável parcela de alguns trechos de cartas e dos diários do escritor. Rosenfeld (1973) afirma que entre a obra literária, os diários e as cartas não há diferença, pois todos trazem elementos biográficos velados pela imaginação. Um exemplo é *Carta ao pai* que “(...) deve ser lida, em ampla medida, como ficção, embora naturalmente contenha um fundo autobiográfico.” (ROSENFELD, 1973, p. 254).

Nos *Diários* de Kafka, é natural encontrar traços do estilo de Kafka perceptíveis nas narrativas e na ficção, como é o caso do “estranhamento”. Um grande exemplo desse

estranhamento nos *Diários* data de 28 de março de 1911, quando Kafka relata uma consulta ao doutor Steiner, deixando o leitor “anuviado”, sem mesmo saber o que ocorreu ou não naquele fato. (KAFKA, 2000, p. 42-45)

Blanchot (1997b) afirma que os *Diários* são uma continuidade do cotidiano de Kafka, da sua luta contra si e contra os outros. É claro que esse tipo de escrita – a escrita de um acontecimento que pode ser velada pela ficção – não é um caso exclusivo de Kafka, mas, em nossa leitura, a ele isso é dado de forma tão espontânea que podemos reconhecer sua obra literária em seu cotidiano. A existência do indivíduo enquanto escritor está por completo em sua obra, pois: “(...) No momento em que escreve, ele está na literatura e está nela completamente: é preciso que seja um bom artesão, mas também esteta, pesquisador de palavras, pesquisador de imagens. Ele tá comprometido. É a sua fatalidade.” (BLANCHOT, 1997b, p. 21).

Nos *Diários*, mesmo que esteja explícita a diferença entre essa obra e as narrativas, há traços de elementos que ajudam a compreender toda a obra de Kafka. Sem que o autor seja específico sobre um fato, são notórios o esteticismo e a atividade literária quando relata seu dia a dia. Blanchot (1997a, p. 11) explicita essas atribuições:

O *Diário* é cheio de observações que parecem ligadas a um saber teórico, fácil de reconhecer. Porém essas idéias permanecem estranhas à generalidade de onde tiram a forma: elas parecem como exiladas, expressam-se de modo esquivo, que não permite entendê-lo nem como expressão de um fato único nem como a explicação de uma verdade universal. O pensamento de Kafka não se utiliza de uma regra uniformemente válida, mas tampouco é um simples ponto de referência de um fato particular de sua vida. Ele se coloca entre esses dois extremos. Assim que ele se torna a transposição de uma sequência de fatos que realmente ocorreram (como é o caso num diário), passa imperceptivelmente à procura do sentido desses fatos, deseja prosseguir na sua aproximação. É então que a narrativa começa a se fundir com sua explicação, mas esta não é uma explicação, não explica tudo o que deveria e principalmente não consegue sobrevoá-la. É como se fosse atraída por seu próprio peso para a particularidade da qual deveria romper o caráter fechado: o sentido que ela coloca em movimento vagueia em torno dos fatos, só é explicação se se desligar deles, mas só é explicação se deles for inseparável.

Sem seguir uma regra ou apresentar um ponto específico de sua vida a ser debatido, Kafka busca um ponto de convergência entre essas atividades. Apresenta ao leitor uma narrativa, levando em consideração que esses relatos foram escritos com o intuito de serem lidos, mesmo que esse não fosse o verdadeiro motivo dos escritos:

Em transe de ditar no escritório um comprido aviso dirigido à polícia do distrito. No instante da conclusão que precisava ser instantânea, fiquei aturdido sem poder fazer outra coisa senão olhar para a menina K., datilógrafa que, de acordo com o seu costume, tornou-se particularmente animada, mudou a cadeira de lugar, tossiu, castanholou com os dedos sobre a mesa e chamou para a minha desventura a atenção de todo o escritório. A frase que eu buscava teria tido o condão de pô-la calma, era tanto mais raro encontrá-la quanto se fazia mais necessária. Por fim, apanho a

palavra “estigmatizar” e a frase mais adequada a ela, porém conservo-a ainda na boca, envergonhado e desgostoso como se fosse um naco de carne crua, de carne cortada de mim mesmo (tanto esforço custou-me acha-la). Por fim, dito-a conservando o sentimento aterrorizador de que tudo está preparado em mim para um enorme trabalho poético e de que tal labor seria para o meu caso uma solução divina e uma verdadeira entrada na vida, ao passo que aqui no escritório devo, em nome de uma ínfima papelada, cortar um pedaço de carne a este corpo, cheio de tal ventura. (KAFKA, 2000, p. 53-4)

Nesse trecho, não sabemos ao certo se Kafka relata um sonho ou um acontecimento do dia após uma noite intranquila, de todo modo, há traços de sua ficção quando emprega a letra “K” para se referir à secretária e do modo como relata o trecho escolhido. Partimos do ponto de que não há uma verdade a ser apresentada por Kafka, já que são inegáveis os motivos que dão impulso as suas anotações. Assim, se há um fim para isso tudo, está na ideia de que, enquanto escritor, ele cria novas fugas da dura realidade, tendo na imaginação, bem como na literatura, a matéria-prima para tal.

Diante dos termos “imaginação” e “literatura”, iniciemos os principais pontos que vinculam a obra de Kafka com a arte proposta por Nietzsche, reforçando os argumentos que respondem e justifiquem a questão: como os diários e as cartas de Kafka podem estar conectados com o par: vontade de poder e arte?

Como expresso no início do capítulo 2, a filosofia nietzschiana pode caracterizar diferentemente um mesmo conceito em momentos distintos de sua obra. Na ideia de arte, bem como no estudo da estética, essa proposta não muda. Para Rabelo (2013, p. 132):

(...) Essas conceitualizações, mesmo se procedentes até certo ponto, seriam insuficientes, pela simples razão de se reportarem a ideias que são, inescapavelmente e desde a origem, fortemente contextualizadas, partes integrantes e integradas de um mesmo, vasto, organismo. Uma formulação mais decisiva do conceito de arte nietzschiano deveria ao menos não excluir flagrantemente essa multiplicidade de perspectivas; e só poderia fazê-lo, de maneira acertada, respeitando a maneira de Nietzsche conduzir suas conceitualizações e contextualizações. O que significa dizer, em suma, que perguntar pelo conceito de arte de Nietzsche implica evidenciar toda uma rede de conceitos, que se imiscuem continuamente sob vários ângulos, traçando com esse percurso uma trilha hermenêutica no interior do seu pensar.

Contudo, não nos esqueçamos de que nossa abordagem se situa em uma terceira fase do pensamento nietzschiano. Não falamos anteriormente de um determinado tipo de arte tal qual é classificada por Nietzsche, mas propomos entender como esse elemento, o objeto artístico, se vincula à vontade de poder.

Seguindo esses preceitos, nessa linha interpretativa, temos a vontade de poder como responsável pelas produções humanas enquanto estado de força, como sintomas de um determinado corpo e o elemento encarregado para interpretar a realidade e os acontecimentos. Assim, a arte para Nietzsche, segundo Rabelo (2013, p. 137), é ferramenta de escrutinização

da realidade, pois a arte é mais confiante que as produções morais, tendo como base os instintos em estado mais puro, já que o filósofo considera como mais importante, em um primeiro momento, o juízo estético e não o entendimento como estímulo para a realização dos estados de coisas.

Dessa forma, a arte em Nietzsche é fisiologia da arte: “(...) essa ligação nuclear (entre arte e vontade de poder) se dá, (...) naquilo a que o autor se refere repetidas vezes como sua ‘fisiologia da arte’. Ela constitui, a meu ver, a via de acesso mais apropriada para, agora, encetar o entendimento ora buscado.” (RABELO, 2013, p. 140). Grande parte da filosofia “tardia” de Nietzsche está ligada aos argumentos referentes a questões fisiológicas e, sendo a vontade de poder requisito para compreender também a arte, entendemos esse argumento referente à fisiologia da arte nietzschiana nesses preceitos:

Em sua definição mais simples, tal fisiologia da arte equivale à noção de que a arte e a estética encontram-se “indissoluvelmente ligadas” a “pressupostos biológicos”. (...) O que justifica o privilégio que este (Nietzsche) dá à atividade artística pode ser considerado em dois momentos, por ele mesmo sublinhados: a especial caracterização do juízo estético, e a caracterização da criação artística como produto de um tipo singular de corpo, aquele do artista. (RABELO, 2013, p. 141)

Voltemos às questões: a obra literária de Kafka serve à filosofia de Nietzsche? Não seria a escrita kafkiana e seu desenvolvimento enquanto artista, levando em consideração a atemporalidade de um objeto artístico, intentos que servem a Nietzsche?

Comprovamos que a escrita de Kafka nos diários não é uma simples produção do cotidiano, do relato de angústias e das viagens, mas criação literária tais quais as narrativas. O objeto artístico é um produto do artista, assim como o artista se “desmembra” em sua obra. Indivíduo, vida, artista e obra estão estritamente interligados. Nisso, entendemos que a escrita é um produto do acontecimento, do conflito de forças que subsistem em constante luta: “O caráter da vontade de poder incondicionada está presente em todo o reino da vida; se tivermos um direito de negar a consciência, então dificilmente teremos o direito de negar os afetos impulsionadores, por exemplo, em uma floresta virgem.” (NIETZSCHE, 2013, p. 14).

Nessa concepção, o próprio Kafka (2000, p. 135), em 16 de outubro de 1921, relata:

Domingo. A desventura de um eterno começar, a ausência de ilusões com respeito ao fato de que tudo não é senão um começar e nem mesmo um começar; a insânia dos outros que o ignoram e que, por exemplo, praticam o futebol para atingir “a alguma coisa”; a minha própria insânia escondida dentro de si mesma, como em um ataúde, a insânia dos demais que acreditam ver aqui um verdadeiro ataúde, conseqüentemente um ataúde que é passível de ser transportado, aberto, destruído, trocado por qualquer outro.

A insânia escondida dentro de si mesma é o que propunha Kafka ao não encontrar respostas para suas motivações da escrita. A afirmação da necessidade de escrever é o que

caracteriza a distinção de Kafka dos demais. Ideia similar à importância de manter os afetos é o que o impulsiona.

É interessante como a própria atividade literária é incompreensível para Kafka, mesmo sendo desenvolvida simultaneamente a essa dúvida. Sua obra, embasada em preciosos fragmentos, justifica os próprios motivos que os faz produzir, mas não respondem o bastante a suas dúvidas existenciais:

Finalmente, após cinco meses de minha vida durante os quais nada consegui escrever que me contentasse, cinco meses que força alguma nunca mais poderia me devolver, ainda que todos fossem moralmente constrangidos a isso, tenho a intenção de me endereçar outra vez a palavra. Encontrava sempre o que me responder, quando me inquiria, sempre existia alguma coisa a extrair de mim, deste monte de palha que eu sou há já cinco meses e do qual o destino parece o de ser acendido durante o Verão para ser consumido mais depressa do que o espectador possa piscar os olhos. Se isso pelo menos me acontecesse! E isso devia suceder-me umas dúzias de vezes pois que nem mesmo lamento essa época desgraçada. O estado em que me encontro não é infelicidade, contudo também não é felicidade, não é indiferença nem fraqueza, nem lassitude ou sequer outra coisa, porém então o que vem ele a ser? De o não conhecer de modo algum, é que advém, indubitavelmente a minha incapacidade de escrever. E esta última, julgo que a compreendo sem que lhe conheça a causa. Todas as coisas que, efetivamente, me chegam ao espírito, não vêm até mim da raiz, aparecem-me somente a meio do crescimento. Tentai, portanto, segurar um fio de erva, de vos aterdes a esse fio de erva que somente principia a crescer desde o meio da haste. (KAFKA, 2000, p. 15)

O desconhecer seu processo criativo, seu estado de ânimo e, paradoxalmente, sua produção literária incessante nos ajuda a entender como a obra kafkiana está ligada à vontade de poder. Entendemos serem esses elementos nascidos em prol de uma vontade de dominar que, refletida na literatura, colocam Kafka na posição de criador. Desse modo, podemos afirmar que a produção literária é perspectiva de mundo, estando, assim, inseridos nesse meio as narrativas, os romances e os microcontos.

Cabem-nos novas questões: seriam os fragmentos e relatos que compõem os *Diários* vontade de mentira? Seria essa produção uma possibilidade de falsear o conhecimento? Como bem relata Blanchot (2005, p. 273), o diário – não seguramente o de Kafka – é insignificante. Relatar cada dia é a maneira encontrada para escapar do silêncio, sendo que há nele o extremo da fala. Um dia anotado é um dia preservado. É viver duas vezes, se protegendo do esquecimento e do desespero de não ter o que diz:

Não abandonarei mais este diário. É aqui que se faz preciso que eu me agarre, porquanto apenas aqui eu o posso fazer. De boa vontade darei a explicação do sentimento de alegria que de quando em quando eu sinto existir dentro de mim, como exatamente agora. É realmente qualquer coisa de espumoso que, por sorvos leves agradáveis, me lota completamente e me dá a sensação de capacidades da não-existência das quais posso a qualquer instante, como neste momento mesmo, convencer-me com certeza absoluta. (KAFKA, 2000, p. 28-9)

A literatura é uma forma encontrada pelo escritor para escapar do silêncio “ensurdecedor”, uma possibilidade de existência na exaltação de uma nova vida. Mas Kafka não luta somente contra o silêncio, mas contra uma série de conflitos em decorrência do ambiente de trabalho, da saúde fragilizada e, um motivo muito difundido, dos conflitos com o pai.

Nos embates e antagonismos, Kafka escreve e isso o deixa “(...) *objetivo, duro, firme, rígido* na imposição de um pensamento – é isso que os artistas conseguem levar a termo da melhor forma possível (...).” (NIETZSCHE, 2013, p. 15, grifos do autor). É um homem elevado, responsável por se manter dentro de si, não se quebrando diante de forças antagônicas. Desse modo, surgem as transformações e produções ocasionadas pelos constantes conflitos entre forças desconhecidas pelo próprio artista: “Transformações da vontade de poder, suas reconfigurações, suas especializações – apresentar paralelamente ao desenvolvimento morfológico!” (NIETZSCHE, 2013, p. 15).

Percebemos que, ao mesmo tempo em que Kafka (2000, p. 34) relata a desordem e o caos dentro de si, a beleza do escrito se revela, destituindo a possibilidade de lermos um simples relato nos *Diários*:

(...) O meu ser íntimo dilui-se (superficialmente por enquanto) e dispõe-se a deixar transparecer algo de mais profundo. Uma primeira ordem principia a estabelecer-se em minha intimidade e deixo de ter necessidades prementes, pois o que existe de pior é a desordem em meio a pequenas faculdades.

Indivíduos como Kafka são constantemente mal compreendidos no que fazem, nisso reflete a condição de ser duro consigo mesmo, algo que está explícito em muito de seus relatos. A escrita em sua vida não nasce necessariamente por reação, mas entendemos que a forma como se dá a escrita e o que está sendo nela relatado é a própria reação aos acontecimentos que o envolvem. Mesmo que não tenhamos uma usual interpretação ou justificativa para a literatura kafkiana ser o que é, é de práxis que citemos três motivos que apoiem suas reações: a saúde debilitada, o trabalho (de onde tirava maior sustento financeiro) que atrapalhava sua vida enquanto escritor e a família (principalmente a relação com o pai e os noivados). Na passagem seguinte dos *Diários*, vemos Kafka (2000, p. 38) rebatendo um nefasto acontecimento a partir da escrita. Entendemos tal atitude como mais uma reação do escritor para com forças antagônicas representadas nas ações indignas da família:

(...) Pode ser que eu tivesse no mesmo momento a certeza da pouca valia de minha descrição; ora, antes dessa mesma tarde, nunca dera atenção a tais sentimentos, refestelado como me achava em meio aos membros de minha família aos quais me habituara (a minha angústia era tão grande que me considerava quase feliz no hábito), sem poder olvidar que era jovem e, do meio dessa atual quietude, chamada para grandes destinos. Um tio, de gênio zombeteiro, terminou por apanhar a folha

que eu tinha na ponta dos dedos, observou-a ligeiramente, entregou-me sem mesmo sorrir e disse apenas aos demais que acompanhavam o seu gesto com os olhos: “a coisa de sempre”, sem ajuntar qualquer palavra para mim. Prossegui sentado e curvei-me como antes para a minha folha aparentemente inutilizável, porém efetivamente eu acabara de ser expulso com apenas um golpe da sociedade, o parecer do tio repetia-se dentro de mim com uma significação já quase real, e, no próprio seio do consenso familiar, uma visão descortinou-se para mim dando para um glacial espaço do nosso mundo que eu precisava reaquecer com um fogo que me seria preciso acender antes de mais nada.

Kafka não é simplesmente um artista de seu tempo, mas o produto de um acontecimento, e sua escrita, atribuições de vontade. Como bem coloca Blanchot (2005, p. 274), é a feliz compensação de uma dupla nulidade. Ele relata que não faz nada deixando algo feito. Ele escreve, cria e faz literatura: “(...) Aquele que se deixa desviar da escrita pelas futilidades do dia, agarra-se a esses nada para contá-los, denunciá-los ou gozá-los, e eis um dia preenchido.”.

Mesmo que a evidência nesse momento sejam os diários, é significativo não esquecermos que as narrativas kafkianas nascem de modo semelhante. Entendemos que diários, cartas, contos e romances são tentativas de resposta, produtos de antagonismos, vontade de domínio, ou seja, são todas perspectivas de mundo em que a arte é impulso:

(...) Uma necessidade de se libertar por sinais e gestos; uma capacidade de falar de si por meio de uma centena de meios linguísticos... um estado *explosivo* – deve-se pensar para si esse estado, em primeiro lugar, como compulsão e ímpeto para descarregar, com toda espécie de trabalho muscular e mobilidade, a exuberância da tensão interna: além disso, como *coordenação* involuntária *dessa movimentação* para os processos internos (imagens, pensamento, desejos) – como uma espécie de automatismo de todo o sistema muscular sob o impulso de estímulos internos fortemente atuantes – incapacidade de *impedir* a reação; o aparato de inibição como que *posto fora dos gonzo*s. Toda movimentação interna (sentimento, pensamento, afeto) é acompanhada de *alterações vasculares* e, consequentemente, de alterações de cores, de temperatura, de secreção; força *sugestiva* da música, sua “*suggestion mentale*”; - (NIETZSCHE, 2008b, p. 406, grifos do autor)

O prodigioso mundo que eu tenho na cabeça. Como, entretanto, me libertar e libertá-lo sem me espedaçar? E de preferência ser mil vezes espedaçado do que conservá-lo em mim ou enterrá-lo. Estou aqui para tanto, inteiro-me perfeitamente disso. (KAFKA, 2000, p. 95)

São forças que se constituem como novas valorações, transvalorações que, antes de Brod, não eram produções literárias, mas escritos soltos (e datados), relatos do cotidiano carregados de atribuições significativas ao estilo kafkiano.

Afirmamos, então, inegavelmente, a escrita de Kafka enquanto niilismo ativo? É, de maneira incontestável, o diário de Kafka resultante de uma vontade de poder? Nossa tentativa é promover aproximações entre esses autores e, apesar de não apresentarmos necessariamente um argumento partindo de cada um que prove o vínculo entre eles (mesmo com influências semelhantes), justificaremos possíveis elementos que os aproximem.

Kafka, enquanto indivíduo, é um escritor e autor de obras fundamentais para a história do pensamento ocidental, mas, diante de sua obra, é um produto, efeito do niilismo ativo que, perante os conflitos e angústias, aceitou sua condição e apresentou nova expressão na escrita, no estilo, na literatura. Fez literatura nos relatos do cotidiano e fixou uma maneira singular de escrever, pois, como bem salientou Carpeaux (2013), é um dos autores mais imitados do mundo.

O que compõe um indivíduo que o identifique como um artista? Quais as forças responsáveis por fazer um escritor, além de talento e influências externas?

(...) Acredito que a minha insônia não apresenta outra senão o fato de eu escrever. Pois por pouco e mal que eu escreva, não é menos certo que estes pequenos abalos afetam a minha sensibilidade. À noite e especialmente pela manhã sinto as dores e a possibilidade próxima de grandes estados de exaltação que me capacitariam a tudo e então, em meio ao ruído dentro de mim mesmo que eu não tenho tempo de suster, não consigo encontrar nenhum sossego. Afinal de contas, esse ruído não é outra senão uma harmonia reprimida e sustida que, libertando-se, me encheria inteiramente, que mesmo se diluiria pelo espaço sem deixar de me lotar ainda. (KAFKA, 2000, p. 52)

Considera-se que Kafka, em suas viagens, relatadas nos *Diários de viagem*, busca uma fuga daquela atmosfera familiar inóspita e também da rotina de trabalho. Contudo, a melancolia não o abandonava, era preenchida pela certeza da sua inferioridade física, pela dúvida sobre o seu talento enquanto escritor e pela luta por sua saúde. Prada (1998, p. 8) coloca que “(...) As suas viagens de férias terminavam quase sempre por estadas em algum sanatório. De constituição extremamente débil, mesmo antes do diagnóstico definitivo da tuberculose (...) os cuidados com a saúde impunham-lhe uma busca constante de novas curas e métodos pouco ortodoxos (...)”.

A saúde debilitada era um grande fator que impugnava Kafka. De todo modo, havia outros desinteresses que ameaçavam a tranquilidade e a paz de espírito do escritor:

É assim que as notas da viagem que realiza em 1915 com a irmã à Hungria, para ir visitar o cunhado, mobilizado nos Cárpatos, quase nada mais encontramos do jovem e curioso Franz de alguns anos antes. O seu espírito já se envolvera na teia de um pessimismo amargo, que a atmosfera de guerra acentua ao extremo. A escrita revela a descrença na capacidade de conviver com outra pessoas: “Imersão completa dentro de mim mesmo. Apático, distraído, inquieto. Não tenho nada a dizer a ninguém, nunca”. Mas a sua sensibilidade de repórter da realidade está mais do que nunca aguçada – basta ver como descreve a despedida do casal de velhos na estação, o registro da grande injustiça imposta à população civil, pelas circunstâncias da guerra. (PRADA, 1998, p. 9)

Eis a passagem:

O velho casal chorando na despedida. Inúmeros e mecânicos beijos, como quando uma pessoa se desespera e vai fumando um cigarro após outro, sem ter consciência disso. (...) Ele controlava-se, embora estivesse comovido. Num triste gesto de brincadeira, ele pegava por baixo o queixo da velha. Onde estaria a graça neste

gesto? Finalmente olharam-se nos olhos cheios de lágrimas. Não era sua intenção, mas isto poderia significar: até esta felicidade miserável e minúscula, a união de dois velhos, é destruída pela guerra. (KAFKA, 1998a, p. 157)

Percebemos como as angústias de Kafka não são somente preenchidas pelos fatos já apontados: o seu cotidiano também circunscreve a melancolia que o corrói, e o cenário do início da Guerra criou elementos que contribuíram tristemente para sua produção.

Finalizando esse tópico, compreendemos que os diários de Kafka não foram simplesmente produções e relatos diários, porém, assim como sua ficção, foi mais uma obra kafkiana, um escrito em busca de novas valorações e um meio de existência criado pelo escritor. Assim, nas palavras de Blanchot (2005, p. 279-8), percebemos que os relatos diários são tão obscuros e carregados de segredos quanto as narrativas:

Vemos por que o escritor só pode escrever o diário da obra que ele não escreve. Vemos também que esse diário só pode ser escrito tornando-se imaginário, e imergindo-se, como aquele que escreve, na irre realidade da ficção. Essa ficção não tem, necessariamente, relação com a obra que se prepara. O *Diário íntimo* de Kafka é feito não apenas de notas datadas, que remetem à sua vida, de descrição de coisas que ele viu, de pessoas que encontrou, mas também de um grande número de esboços de narrativas, algumas de poucas páginas, a maioria de algumas linhas, todas inacabadas, embora muitas vezes já formadas, e, o que é mais impressionante, quase nenhuma tem relação com a outra, não é a retomada de um tema já posto em obra, assim como não tem relação evidente com os acontecimentos diários. Sentimos bem, entretanto, que esses fragmentos “se articulam”, como diz Marthe Robert, “entre os fatos vividos e a arte”, entre o Kafka que vive e o Kafka que escreve. Pressentimos também que esses fragmentos constituem os rastros anônimos, obscuros, do livro que busca realizar-se, mas somente na medida em que não têm parentesco visível com a existência da qual parecem ter saído, nem com a obra de que constituem a aproximação. Se, portanto, temos aqui o pressentimento do que poderia ser o diário da experiência criativa, temos ao mesmo tempo a prova de que esse diário seria tão fechado, e ainda mais separado do que a obra realizada. Pois os arredores de um segredo são mais secretos do que ele mesmo.

Os *Diários* podem até ser uma obra fechada ou carregar consigo o caráter de segredo, mas, diferentemente, veremos como a *Carta ao pai* expressa claramente os motivos que a fundamentam. De todo modo, entendemos que ambas as obras se sustentam na vontade de poder.

4.3.2 A Carta enquanto escrita literária

O foco deste tópico será direcionado não mais aos *Diários*, mas à *Carta ao pai* no que tange à vontade de poder.

Partimos da ideia de que uma obra de arte carrega consigo um despertar do pensamento causado pela emoção, pelo choque e, também, de maneira intrínseca, pela possibilidade de construção de uma fuga. Vemos o despertar kafkiano no estranhamento da

obra que não estranha, e a possibilidade de fuga a partir do enredo da história contada. É uma literatura que ganha vida na criação artística, inovando em suas características e nas suas tramas. O que encontramos em *Carta ao pai* não é somente uma denúncia de um filho para com o pai, mas a maneira como um filho recepciona o tratamento do pai e de como um escritor faz disso literatura:

Toda arte madura tem por base uma grande quantidade de convenções: à medida que é linguagem. A convenção é a condição da grande arte, *não* o seu impedimento... Toda elevação da vida aumenta a força de participação, assim como a força de compreensão do homem. O *viver dentro de uma outra alma*, não é, originalmente, nada de moral, mas antes uma suscetibilidade psicológica à sugestão: a “simpatia” ou o que se chama “altruísmo” são meras conformações daquela referência psicomotora pertencente à espiritualidade (...). Não se compartilham jamais pensamentos, compartilham-se movimentos, sinais mímicos, os quais são *lidos de volta*, por nós, como pensamentos. (NIETZSCHE, 2008b, p. 405, grifos do autor)

Como vimos anteriormente, a criação artística enquanto vontade de poder e/ou superação do niilismo revela uma hipótese determinante para nosso estudo. A condição em que se encontra Kafka nos relatos não trata somente do alheamento do seu cotidiano ou do seu aspecto familiar (como as relações com o pai ou com as noivas, principalmente Felice Bauer), mas também da rotina urbano-social, determinando, assim, rupturas, chagas, feridas que perduram e se evidenciam nas narrativas.

Carta ao pai trata de uma correspondência de Kafka escrita entre 10 e 20 de novembro de 1919 ao pai, Hermann Kafka. Nesse período, Kafka tinha 36 anos de idade, cinco anos, portanto, antes de sua morte. A carta não foi enviada ao destinatário e, assim como sua literatura, só foi conhecida a partir das publicações de Brod.

A *Carta ao pai* não é uma simples carta, também não é mero documento de cunho psicanalítico, apesar de ser usada para tal. Interpretamos nesse escrito a ideia e figura de poder ou força que limitam constantemente outra força. Para Anders (2007), cabe a Kafka aceitar a culpa a partir de uma “des-culpa”, pela miséria ou desclassificação de ser quem é, e nisso decorre o julgamento efetivo da sociedade:

Pois permanece obscuro a que ponto e quão definitivamente Kafka na realidade se distancia desse julgamento da sociedade²³. Para si mesmo, pelo menos, ele o aceitou (do ponto de vista biográfico: o julgamento da casa paterna). Sua própria “miséria” (sobretudo sua relação com o pai, cioso de direitos e sempre “com a razão”) é, para ele, *eo ipso*, sua própria culpa, sobre a qual insiste a vida inteira. (ANDERS, 2007, p. 50, grifos do autor)

É comum evidenciar o símbolo de autoridade representado por Hermann Kafka em muitas narrativas do autor, mas é nesse texto que encontramos maiores procedências a que

²³ Anders se refere, nesse ponto, às narrativas de Kafka.

realmente equivale esse poder, devido ser uma carta e apresentar o próprio termo “pai” em seu título. Não sabemos se a carta é um escrito com ou sem fins estéticos, de certa maneira, percebemos que, devido ao primoroso estilo do autor, essa produção parece ser uma das maiores ficções de sua obra. Nesse quesito, recorremos a Nietzsche (2008b, p. 400), quando propõe que há exaltação das imagens do mundo tais quais se apresentam: “(...) de um lado, é um excedente e uma exalação da corporeidade florescente no mundo das imagens e dos desejos; de outro lado, um estímulo às funções animais mediante imagens e desejos da vida ascendente; – uma elevação do sentimento de viver, um estimulante desse sentimento”.

Kafka é considerado um ser fragilizado, doente e fraco. Entretanto, para Nietzsche (2008b, p. 407), a oposição entre saúde e doença é questão de nível: “(...) nós estamos relativamente doentes... O artista pertence a uma raça ainda mais forte. O que em nós já é prejudicial, o que em nós seria doentio, nele é natureza (...)”.

Seguindo o argumento nietzschiano, em *Carta ao pai*, ao denunciar determinada atitude intolerável do pai, Kafka (1997, p. 12-3, grifos nosso) não deixa de lamentar tal fato pela sua fraqueza, contudo, em seguida, não deixa de citar as consequências por outra perspectiva:

De imediato eu só me recordo de um incidente dos primeiros anos. Talvez você também se lembre dele. Uma noite eu choramingava sem parar pedindo água, com certeza não de sede, mas provavelmente em parte para aborrecer, em parte para me distrair. Depois que algumas ameaças severas não tinham adiantado, você me tirou da cama, me levou para a *pawlatsche*²⁴ e me deixou ali sozinho, por um momento, de camisola de dormir, diante da porta fechada. Não quero dizer que isso não estava certo, talvez então não fosse realmente possível conseguir o sossego noturno de outra maneira; mas quero caracterizar com isso seus recursos educativos e os efeitos que eles tiveram sobre mim. Sem dúvida, a partir daquele momento eu me tornei obediente, mas fiquei internamente lesado. Segundo a minha índole, nunca pude relacionar direito a naturalidade daquele ato inconsequente de pedir água com o terror extraordinário de ser arrastado para fora. Anos depois eu ainda sofria com a torturante ideia de que o homem gigantesco, meu pai, a última instância, podia vir quase sem motivo me tirar da cama à noite para me levar à *pawlatsche* e de que eu era para ele, portanto, um nada dessa espécie.

Na época isso foi só um pequeno começo, mas esse sentimento de nulidade que frequentemente me domina (*aliás, visto de outro ângulo, um sentimento nobre e fecundo*) deriva, por caminhos complexos, da sua influência.

As forças perceptíveis que compõem a angústia e a melancolia de Kafka fazem com que ele se sinta incapaz, doente e inapto a seguir em sua carreira. Mas seriam mesmo esses sintomas efeitos de uma inaptidão? Esses efeitos podem até atingir o indivíduo, podem até mexer pretensamente com Kafka, mas, na figura de escritor, essa doença age como uma saúde e com novas determinações. Segundo Nietzsche (2008b, p. 407, grifos do autor):

²⁴ Nota do tradutor: “Assim no original. Termo tcheco que designa o balcão ou a varanda de uma casa”.

(...) A *superabundância* de sumos e de forças pode trazer consigo tanto sintomas de não liberdade parcial, de alucinações dos sentidos, de refinamentos de sugestão, quanto um depauperamento da vida... o estímulo é condicionado de outra maneira, o efeito permanece o mesmo... Sobretudo, o efeito *seguinte* não é o mesmo; o extremo relaxamento de todas as naturezas mórbidas, após as suas excentricidades dos nervos, não tem nada em comum com os estados do artista: esta não tem que *expiar* os seus melhores momentos...

Segundo essa concepção nietzschiana, o artista se insere em outro prisma quando se trata do par doença-saúde. É claro que o que interessa não é se o escritor está ou não imune à doença ou ao que lhe falta, mas sim sua necessidade de entender a potência de sua fragilidade e o diagnóstico na própria potência literária. “São estados excepcionais os que condicionam os artistas: todos são profundamente aparentados e próximos às manifestações de doença: tanto que não parece ser possível ser artista e não ser doente.” (NIETZSCHE, 2008b, p. 406).

A denúncia kafkiana expressa em *Carta ao pai* consiste não somente num desprendimento do autor, mas num modelo de como a escrita literária se configura numa possibilidade de rebatimento dos acontecimentos que assentaram o conflito paradoxalmente explicitado em quase toda sua obra: as desaprovações de Hermann Kafka das necessidades do filho. Algo que se refletiu, constantemente, em toda sua vida não somente de escritor:

Quero tentar explicá-lo melhor: na tentativa de casamento confluem, nas minhas relações com você, duas coisas aparentemente opostas, tão fortes como em nenhuma outra parte. O casamento é certamente a garantia da mais nítida autolibertação e independência. Eu teria uma família, o máximo que na minha opinião se pode alcançar, ou seja: também o máximo que você alcançou; eu seria igual a você, a velha e eternamente nova vergonha seria apenas uma história. Com certeza seria fabuloso, mas é justamente aí que está o problema. É algo excessivo, não se pode conseguir tanta coisa assim. É como se alguém estivesse aprisionado e tivesse não só a intenção de fugir – o que talvez fosse realizável – mas também, e na verdade ao mesmo tempo, a de transformar, para uso próprio, a prisão num castelo de prazeres. Mas se ele foge, não pode fazer essa transformação, e se a faz, não pode fugir. Se eu quiser me tornar independente, na relação especial de infelicidade em que me encontro com você, preciso fazer alguma coisa que não tenha a menor ligação possível com a sua pessoa; o casamento é sem dúvida o que há de maior, e confere a autonomia mais honrosa; mas também está, ao mesmo tempo, na mais estreita vinculação com você. Por esse motivo, querer sair daí tem algo de delirante, e qualquer tentativa é quase punida com a loucura. (KAFKA, 1997, p. 67)

Diante dos questionamentos sempre em aberto da obra de Kafka, propomos as questões: a produção da *Carta ao pai* ajudou na sua relação com Hermann? Os relatos dos *Diários* resultaram em alguma afirmação para o escritor?

Por mais que tenhamos seguido a proposta de termos na escrita de Kafka uma resultante da vontade de poder e/ou um produto da transvaloração dos valores, fica uma dúvida em torno dessa arte literária: não seria a escrita de Kafka um niilismo reativo em vez de um niilismo ativo? Os *Diários* e a *Carta* são realmente criações antagônicas ao seu estado de saúde e ao trato que recebeu do pai e de alguns familiares? Ou sua produção é uma

tentativa de criar meios de existir ao negar sua real condição para consigo e com o mundo? Em outras palavras: a produção kafkiana é criação de novos valores ou apenas uma fuga dos antigos valores?

Precisamos da mentira para chegar à vitória sobre essa realidade, essa ‘verdade’, ou seja, **para viver**... O fato de a mentira ser necessária para viver também pertence a esse caráter temível e questionável da existência...

A metafísica, a moral, a religião serão consideradas [...] apenas como formas diferentes da mentira: com sua ajuda, passa-se a **acreditar** na vida. ‘A vida **deve** infundir confiança’: colocada dessa forma, a tarefa é gigantesca. Para resolvê-la, o homem tem de ser um mentiroso por natureza, precisa ser **artista** mais do que qualquer outro... E ele o é: metafísica, moral, religião, ciência – tudo não passa de criações de sua vontade de arte, de mentira, de fuga da ‘verdade’, de **negação** da ‘verdade’. Essa mesma faculdade, graças à qual ele **violenta a realidade com a mentira**, essa **faculdade artística par excellence** do homem, ele tem em comum com tudo o que existe: com efeito, ele próprio é um fragmento de realidade, de verdade, de natureza – ele próprio é também um fragmento do **gênio da mentira**...

[...]

A arte e nada além da arte. Ela é quem possibilita a vida em grande medida, é quem induz à vida, o grande estimulante da vida... (NIETZSCHE, 2005, p. 275-6, apud RABELO, 2013, p. 123, grifos do autor)

O artista descrito por Nietzsche é um produto do seu meio, uma força reativa e sempre reativa que necessita da mentira para seguir, para existir e resistir. A mentira enquanto arte é vontade, vontade de domínio, criação de sentidos. Já a arte, em si, é intrínseca à vida, um processo tal qual se fundamenta no próprio meio de existir do indivíduo. Vemos o indivíduo Kafka munido daquela vontade de mentira, buscando em sua obra novas condições de existência, resultando, de certa maneira, no artista visado. Com Nietzsche (2013, p. 31, grifo do autor) consideramos:

Os artistas começam a apreciar e a superestimar suas obras quando param de ter veneração por si mesmos. Sua louca exigência por fama encobre com frequência um triste segredo.

A obra não pertence à sua regra, elas a experimentam como sua exceção. –

Talvez eles queiram também que suas obras falem a seu favor, talvez que outros os iludam sobre si mesmos. Por fim: talvez eles queiram barulho *em* si para não “escutarem” mais a si mesmos.

Essa passagem dos fragmentos póstumos de Nietzsche expressam oportunamente os argumentos que delimitam o posicionamento de Kafka na relação proposta. Tendo em vista essa afortunada ligação e não esquecendo as constantes contradições que uma filosofia pode preterir, encerramos esse momento afirmando que há outras vicissitudes a serem estudadas, e essa constitui uma dentre tantas outras.

Em seguida, viabilizaremos o niilismo em Nietzsche a partir da narrativa kafkiana *A construção*. Faremos uma leitura sobre o niilismo nietzschiano e seus tipos tais quais apresentados no fim do capítulo 2, considerando como alegoria essa narrativa de Kafka.

4.4 Narrativas, *A construção* e “nihilismo”

4.4.1 As narrativas kafkianas

Concentraremos nossa análise nesse tópico à narrativa *A construção*, de Kafka para entendermos as possibilidades desse conto em representar os tipos de nihilismo em Nietzsche (negativo e positivo), assim como aqueles propostos por comentadores da obra de Nietzsche (negativo, reativo, passivo e ativo).

Tentaremos não retornar às perspectivas já apresentadas por alguns autores, questão essa que moveu todo o primeiro tópico desse capítulo. Entretanto, conduziremos esse momento com poucos apontamentos, de maneira a apresentar algumas considerações para fins de introdução à análise da narrativa em questão. Visamos, então, incrementar algo ainda não discutido, o elemento dito por Blanchot (1997a) e chamado de “meditação”. A alegoria, o símbolo e a própria ficção “mítica” se tornam indispensáveis para a meditação que oscila entre a solidão e a lei, o silêncio e a palavra comum. Dessa forma, a produção kafkiana se sustenta em algo que não estabiliza o pensamento, pois, ao falar da solidão, sai da solidão e não foge da lei, porque essa é a lei. (BLANCHOT, 1997a, p. 11)

Os textos de Kafka contam histórias aparentemente ainda não contadas em um estilo inusitado. As narrativas velam o acontecimento no qual Kafka se baseia com fatos sem justificativas e sem compreensão, o que nos diários se repete, pois em muitos momentos o relato parece estar velado por um acontecimento sem explicação. Então, na tentativa de encontrar um significado nas obras, direciona-se a perda de sentido da própria obra, pois: “(...) Aquele que se limita à história penetra em algo opaco sem se dar conta, e aquele que se limita à significação não pode chegar à obscuridade da qual ela é a luz denunciadora.” (BLANCHOT, 1997a, p. 12).

Essa questão se traduz de modo oportuno no microconto “Desista!”. Entendemos que a própria narrativa acaba com as tentativas de explicação de seus possíveis significados na fala do antagonista da história (o guarda):

Era de manhã bem cedo, as ruas limpas e vazias, eu ia para a estação ferroviária. Quando confrontei um relógio de torre com o meu relógio, vi que já era muito mais tarde do que havia acreditado, precisava me apressar bastante; o susto dessa descoberta fez-me ficar inseguro no caminho, eu ainda não conhecia bem aquela cidade, felizmente havia um guarda por perto, corri até ele e perguntei-lhe sem fôlego pelo caminho. Ele sorriu e disse:
— De mim você quer saber o caminho?
— Sim — eu disse —, uma vez que eu mesmo não posso encontrá-lo.

— Desista, desista — disse ele e virou-se com um grande ímpeto, como as pessoas que querem estar a sós com o seu riso. (KAFKA, 2011b, p. 183)

Apesar de curta, a narrativa inspira mais de uma significação. O protagonista se encontra em um local ermo, atrasado – não é especificado o porquê – e angustiado pelo fato de não poder chegar no horário a seu destino. O narrador revela que ele é novo na cidade, sendo essa uma das principais causas de seu atraso: “eu ainda não conhecia bem aquela cidade”. O guarda, a quem ele pede informação, parece surpreso por ele pedir “direcionamento” justamente a ele, o guarda. Na última fala do conto, a do guarda, se cria um enigma irremediável: “Desista, desista — disse ele e virou-se com um grande ímpeto, como as pessoas que querem estar a sós com o seu riso.”.

De quê o protagonista deve desistir? Por que as pessoas querem estar sós com seu riso? Estaremos sozinhos em meio à multidão? Kafka subtende nessa parábola que o leitor deva desistir de encontrar ou desvelar uma possível mensagem naquele conto (ou em qualquer outro mais)? “(...) A tentativa de traduzir a superfície literal para qualquer núcleo de significado (biográfico, psicanalítico, histórico, religioso ou experimental) é inútil: o que realmente fica ressoando no conto é o riso escarninho do guarda.” (CARONE, 2011, p. 181).

Não saber o que há de ser revelado no fim de determinado acontecimento faz da angústia algo crescente, justamente por não saber do nosso próprio destino, mas essa angústia não é tão extensa quando está em torno da ansiedade da própria arte. De todo modo, quem lê Kafka se vê entre esses polos. (BLANCHOT, 1997a, p. 12). Sua ficção deixa o leitor, aparentemente, alienado de si e do mundo que o rodeia. Encontramos em Carone (2009, p. 81, grifos do autor) uma justificativa dessa proposta kafkiana:

A matéria-prima para essa lúcida elaboração de estilo é o alemão de Praga, mais exatamente o alemão cartorial da burocracia na época em que o escritor viveu e escreveu e que coincide, em linhas gerais, com o declínio e a queda do império austro-húngaro e os anos de consolidação da ex-república da Tchecoslováquia. O rendimento artístico que ele retirou desse idioma é insuperável e pode ser avaliado ao vivo em extensas passagens de *O processo* e *O castelo*. Klaus Wagenbach acertou na mosca quando definiu o alemão de Praga como *uma linguagem de cerimônia subvencionada pelo Estado*. Kafka tinha plena consciência do que havia nela de seco e desajeitado, e decidiu aproveitá-la, em vez de criar uma língua própria e postiça – como, entre outros, a do seu amigo Brod.

Carone (2009), acertando ou não ser esse um dos pontos inovadores da ficção kafkiana, suscita um notório agravante para compreendermos a fuga de Kafka a valores até então vigentes: usar da própria língua alemã – que não era sua língua materna – mistificando-a em seu estilo literário. Nesse aspecto, lembremos mais uma vez um ponto específico do niilismo ativo representado e descrito anteriormente: formação de novos valores. Algo que pode não ser por completo atribuído a Kafka, mas que legitima grande parte de sua produção.

O homem moderno está fadado a um ambiente desconhecido e constantemente em condições de estranhamento, e isso não é um truque de um filósofo ou escritor. No cotidiano, essa experiência é velada por um hábito vazio e sem sentido. Essa denúncia é proposta por Kafka a partir de um desfiguramento, cabendo, assim, sua atitude realista. (ANDERS, 2007, p. 18). Como dito, o realismo de Kafka é um estilo único, criando mudanças em seus elementos para fazer surgir o escândalo de que o homem nada mais é que o próprio homem, sem fins de ser transgressor ou libertador:

(...) Se o homem nos parece, hoje, “desumano”, não é porque tenha uma natureza “animalesca”, mas porque está rebaixado a *funções de coisa*. É por isso que o fabulador dos nossos dias, para denunciar o escândalo de que “os homens são coisas”, tem de inventar fábulas nas quais as coisas aparecem como seres vivos. (ANDERS, 2007, p. 19-20, grifos do autor)

A relação do “desfiguramento” proposto por Kafka está para além da fábula ou parábola clássica com fins didáticos. Como veremos a seguir, principalmente em *A construção*, trata-se da própria condição em que o autor se encontrava na época.

4.4.2 Uma alegoria do niilismo nietzschiano

A construção foi a penúltima obra de Kafka, datada de 1923, quando ele já residia em Berlim. Nesse período, o nazismo estava em ascensão, a tuberculose se espalhava até a faringe do escritor e com a hiperinflação alemã reduzindo sua aposentadoria, seus cuidados com a saúde ficaram comprometidos. Carone (1998, p. 113), sobre esse conto, afirma que:

(...) o intuito de Kafka era transformá-la no fecho da coletânea de contos. Isso não foi possível, ao que parece, porque ele estava com dificuldades para terminá-la. Além disso, como as outras peças, o escritor a iniciou em Berlim. A diferença é que não a levou consigo para o sanatório de Kierling, perto de Viena, onde – já no leito de morte – fez a revisão final de “Um artista da fome”. O texto de “A construção” ficou na capital alemã com a última mulher de Kafka, Dora Diamant. Segundo ela, Kafka escreveu a novela numa única noite, no inverno de 1923. Tudo indica que Dora se enganou, porque considerou como o todo apenas uma parte de “A construção”. Mas é verdade que os nazistas chegaram a confiscar o texto numa de suas batidas policiais no antigo apartamento do escritor e de sua amiga.

Nessas circunstâncias, concluímos que o conto foi desenvolvido em uma noite e não se sabe ao certo se é um dos seus escritos concluídos ou não. Mesmo sendo sua penúltima obra, percebemos que os conflitos que alarmaram toda sua vida ainda perduravam.

Em *A construção*, estão evidenciadas, basicamente, as relações de um ser vivo com sua casa e o mundo externo. A construção do lar é descrita, em um primeiro momento, como carregada de angústia e muito trabalho. Se aquele espaço é aceitável ao ser vivo, não se sabe ao certo, mas, em um segundo momento, o lar é alvo de constantes invasões que, ao que

parece, são imaginárias. Assim, o que o narrador apresenta é um verdadeiro buraco que, constituído de saídas e entradas restritas a um buraco, está constantemente propenso às invasões. A narrativa kafkiana deixa muitos pontos em aberto, abrindo as possibilidades de a interpretarmos como uma alegoria dos tipos de niilismo de Nietzsche, bem como uma metáfora da própria vida de Kafka.

Sobre o narrador, levando em consideração que o conto tem como pano de fundo um ambiente restrito a um buraco criado, ao que entendemos, no meio de uma praça, nos parece ser um tipo de roedor similar a uma toupeira. Anders (2007) o caracteriza como um texugo, já para Carone (2009, p. 28):

“(...) O leitor não fica sabendo ao certo qual é a sua forma ou o seu tamanho, mas deduz logo que é um animal ágil e sagaz, extremamente articulado, ao mesmo tempo lúcido e perseguido, que discorre com uma lógica de ferro sobre si mesmo, sobre a sua obra e sobre os perigos que enfrenta sob a terra”.

Dessa forma, saber a espécie do animal é mais um dos enigmas suscitados por Kafka. Quiçá, a narrativa tenha outros fatos importantes a serem discutidos, por exemplo: o longo monólogo do animal não parece ser interrompido e, mesmo com as ameaças – imaginárias ou não – de invasão da construção, a longa fala tem apenas uma mudança de tema, nada que a conclua.

Apreendemos a narrativa em três momentos, apesar de alguns comentadores proporem apenas dois: a primeira parte é destinada à descrição do ambiente. Todo voltado para o relato da toupeira acerca das dificuldades em torno do construir e deixar a construção protegida de ataques externos (e, em certos momentos, ameaças internas):

(...) Estou bem ciente disso, e mesmo agora, no auge da vida, não tenho uma hora de completa tranquilidade, pois naquele ponto escuro do musgo eu sou mortal e nos meus sonhos muitas vezes ali fareja, sem parar, um focinho lúbrico. Pode-se achar que eu devesse realmente ter vedado a entrada, em cima com uma fina camada de terra firme e bem embaixo com solo fofo, de modo que não fosse tão trabalhoso para mim cavar sempre de novo a saída. Mas isso não é possível, justamente a precaução exige que eu tenha a possibilidade de uma saída instantânea, justamente a precaução exige, como o faz com tanta frequência, o risco da vida. (KAFKA, 1998b, p. 64)

O que vieram primeiro: as ameaças ou a construção? O que se entende, na verdade, é que a construção foi feita com a necessidade de segurança, devido à falta de tranquilidade e à sensação constante de ameaça: “(...) A construção faz-se por uma necessidade incontrolável de controlar cada parte e espaço da construção e de evitar que todo elemento estranho, que toda alteridade, adentre a construção.” (SCHUBACK, 2007, p. 59).

Outro ponto importante a ser comentado é sobre a construção gerar angústia por dois elementos: a entrada única, que é também saída e a parte considerada o centro da construção.

Na primeira, tendo como ponto de partida que a porta é, ao mesmo tempo, entrada e saída, é o escape das ameaças, mas, como são tanto externas como internas, gera o desassossego do narrador. Esse desassossego causará idas e vindas do animal dentro e fora de sua habitação, e é justamente em torno desse fato que demonstraremos nossa representação dos tipos de niilismo caracterizados no final do capítulo 2.

A angústia causada no centro da construção deriva da ideia de que o narrador precisa ter provisões para sobreviver, mas as constantes ameaças geram o medo de perdê-las:

(...) Preciso ter a possibilidade de uma saída imediata, pois apesar de toda a vigilância, não posso eu ser atacado por um flanco totalmente inesperado? Vivo em paz no mais recôndito da minha casa, e enquanto isso o adversário, vindo de algum lugar, perfura lento e silencioso seu caminho até mim. Não quero dizer que ele tenha um faro melhor que o meu; talvez ele saiba tão pouco de mim quanto eu dele. Mas há salteadores apaixonados, que revolvem a terra às cegas e que, diante da amplitude da minha construção, alimentam a esperança de, em algum lugar, dar de encontro com uma das minhas trilhas. Naturalmente tenho a vantagem de estar em casa e conhecer com precisão todos os caminhos e todas as direções. (KAFKA, 1998b, p. 64)

Nesse primeiro momento, propomos a ideia de niilismo negativo, pois a ideia de fugir das ameaças desconhecidas, ter pouco da luz do sol, passar a vida sob a superfície, com a criação de um ambiente favorável a si próprio como se nada lhe chegasse, é, simbolicamente, uma forma de desvalorizar a vida na espera do conforto inacessível do ser. Nietzsche (2013, p. 107) expressa: “Alcança o seu ocaso a oposição do mundo que nós veneramos, do mundo em que nós vivemos, que nós – somos. Resta eliminar ou bem nossas venerações, ou bem a nós mesmos. Esta última oposição é o niilismo”. É fugir de si e do mundo tal qual ele é, uma soma de angústia, dor e desejos irrealizáveis, criando, segundo o narrador, uma habitação segura contra os males que o ameaçam.

O segundo momento do conto é a saída da construção. O que aparenta ser uma busca de suprimentos e alimentos se revela como uma tentativa do personagem de analisar a perspectiva fora da construção. Sempre verificando possíveis lacunas, falhas, novas maneiras de fortalecer a construção contra as prováveis ameaças:

(...) a construção é descrita de fora. Esse fora da construção é narrado como um *Oberwelt*, um mundo acima e aberto relativamente à construção, chamada agora de *Unterwelt*, um mundo debaixo, subterrâneo, fechado dentro da terra. O fora, o acima, o aberto, esses termos compõem a geografia do outro do que a construção, mas que é tão somente o lugar para se observar a construção com vistas a assegurar a sua absoluta interioridade e imanência. A construção aparece como o paradoxo de um dentro que está fora e um fora que está dentro. (SCHUBACK, 2007, p. 60)

Aqui nos cabe, em meio a controvérsias, o niilismo reativo. Sua saída em busca de suprimentos, mesmo com perspectiva de volta, se baseia em uma mentira. Uma criação de

novas possibilidades de ameaça, agora vistas de fora, dão a ideia de novos suplícios não tão diferentes daqueles de dentro da construção. Ele sai em prova de que há calma, mas é apenas outra tentativa de rodear e fiscalizar sua edificação.

Não estou propriamente em campo aberto, na verdade não me comprimo mais pelos corredores, mas disparo em plena floresta e sinto em meu corpo forças novas para as quais, de certa maneira, não há espaço na construção (...). Também a alimentação fora é melhor, a caça na realidade mais difícil, o êxito mais raro, mas o resultado em todos os sentidos superior – tudo isso não nego e consigo apreender e fruir pelo menos tão bem quanto qualquer outro, provavelmente muito melhor, uma vez que não caço como um vagabundo da estrada por leviandade ou desespero, mas com objetivo e calma. (KAFKA, 1998b, p. 74)

Um pouco mais adiante:

(...) A construção me ocupa muito a cabeça. Saí correndo da entrada, mas logo estou de volta. 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 tranquiliza. 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, 1998b, p. 75)

O niilismo reativo, reportando-nos ao capítulo 2, é a nova forma de servidão. A elaboração de outros valores superiores, mais claramente, uma troca de Deus pela Ciência. Em *A construção*, a saída de sua habitação, no que parece ser um deixar e abandonar o conforto criado, encarando os fatos assim como são, se resume em uma tentativa de vê-la por fora, protegida ou não, das ameaças constantes.

Já na terceira e última parte da narrativa, a construção passa agora por outro tipo de episódio, mas ainda em linha narrativa similar. Após o período em que o narrador fica fora da construção, ele volta para dentro e as ameaças se “concretizam”: “(...) E com isso me perco em reflexões técnicas, começo de novo a sonhar meu sonho de uma construção absolutamente perfeita, o que me acalma um pouco: de olhos fechados vejo como encanto possibilidades de construção claras e menos claras para entrar e sair sem ser notado”. (KAFKA, 1998b, p. 81)

A terceira forma de niilismo, o passivo, se concretiza nesse momento quando se prolongam as ameaças, sem qualquer expectativa de mudança: uma forma encontrada pelo narrador de se manter dentro da construção, incumbido de buscar defesas para as ameaças até então nunca vistas. Vejamos o niilismo passivo pelo próprio Nietzsche (2013, p. 290, grifos do autor):

(...) Niilismo como *declínio e retrocesso do poder do espírito: o niilismo passivo*: como um sinal de fraqueza: a força do espírito pode se extenuar, pode estar *esgotada*, de tal modo que as metas e os valores *até aqui* se mostram como inapropriados e não encontram mais nenhuma crença – o fato de a síntese dos valores e metas (nos quais se baseia toda cultura forte) se dissolver, de tal modo que os valores particulares declaram guerra uns aos outros: decomposição

o fato de tudo aquilo que refresca, cura, tranquiliza, anestesia, ganhar o primeiro plano sob *disfarces* diversos, religiosos, morais, políticos ou estéticos etc.

O niilismo passivo, assim, é um retroceder e uma manutenção da fraqueza e da fuga. Após os momentos dentro e fora da habitação, o narrador volta e se mantém no “conforto” imaginário do enclausuramento.

No fim dessa parte, apesar de não serem as últimas linhas do livro, parece haver um período de aceitação do narrador-personagem. Aceitação no sentido de não fugir de si e do mundo em que ele se encontra. Um momento de reflexão que deixa o narrador a dormir finalmente o conhecido “sono dos justos”: “Dormi longamente. Só sou despertado do último sono, que dissolve a si mesmo (...)”. (KAFKA, 1998B, p. 86-7). Um longo descanso que representamos por ser o niilismo ativo:

(...) – isso é por si mesmo um niilismo, e, em verdade, o mais extremo. Ele coloca o valor das coisas precisamente no fato de que não corresponde, nem correspondia a esse valor *nenhuma* realidade, mas apenas um sintoma de força por parte dos *quais estabeleceram o valor*, uma simplificação com a *finalidade da vida* (NIETZSCHE, 2013, p. 290).

Levando adiante essa passagem, o que parecia ser o momento de pretensa tranquilidade, de construção de um espaço adequado tal qual o narrador buscara, há a interrupção da tranquilidade por um assombroso e repetido ruído, promovendo, assim, condições favoráveis para que o narrador volte a trabalhar na construção insistentemente:

Dormi longamente. Só sou despertado do último sono, que dissolve a si mesmo; ele já deve ser muito leve, pois um zumbido quase inaudível me acorda. Compreendo imediatamente o que é: aquelas criaturinhas muito pouco fiscalizadas por mim, e por mim poupadas em excesso, perfuraram em algum lugar, na minha ausência, um novo caminho e este deu de encontro com uma trilha antiga, produzindo o ruído sibilante. (KAFKA, 1998b, p. 86-7)

Dessa forma percebemos que o “longamente” em *A construção* não parece ser duradouro e, nessas condições, novas e repetidas perturbações parecem surgir, deixando o narrador em estado de alarme e, por que não, também o leitor. Uma inquietação que nos faz pensar se o narrador não é o responsável por criar essas interrupções diárias para poder continuar a cavar, defender, construir ou mesmo trabalhar na sua inóspita e confortável habitação, mais próxima de um buraco. Então, fica a questão: teria mesmo o niilismo uma fase ativa? Ou estaríamos repetidamente inseridos no eterno retorno em busca desse caráter seletivo? Nos termos de *A construção*, o narrador conseguirá dormir tranquilamente ou será sempre incomodado pelas ameaças imaginárias que tentam invadir sua habitação?

Como elucida Anders (2007, p. 59), as imagens para Kafka não são misteriosas, mas suas metáforas dificilmente atingíveis escurecem umas as outras, não sendo essa uma

conclusão definitiva. Isso não é dado de maneira proposital, pois para o tcheco não se constrói um romance se baseando em uma só metáfora, sendo inevitável a colisão entre elas. Não são somente as metáforas que dificultam o entendimento, as próprias narrativas curtas, fechadas em si mesmas dificultam o que seriam as “entradas”. Assim: “(...) Mesmo quando temos todas as chaves na mão, pode acontecer que a porta não se abra – porque não somos capazes de usar todas as chaves ao mesmo tempo.” (ANDERS, 2007, p. 60).

Pensemos um pouco a ideia de que a distância do mundo se fundamenta na própria linguagem, ou seja, no caso da linguagem kafkiana, a distância é um atributo para sua literatura:

Pois, em Kafka, com certeza pela primeira vez na literatura, a “elevação” do estilo é consequência da *distância do mundo como um todo* – não da distância entre uma classe de homens e outra classe mais alta dentro do mesmo mundo. A palavra “elevação”, por isso, não mais significa que a linguagem “eleve” o leitor, mas apenas que a linguagem “retire” o leitor do cotidiano, mesmo porque o rejeitado, que pressupõe sempre “pertinência”, não conhece um cotidiano. É a linguagem daquele que não se sente legitimado a falar de forma diversa (isto é, com mais intimidade) que *o requerente diante do guichê da autoridade*. (ANDERS, 2007, p. 90, grifos do autor)

Ainda que a ideia das ameaças sejam bem explícitas na narrativa, nos perguntamos: o que leva ao confinamento do narrador? Ou melhor, direcionando a Kafka: seria *A construção* uma simbologia dos conflitos que rodearam a vida de escritor? Estaria o autor, também, sendo alvo de lembranças (enquanto ameaças) no fim de sua vida?

Assim tenho de vencer, também fisicamente, o tormento deste labirinto quando saio, e é ao mesmo tempo exasperante e comovente quando me perco por um momento na minha própria criação e a obra parece se esforçar para provar a mim, cujo julgamento já está consolidado de longa data, o seu direito à existência. (KAFKA, 1998b, p. 73)

A tortura, a dor e a infelicidade de trabalhar – expressos no desenvolvimento do texto – parecem transparecer afeições e uma sensação de conforto ainda no início do conto, no caso acima explícito no termo “comovente”. Comparemos:

(...) Considere-se toda moral sob esse aspecto: a “natureza” nela é que ensina a odiar o *laissez aller* (“deixar ir”), a liberdade excessiva, e que implanta a necessidade de horizontes limitados, de tarefas mais imediatas – que ensina o *estreitamento das perspectivas*, e em determinado sentido também a estupidez, como condição de vida e crescimento. (NIETZSCHE, 1992, p. 89, grifos do autor)

Comover-se, anteriormente destacado por Kafka, nada mais é que subjugar-se à moral que limita a liberdade, as perspectivas e aprova a estupidez.

Apesar da forma como representamos os tipos de niilismo de Nietzsche nessa narrativa, ainda há uma interpretação importante para os estudos que visam relacionar os dois

autores. Tivemos nas idas, vindas e no comportamento do narrador condições de representar os tipos de niilismo. Em vista disso, não seria *A construção* uma representação autobiográfica de Kafka em fins de sua vida? Carone (1998, p. 113) pontua que:

(...) “A construção” é a grande ficção autobiográfica de Kafka na sua fase terminal. Ela oferece uma imagem insuperável do modo de existência do escritor, perseguido por dentro pela tuberculose e por fora pelo nazismo alemão. É por isso que o personagem se enterra num buraco e vive, no submundo, a ilusão momentânea de um abrigo, no qual vem a descobrir que não tem um lar que o projeta de um inimigo que, ao atingi-lo no fundo da terra, vai travar com ele uma luta de extermínio. É mais que legítimo considerar essa novela como testamento literário de Kafka e de sua geração, embora o seu canto de cisne tenha saído pelos lábios de Josefina, a camundonga.

Uma leitura similar faz Anders (2007, p. 44, grifos do autor):

Como todas as outras peças de Kafka, também o significado de “A construção” ultrapassa de longe o problema do judeu, ou seja, indica, ao mesmo tempo, o fato, genericamente válido, de que, hoje em dia, para nenhum indivíduo, o “seu” mundo e o mundo efetivo, ilimitado, imprevisível, estranhado e real são coextensivos; de que todos vivem numa “toca”, isto é, num mundo de horizonte menor, a cujas dimensões ele pode corresponder intelectual, emocional e moralmente; mas que, apesar disso, aquele que quer viver no “seu” mundo precisa ser admitido num *lugar* do mundo real para poder viver fora dele. A toca é – a profissão.

Sendo essas análises pertinentes, é importante lembrarmos as condições que moveram a análise da escrita dos diários e das cartas. Ou seja, não deixaremos de repensar na produção kafkiana em reação aos importunos acontecimentos que determinaram a vida do escritor.

Nesse panorama, sendo Kafka ou não criador de novos valores, é notório o esforço do escritor por criar possibilidades literárias. Assim, reforçamos a concepção de valor nietzschiana:

Os valores superiores, a serviço dos quais o homem *devia* viver, quando aqueles dispunham deste com muito peso e implicavam alto custo: – esses *valores sociais* foram erguidos sobre o homem com o objetivo de *fortalecer seu tom*, como se fossem mandamentos de Deus, como “realidade”, como mundo “verdadeiro”, como esperança e mundo *futuro*. Agora, quando a origem mesquinha desses valores torna-se clara, o todo nos parece, com isso, desvalorizado, “sem sentido” – mas isso é somente um *estado intermediário*. (NIETZSCHE, 2008b, p. 30, grifos do autor)

Kafka não distingue o indicativo e o subjuntivo, talvez por isso seja um escritor tão filosófico. A abertura interpretativa que nos imprime em sua ficção não é somente extensa, mas passível de experimentação, já que ele mesmo não direciona o caminho que deve ser percorrido.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo principal do texto foi apresentar uma possibilidade de se ler Kafka à luz de Nietzsche, tendo os conceitos de “vontade de poder” e “niilismo” representados nos *Diários*, na *Carta ao pai* e na narrativa *A construção*. O propósito, portanto, dessa dissertação foi aproximar a filosofia nietzschiana da produção literária de Kafka.

Para a realização da proposta, dividimos o texto em três momentos: primeiro, no capítulo *Apontamentos sobre a relação entre filosofia e literatura*, explicitamos às relações existentes entre filosofia e literatura em alguns momentos da história do pensamento ocidental; no capítulo posterior, “*Vontade de poder*” e “*niilismo*” na filosofia de Nietzsche, caracterizamos a filosofia nietzschiana e, por fim, em *Filosofia e literatura na obra de Kafka*, pontuamos aspectos da obra de Kafka e os relacionamos aos conceitos filosóficos de Nietzsche.

Subdividimos o capítulo *Apontamentos sobre a relação entre filosofia e literatura* em três tópicos: “Filosofia e Poesia na Antiguidade”, onde destacamos os poetas gregos, Homero e Hesíodo, maiores nomes do período Antigo. Além de levantarmos indícios de que essa poesia estava vinculada à educação, da mesma forma constatamos a importância do “logos” poético para a filosofia de Platão e de Aristóteles. Logo após, no tópico “O romance filosófico e o estudo da estética”, apresentamos o que é considerado na França do século XVIII o nascimento da literatura com destaque para autores como Diderot, Voltaire e Rousseau. Ainda nesse momento, apontamos alguns autores que tiveram grande destaque na legitimação do estudo da estética filosófica, dando maior importância a Kant. No fim desse capítulo, no tópico “Novos elementos na relação entre Filosofia e Literatura”, tivemos, brevemente, o nascimento das ciências humanas, a Filosofia da Linguagem, a Fenomenologia e a Hermenêutica, sem que nos aprofundássemos nos devidos temas, em consideração à complexidade desses sistemas. Finalizamos o capítulo com destaque para alguns escritores fundamentais na literatura ocidental, e como esse panorama histórico-filosófico influenciou a relação das duas disciplinas na contemporaneidade.

O capítulo sobre Nietzsche, “*Vontade de poder*” e “*niilismo*” na filosofia de Nietzsche, voltou-se, essencialmente, para a apresentação e caracterização do pensamento do autor, tendo como princípio norteador o conceito “vontade de poder”. O primeiro tópico, após uma breve apresentação do autor, abordou o “Perspectivismo, linguagem e vontade de poder”, com o objetivo de apresentar a ideia de como se dão o acontecimento e os estados de coisas para o alemão, entendendo que a linguagem é o resultado de uma perspectiva, sendo a

perspectiva resultante de múltiplos conflitos ou antagonismos de forças fortes e forças fracas. Em seguida, em “Vontade de poder e arte”, seguindo os argumentos do tópico anterior, concluímos os riscos que arte tende a um perspectivismo interpretativo. O resultado das múltiplas vontades de poder, assim, desemboca na produção de sentido pelo indivíduo. Um sentido criado e expresso no objeto artístico.

O último tópico do capítulo que destaca a filosofia nietzschiana, “Sobre o niilismo na filosofia de Nietzsche”, se subdivide em dois momentos: primeiro, com ênfase no conceito de niilismo, expressando seu significado e suscitando alguns autores que fizeram uso desse conceito em sua produção literária, como Turguêniev, Dostoiévski – com destaque diferenciado, pois trouxemos uma curiosa aproximação que Nietzsche e Kafka tiveram a partir dele – e Bourget – além do conceito de niilismo, teve também, na concepção de *décadence*, importante fonte para a filosofia de Nietzsche.

No segundo momento desse tópico, “Niilismo, vontade de poder e eterno retorno”, relacionamos esses três elementos que, praticamente, sustentam a terceira fase da filosofia nietzschiana. Primeiro, caracterizando o niilismo de Nietzsche em *Genealogia da moral* a partir das dissertações que compõem esse livro, tendo como base o que cada uma delas propõe: o ressentimento, a má consciência e o ideal ascético. Depois, com mais ênfase, designamos os tipos de niilismo identificados por comentadores na filosofia nietzschiana: negativo, reativo, passivo e ativo. Fechando esses apontamentos, identificamos como o niilismo se classifica em momentos do livro *A vontade de poder*: niilismo incompleto e completo, o que, em essência, derivou a divisão dos comentadores.

Finalizando esse capítulo acerca da filosofia nietzschiana, relacionamos o caráter seletivo do eterno retorno com o niilismo ativo (ou completo), desenvolvendo a ideia de que a vontade de poder se coaduna a um niilismo ativo, ocorrendo, assim, a transvaloração de todos os valores. Ou seja, o niilismo ativo se sustenta na ideia de criação de novos valores, sendo que encontra tal possibilidade no eterno retorno seletivo.

O último capítulo, *Filosofia e literatura na obra de Kafka*, foi igualmente dividido em três tópicos, após a apresentação do escritor: “A literatura kafkiana em perspectiva”, “Diários, cartas e vontade de poder” e “Narrativas, *A construção* e niilismo”.

“A literatura kafkiana em perspectiva” teve como meta apresentar a concepção de alguns comentadores sobre a obra de Kafka. Análises de Rosenfeld, Carpeaux, Anders e Blanchot sustentaram esse momento na tentativa de demonstrar como a literatura de Kafka incorpora significações diversas, abrindo possibilidades para que compreendamos que o estilo kafkiano se fundamenta num realismo próprio.

No tópico “Diários, cartas e vontade de poder”, explicitamos como a vontade de poder pode estar ligada à escrita dos *Diários* e da *Carta ao pai*, de Kafka. Como resultado da tentativa de fugir dos maus tratos do pai, da não aceitação de si, da saúde debilitada, do trabalho que não o agradava, Kafka realizou o que de melhor a literatura poderia fazer: uma produção estética singular e única, manifesta em gêneros aparentemente não literários, como os diários ou a carta.

O último momento de análise, “Narrativas, *A construção* e niilismo”, se volta para a narrativa *A construção* e como viabiliza os tipos de niilismo de Nietzsche caracterizados anteriormente. A narrativa que se resume na atividade que um determinado animal tem de se ocupar diariamente na construção e defesa de sua habitação, simboliza, em suas idas e vindas com objetivos específicos para fora da construção, os niilismos negativo, reativo, passivo e ativo.

Ainda nesse último ponto, salientamos, muito rapidamente, que a narrativa pode ser interpretada como uma autobiografia. Idas e vindas que caracterizam o momento de sua vida quando foi perseguido pela tuberculose e pelo nazismo, por exemplo. Ou seja, ameaças internas e externas que dificultaram sua carreira, fazendo da vida de Kafka uma repetitiva construção em busca de conforto, tendo como válvula de escape a literatura.

O que concluímos da tentativa de aproximação entre Nietzsche e Kafka? É fato que ainda existem outras possibilidades de associar esses autores, ou seja, outras vias que assegure a filosofia de Nietzsche para a literatura – os aforismos em boa parte de sua obra e a simbologia expressa em *Zaratustra* –, assim como a obra de Kafka permite caminhos diversos para as relações com a obra nietzschiana – o ateísmo dos autores e a perseguição aos judeus, por exemplo. De todo modo, desenvolvemos nossa proposta a partir de particularidades que ambos os autores indicam em seus escritos: o perspectivismo dos estados de coisas e as múltiplas significações da produção literária. Sendo assim, entendemos que foi legitimada a exegese diante da filosofia e a interpretação afetiva da literatura.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. Alegoria. In: **Dicionário de filosofia**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ANDERS, Gunther. **Kafka: pró & contra**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ARALDI, Clademir Luís. **Para uma caracterização do niilismo na obra tardia de Nietzsche**. São Paulo: GEN, cadernos Nietzsche 5, p. 75-94, 1998.

BLANCHOT, Maurice. A leitura de Kafka. In: _____. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997a.

_____. Kafka e a literatura. In: _____. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997b.

_____. O diário íntimo e a narrativa. In: **O Livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORNHEIM, Gerd A. **Filosofia e Poesia**. Matraca, Rio de Janeiro, n. 0, p. 61-69, 1986.

_____. (Org.). **Os Filósofos Pré-Socráticos**. São Paulo: Cutrix, 1998.

CANETTI, Elias. **O outro processo: as cartas de Kafka a Felice**. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

CARONE, Modesto. Posfácio. In: **Um Artista da Fome / A Construção**. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Lição de Kafka**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

_____. (Org.). **Essencial Franz Kafka**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

CARPEAUX, Otto Maria. República de Weimar. In: **A história concisa da literatura alemã**. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

CURTIUS, Ernst Robert. Poesia e Filosofia. In: **Literatura européia e Idade Média latina**. 2ª edição. Tradução de Teodoro Cabral. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a Filosofia**. Trad. Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DIAS, Sousa. A literatura e o princípio de razão insuficiente. **Filosofia. Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**. Vol. 19, p. 157-166, 2002. Disponível em: <<http://ojs.letras.up.pt/index.php/filosofia/article/view/448/440>> Acesso em: 28 de junho de 2017.

FAÇANHA, Luciano da Silva. **A Proximidade da Diferença: Friedrich Nietzsche – Machado de Assis (Filosofia e Literatura)**. São Paulo: Edições Inteligentes, 2006.

JAEGER, Werner. A primeira Grécia. In: **Paideia: a formação do homem grego**. Tradução de Artur M. Parreira. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. O valor educativo da poesia. In: **Paideia: a formação do homem grego**. Tradução de Artur M. Parreira. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

KAFKA, Franz. **Carta ao pai**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Diários de Viagem**. Trad. Marcelo Rouanet. São Paulo: Atalanta, 1998a.

_____. **Um Artista da Fome / A Construção**. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b.

_____. **Diários**. Tradução Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. **Narrativas do espólio: (1914-1924)**. Trad. De Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. A metamorfose. In: CARONE, Modesto (Org.). **Essencial Franz Kafka**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011a.

_____. Desista!. In: CARONE, Modesto (Org.). **Essencial Franz Kafka**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011b.

KOSSOVITCH, Leon. **Signos e poderes em Nietzsche**. São Paulo: Ática, 1979.

MACHADO, Roberto. **Zaratustra, tragédia nietzschiana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. **Nietzsche e a verdade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. (Org.). **Nietzsche e a polêmica sobre *O nascimento da tragédia***. Trad. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2005.

MULLER-LAUTER, Wolfgang. **A doutrina da vontade de poder em Nietzsche**. Trad. Oswaldo Giacóia. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. **Nietzsche: sua filosofia dos antagonismos e os antagonismos de sua filosofia**. Trad. Clademir Luís Araldi. São Paulo: UNIFESP, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **O caso Wagner:** um problema para músicos/ Nietzsche contra Wagner: dossiê de um psicólogo. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999a.

_____. **Obras incompletas.** Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultura, 1999b. (Coleção Os Pensadores)

_____. **Crepúsculo dos ídolos, ou, Como se filosofa com o martelo.** Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral.** Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

_____. **Ecce homo:** como alguém se torna o que é. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

_____. **A vontade de poder.** Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008b.

_____. **Assim falou Zaratustra:** um livro para todos e para ninguém. Trad. Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **A gaia ciência.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **Fragmentos póstumos:** 1887-1889: volume VI. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

NUNES, Benedito. **No tempo do niilismo e outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1993.

_____. Literatura e filosofia: (Grande sertão: veredas). In: **Teoria da literatura em suas fontes.** (Org.) Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. Vol. 1.

PRADA, Cecília. Prefácio. In: KAFKA, Franz. **Diários de Viagem.** Trad. Marcelo Rouanet. São Paulo: Atalanta, 1998.

PRADO JR., Bento. Prefácio: Filosofia e Belas-Letras no Século XVIII. In: MATOS, Franklin de. **O filósofo e o comediante:** ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

RABELO, Rodrigo. **A arte na filosofia madura de Nietzsche.** Londrina: Eduel, 2013.

ROSENFELD, Anatol. Kafka e kafkianos. In: _____. **Texto/Contexto:** ensaios. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SCHUBACK, Marcia Cavalcante. **Entre Kafka e Heidegger:** reflexões sobre a relação entre literatura e filosofia na era da técnica. Viso Cadernos de estética aplicada. N° 3, set-dez/2007. Disponível em: <<http://www.revistaviso.com.br/visArtigo.asp?sArti=22>>. Acesso em: 11/09/2017.

TODOROV, Tzvetan. Literatura e Fantástico. In: **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TRUJILLO, Guillermo Sánchez. **Cómo escribía Kafka - Así descifré el enigma de El proceso**. 2011. Disponível em: <<http://www.kafka.org/index.php?id=183,198,0,0,1,0>> Acesso em: 17/11/2017.

TURGUÊNIEV, Ivan. **Pais e filhos**. Trad. Ivan Emilianovitch. São Paulo: Livraria Martins, 1971.

VOLPI, Franco. **O niilismo**. Trad. Aldo Vannuchi. São Paulo: Loyola, 1999.