

Forma e estilo em Kafka: um diálogo conceitual entre Adorno e Deleuze

Benito Eduardo Araujo Maeso¹

Toda a arte de Kafka consiste em obrigar o leitor a reler²

A obra de Kafka nos conduz a um universo singular, no qual o espanto e a indiferença existem simultaneamente e a multiplicidade brota da padronização opressiva e da relação mecânica dos homens entre si e com o mundo, gerando em seus leitores uma sensação de difícil explicação, de inquietação e de estranhamento em relação à narrativa e a aquilo que é descrito.

O estranhamento é uma *política* da obra kafkiana, um modo de agir por meio da escrita que visa comunicar uma mensagem, assim como provocar um efeito específico e intencional sobre o receptor de tal mensagem³. O próprio autor via tal provocação, tal situação de deslocamento/"deslocamento", como uma ação calculada em seu texto⁴.

¹ Doutorando em Filosofia Política pela UFPR. Mestre em Estética e Filosofia Política pela USP.

² CAMUS, A. O Mito de Sísifo: ensaio sobre o Absurdo. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 89.

³ Pode-se, a partir desta observação sobre Kafka, apontar a existência de uma economia política da literatura: as regras internas da obra, regras de ação narrativa que conduzem os modos de ação e de relação autor-texto-leitor, mediando seus efeitos e impactos.

⁴ Carone observa que, em *A Metamorfose*, a precisão da expressão *ungeheures Ungeziefer* (inseto monstruoso) mostra o cuidado de Kafka com a linguagem e com aquilo a ser transmitido. Como etimologista amador, o autor checo saberia exatamente o efeito da repetição do prefixo *un* (que cria uma atmosfera negativa para o desenrolar da novela), assim como o da escolha da palavra *ungeheuer*, que etimologicamente significa "aquilo que não é mais familiar", ou seja, estranho, opondo-se a *geheuer*, ou familiar. Interessante observar que tal palavra acaba por ter significado muito próximo – se não igual – à relação *unheimlich/heimlich*, que também designam o estranho e o familiar. In CARONE, M. **Lições de Kafka**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 24.

Acho que só devemos ler a espécie de livros que nos ferem e trespassam. Se o livro que estamos lendo não nos acorda com uma pancada na cabeça, por que o estamos lendo? Porque nos faz felizes, como você escreve? Bom Deus, seríamos felizes precisamente se não tivéssemos livros e a espécie de livros que nos torna felizes é a espécie de livros que escreveríamos se a isso fôssemos obrigados. Mas nós precisamos de livros que nos afetam como um desastre, que nos magoam profundamente, como a morte de alguém a quem amávamos mais do que a nós mesmos, como ser banido para uma floresta longe de todos. Um livro tem que ser como um machado para quebrar o mar de gelo que há dentro de nós. É nisso que eu creio⁵.

⁵ KAFKA, Carta a Oscar Pollak, 1904. A lista de obras e autores que "ferem e trespassam" Kafka inclui, de acordo com a biografia escrita por Max Brod, desde Kleist e Dickens (o qual, apesar de apreciar, Kafka censurava a verbosidade) até Thomas Mann (com especial interesse no conto *Tonio Kroeger*). De acordo com Max BROD (**Franz Kafka: A Biography**. New York: Da Capo Press, 1995, p. 51), "seu amor por Goethe e Flaubert nunca mudou nos vinte e poucos anos em que fui seu amigo", mesmo não havendo um eco evidente destes autores em sua escrita. Goethe era para Kafka mais do que um modelo de escrita, mas sim "um modelo de vida" (ZILCOSKY, J. **Kafka's Travels: Exoticism, Colonialism, and the Traffic of Writing**. Palgrave Macmillan, Nova Iorque: 2003, p. 44), o que era um tanto comum entre os jovens da comunidade judaica em Praga, com profunda influência da cultura alemã. Na mesma carta a Pollak, Kafka recrimina o amigo por admirar Goethe sem a profundidade necessária ou sem "seguir seus passos" (ZILCOSKY, idem). No caso de Flaubert, Kafka afirma em alguns momentos ser seu "filho espiritual" (*Cartas a Felice*, apud ZILCOSKY, p. 45). O timbre de autores russos como Gogol, Kropotkin e, principalmente, Dostoiévski — todos encontrados nas estantes kafkianas — é possível de ser sentido em alguns momentos. De acordo com Maurício TRAGTEMBERG (**Franz Kafka — Romancista do Absurdo**. in Revista Alfa, no 1. F.F.L.C. Marília. Marília, 1962, pp 81-95), o absurdo da existência é fator comum a ambos os autores, seja pela constatação de que toda forma de organização social ou religiosa é erigida sobre a ideia do absurdo e tende à burocracia. Para Tragtemberg, a parábola do Grande Inquisidor, em *Os Irmãos Karamazovi*, é um exemplo claro disso em Dostoiévski: nela, "Cristo desce à terra na época da inquisição espanhola. O Grande Inquisidor justifica sua missão terrena mostrando a Cristo que ele dando liberdade ao homem — "a verdade vos tornará livres" — "eu sou a verdade" — deu-lhe um fardo pesado para suas costas fracas e o Grande Inquisidor "tirando-lhe a liberdade em troca da segurança" revelou-se seu amigo, ao mesmo tempo em que transferia toda responsabilidade dos atos humanos na terra para si, deixando para o homem o pão terrestre. Em nome do homem e do cristianismo o Grande Inquisidor poderia atirar Cristo à fogueira." (TRAGTEMBERG, p. 86). Já o absurdo em Kafka estaria na relação do homem consigo

Este estranhamento⁶ gerado por Kafka foi objeto de estudo de diversos autores, mas as análises de Adorno e de Deleuze & Guattari tornaram-se fundamentais na fortuna crítica sobre este autor. Conceitos como resistência da obra de arte, literatura "menor", mimesis e alegoria, além do realce de características pouco vistas nos textos kafkianos, como sua dimensão de humor e o caráter político de sua literatura, são desnudados e analisados profundamente por estes autores, abrindo possibilidades de interpretação e entendimento inauditas a respeito da produção do autor checo, visto por muitos como hermético, pessimista e difícil.

mesmo e na incomunicabilidade entre os seres humanos. A similaridade de abordagem sobre a questão da burocracia será alvo de análise posterior. Outro indicio da presença do escritor russo no imaginário kafkiano está em uma das obras mais famosas do autor checo: na *Carta ao Pai*, ao comparar as ameaças do pai com seus "gritos, o enrubescimento do seu rosto" (KAFKA, F. **Carta ao Pai**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 30) – mas que não se concretizavam em uma surra – ao homem condenado à forca e que só fica sabendo de seu indulto quando "o laço pende diante do seu rosto" (KAFKA, idem), o que pode fazer com que este carregue a culpa por toda a vida. Kafka faz referência direta ao ocorrido com Dostoievski, que só ficou sabendo de seu indulto exatamente nestas condições descritas. A descrição em questão é vista por Marcelo BACKES (Prefácio, em KAFKA, F. **Carta ao Pai**. Porto Alegre: L&PM, 2004/2011) como indicação clara da influência do russo no texto do autor checo. Porém, talvez a maior influência sobre a prosa kafkiana seja a exercida pelo suíço Robert Walser (1878-1956). Os primeiros contos de Kafka foram definidos por MUSIL (*apud* TELAROLLI, in CARVALHO, P. **Visionário de pequenas coisas** – resenha sobre a obra *Jakob Von Gunten*, de WALSER). Diário de Pernambuco, edição de 22 de abril de 2011) como "um caso particular do tipo Walser". Tal parentesco foi perpetuado em um sem-número de análises sobre Kafka, com destaque para as de BENJAMIN ("Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte" in **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 53), ADORNO (Anotações sobre Kafka, in **Prismas, Crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Editora Ática, 1998 p. 249), Coetzee e Canetti. Musil salienta "a delicadeza paradoxal – superficial e profunda – do tom lúdico e inconsequente de Walser" (ROSENFELD, **Walser por Xerxesky, Joca Terron e Kathrin Rosenfield**. Disp. em <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/04/02/walser-por-xerxesky-joca-terron-kathrin-rosenfield-372501.asp>) e constrói uma ponte conceitual entre este paradoxo e o rigor na escrita kafkiana, também plena de aporias.

⁶ Tal estranhamento nos remete ao conceito de Inquietante, conforme abordado por Freud em seu texto *O Estranho* (In FREUD, S. **Obras Completas. Vol. 14**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1985).

Para Deleuze, uma literatura pode ser chamada de "menor" quando rompe o padrão da literatura tradicional e, ao invés de se ater a elementos tradicionais de narrativa (como o drama familiar, a posição do narrador, entre outras) subverte ou cria novas formas na história, trazendo o coletivo, o meio social e experimentações de linguagem para o texto, características visíveis em Kafka. Adorno ressalta, por sua vez, o papel da alegoria como forma estilística no texto kafkiano, ressaltando que a obra transmite — e de certa forma reflete e antecipa — a angústia de um mundo que, poucos anos depois, encontrará seus maiores males com a ascensão do totalitarismo.

Dentro deste processo, alguns elementos da obra kafkiana foram objeto de uma análise mais atenta tanto por Adorno como por Deleuze, como por exemplo o papel da linguagem e uma observação acurada sobre a função da literalidade na leitura do autor checo. Mas, em especial, há um elemento que, apesar da diferença de terminologia entre os autores citados, parece estar em destaque para ambos. Se, para estes dois pensadores, a dimensão política de uma obra estaria expressa em sua *própria escrita* — pensando política como o tecido da sociedade e a literatura como uma narrativa que se imbrica com o real, influenciada por e que influencia este — como isso aproximaria as definições de *forma* da obra, por Adorno, e *estilo* de uma obra, por Deleuze, não apenas nas análises sobre o escritor checo, mas em tudo aquilo que é chamado de trabalho do pensamento?

É necessário uma explicação mais detalhada destes conceitos para averiguar a possibilidade de sua articulação. Para Deleuze, o estilo de um texto — o *como* algo é dito — é parte integrante do próprio conceito a ser descrito no texto, ou seja, do *que* é dito. Na história do pensamento, um mesmo objeto (mental, social, etc.) é abordado de forma diferente por filosofias diferentes até mesmo pelo uso de um outro léxico, gramática ou idioma.

É interessante observar que aquilo que Hegel atribui à Arte Grega (ou seja, que esta só poderia ser da forma que era, naquele tempo e sob aquelas condições específicas) reaparece aplicado ao trabalho do pensamento de forma tortuosa mas instigante: uma filosofia não é definida apenas pelo tempo na qual foi elaborada, mas pelo próprio fato de ter sido elaborada daquela forma, ou melhor, pelo *estilo* em que foi elaborada. E o estilo de um filósofo é parte integrante de sua filosofia.

A definição de estilo, de acordo com a análise literária, consiste nos diversos tipos de linguagens usadas na elaboração de um discurso, de forma a que este discurso seja compreensível e identificável pelo leitor. Desta forma, é possível dizermos que estilo é

a forma peculiar de manifestação pela palavra. Assim como socialmente há um estilo de roupa para vestir, há também um

*estilo na forma de apresentar pensamentos ou sentimentos através da palavra*⁷.

A função dos personagens conceituais deleuzianos, como figuras de estilo, é apresentar uma resposta à questão que motiva a sua criação, mas tal resposta está subsumida às condições que geraram sua problemática motriz (o que inclui até mesmo questões geográficas, tradições culturais, idiomas, etc. Um exemplo disso estaria na própria terminologia "Filosofia contemporânea de matriz francesa" ou "matriz alemã", por exemplo). Um mesmo problema pode ser objeto de conceituações diversas e que não possuem precedência umas sobre as outras, mas revelam outras peculiaridades e atributos do problema.

Nunca uma filosofia é idêntica à outra, portanto. Podem ocorrer semelhanças, mas não uma coincidência conceitual completa, mesmo com a coincidência de objetos que estão sob análise. Logo, é possível o estabelecimento de um sistema que envolva diversas filosofias, mas não é possível entender uma filosofia por meio de outra. Até mesmo os comentadores fazem parte do *corpus* de estudo da filosofia principal, da mesma forma em que a leitura de uma obra é um componente da máquina de expressão da própria obra.

Com base nisso, a visão deleuziana poderia ser comparada ao pensamento de Adorno de que as contradições da época em que uma obra é gerada retornam como contradições ou elementos da *forma* da obra, de sua apresentação. De acordo com Selligman, "Adorno seguia certa tradição de pensamento alemã, que via na forma, na apresentação (*Darstellung*), um momento indissociável do trabalho do conceito e da reflexão". Assim

*para Adorno não existiria a possibilidade de separar, sem mais, o conteúdo da forma de uma obra. Toda tentativa de redução representaria uma traição do original – e isso não significa de modo algum que ele reduzisse a obra a uma intencionalidade primária, pura, que seu autor teria passado sem mediação para o texto*⁸.

⁷ FERREIRA, J. **O estilo literário**. Ensaio disponível no endereço eletrônico <http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=419&cat=Ensaios&vinda=5> 2012.

⁸ SELIGMANN-SILVA, M. **Adorno**. Coleção Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2009, p. 6.

Porém, isso que é chamado de *apresentação* não poderia ser lido como *estilo*? A recepção de uma obra (sua pragmática) está diretamente relacionada com a forma como o autor ou escritor manobra a linguagem e a codificação oferecida ao leitor. Tudo pode ser entendido como a forma que o autor usa para se fazer entender, ou de se fazer respeitar esteticamente. Quando falamos de apresentação, automaticamente se fala de estilo, no sentido descrito acima: uma inter-relação entre forma/léxico e conteúdo, na qual ambos se impulsionam e se limitam mutuamente. Conforme Adorno, "faz parte da técnica de escrever ser capaz de renunciar até mesmo a pensamentos fecundos, se a construção o exigir"⁹.

Deleuze e Adorno destacam que a prosa, em Kafka, é mais do que um veículo da obra; ela é um elemento constitutivo que, em si, transmite um significado. Das características de estilo a serem analisadas em Kafka, não é de pouca importância a análise da estrutura de linguagem.

Como exemplo, a análise estatística¹⁰ da prosa kafkiana mostra-nos que, na medida em que a produção do autor aumentava, o vocabulário utilizado recrudescia, mostrando que o estilo do autor se solidificava. O léxico utilizado em *Amerika* é mais rico do que o encontrado em *O Processo* e *O Castelo*. No nível sintático, fatores como a pontuação, a preferência pelo subjuntivo e o emprego de certas preposições e conjunções são determinantes na produção do efeito desejado, assim como o uso de advérbios e expressões condicionais deixa espaços livres para a *interpretação* daquilo que está escrito no nível semântico. Conforme Curcio, que cita as análises de Gunter Anders a Martin Walser, destaca-se

a frequência de subjuntivos e o forte uso da conjunção wenn (se), e esta última é justamente uma das particularidades que Martin Walser propõe sobre a limitação da prosa kafkiana; são os "ses" das possibilidades e impossibilidades que se manifestam também como as co-ocorrências de vielleicht e

⁹ ADORNO **Minima Moralia: Reflexões a Partir da Vida Danificada**. 2 ed. Trad. L.E. Bicca. São Paulo: Ática, 1993, p. 73.

¹⁰ Cfe. CURCIO V.R. **Sintaxe da frustração: análise estatística do estilo de Kafka**. Orientação: Prof.Dr. Alckimar Luis dos Santos. Dissertação de mestrado, UFSC, 2007, in <http://www.textodigital.ufsc.br/numo4/veronica.html>

wahrscheinlich, e nas sutilezas do narrador com wiewenn, alsob¹¹.

E de que forma esta indeterminação pode nos dizer algo sobre o pensamento de Kafka, assim como da relação entre pensamento, obra e *socius* no qual o escritor estava inserido? A indeterminação do narrador kafkiano pode apontar uma fratura no conceito de Sujeito, o que reflete, de certa forma, o processo de perda da identidade concomitante às mudanças nos modelos econômico e político que se aceleravam desde meados do século XIX. A época da perda das certezas parece trazer a Kafka uma certa angústia em relação à própria escrita e ao entendimento de si, o que é visível nesta passagem do *Diário*

Não escrevi muito sobre mim nestes dias, (...) em parte também por medo de trair o conhecimento que tenho de mim. Este medo justifica-se, porque uma pessoa só devia permitir fixar na escrita a sua autopercepção quando o puder fazer com a maior integridade, com todas as consequências secundárias e também com toda a verdade¹².

As contradições de um tempo no qual as certezas do projeto iluminista eram rapidamente substituídas pelo florescimento de ideologias totalitárias e da alienação de si reverberam, inclusive, na ausência ou na negação da escrita. Segundo Pawel, a literatura, à época de Kafka, era vista como "uma espécie de religião¹³", um sintoma de uma era de

¹¹ CURCIO, in <http://www.textodigital.ufsc.br/numo4/veronica.html>. *Vielleicht* significa "talvez" ou "possivelmente"; *wahrscheinlich*, "provável" ou "provavelmente"; *wiewenn* é "como se" ou "que se"; *alsob* significa "como se".

¹² KAFKA, F. **Diários 1910-1923**. Ed. Max Brod. Trad. Felio Formosa. Colección Fabula. Barcelona: Tusquets, 1995, p. 23.

¹³ PAWEL **O pesadelo da Razão: a vida de Franz Kafka**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986, p. 95. "Religião", aqui, pode ser entendida como um processo de construção de uma comunidade, que reforça (religa) seus laços por meio de atos, símbolos e discursos. A literatura ocuparia o lugar da história e da tradição como narrativa voltada a possibilitar a compreensão da realidade em que é engendrada e o estabelecimento de relações entre os componentes da comunidade. Por outro lado, esta narrativa seria capaz de influir na percepção desta realidade, funcionando de maneira análoga a uma ideologia.

desencantamento com a fé, os ritos e as tradições: "*la mystique de qui ne croit à rien*" (a mística de quem não crê em nada)¹⁴. A literatura, nesta visão, passa a ser uma tentativa de, por meio de palavras, dar significado ao existente.

*Toda essa literatura é um esforço para romper a fronteira. Não fosse pela intervenção do sionismo, ela se teria facilmente transformado num novo misticismo, numa Cabala. Há tendências incipientes nesse sentido. O que se faz necessário, entretanto, é algo inconcebível, que lance raízes nos séculos ancestrais ou que as recrie por completo, e que, ainda assim, não se desgaste na tarefa, mas apenas dê início ao seu trabalho*¹⁵.

Assim, a linguagem em si não pode ser mais entendida como um meio neutro capaz de representar os objetos físicos ou mentais de forma plena e integral¹⁶. A relação entre o *que* é dito e o *como* é dito, ou seja, entre significado e signo, esconde mais do que a simples intencionalidade do autor do discurso: esta relação reproduz, sugere ou critica o próprio meio social onde é gerada e registrada¹⁷.

¹⁴ FLAUBERT, G., apud PAWEL (1986), p. 96.

¹⁵ KAFKA, apud PAWEL (1986), p. 98.

¹⁶ A visão positivista é reproduzida pelo tratamento dado à linguagem pela Indústria Cultural: um instrumento de apresentação e exaltação da imediatividade do presente. Do que se apresenta sem nuances ou intencionalidade. Por isso, o discurso crítico ou questionador das relações de produção e reprodução da cultura é visto como ideologizante: é fácil ver ideologia no discurso que critica as ações cotidianas, e quase impossível reconhecer que suas próprias palavras e ações são carregados de ideologia. A linguagem seria uma *mimesis* da realidade (ou de uma realidade), mesmo quando se refere ao fantasioso ou quando pretensamente teria isenção em relação ao real? Seria este o caráter político da própria linguagem? Esta seria a origem do caráter "menor" de uma literatura?

¹⁷ A semelhança apontada por CURCIO (2007) entre as construções semânticas adotadas em diversos textos de Kafka e a linguagem dos jornais praguenses à época de sua produção, além de nos revelar um hábito de leitura do escritor, mostraria uma estratégia da escrita de Kafka: a semântica jornalística, por definição, estaria atrelada a uma descrição o mais objetiva possível da realidade ou do fato ocorrido. Ao mobilizar tal léxico jornalístico em suas narrativas "deslucadas", Kafka atribui, por meio da linguagem, status de verossímil ao que é inverossímil. A partir desta análise de CURCIO, pode-se teorizar que este procedimento de Kafka, em vez de tornar seu texto críptico, o faria surpreendentemente acessível às massas.

Nunca há apenas uma voz em um discurso, mas várias. O unívoco não se verifica na prática: a polifonia é a característica básica de qualquer discurso. Assim a linguagem (*forma* da obra) ecoa, em suas entrelinhas, as contradições da época na qual é materializada. Pelo mesmo motivo, de acordo com Deleuze, Kafka seria a voz de todos os judeus de Praga do seu tempo, ou um sujeito coletivo de enunciação. Ou talvez como um *estilo* de ser e se expressar de um povo¹⁸.

A proximidade conceitual entre os dois filósofos sob análise não se restringe à questão de forma e estilo: conforme Seligmann, "para Adorno, filosofia é acima de tudo comentário e crítica"¹⁹, que só podem existir "no espaço da tradição e de sua crítica calcada politicamente no presente"²⁰. Assim,

nas obras de arte – musicais, literárias e plásticas – Adorno aplicaria do modo mais original essas premissas. Para ele, a cultura não podia ser pensada separadamente da crítica; a esta cabe o papel de revelar a não-verdade da primeira. Assim, na Teoria Estética (sua última obra), Adorno apresentaria a estética como "a filosofia em si", e não como um campo dela, ou como a aplicação de teoremas ao universo artístico-cultural²¹.

A relação entre estética e pensamento também pode ser encontrada na produção deleuziana: o "criar conceitos" é a atribuição máxima da filosofia, mas que também é realizada pela arte e pela ciência, muitas vezes para problematizar situações que ainda não estão nominadas ou "conceituadas". O conceito, como obra de criação, é de todo modo uma criação estética e estilística do filósofo para dar conta de um problema específico.

¹⁸ Para PAWEL (1986), a literatura, por ser a ferramenta de Kafka para lidar com o mal-estar gerado pela sensação de não-pertencimento, do não-ser, tornou-se "uma insígnia daquela 'alteridade', daquele sentimento de ser diferente, que, para muitos dos que pertenceram à geração de Kafka, passou a ser a soma e a essência do judaísmo" (p. 57).

¹⁹ SELIGMANN-SILVA (2009), p. 10.

²⁰ *ibidem*.

²¹ *idem*, p. 11.

O filósofo é o amigo do conceito, ele está em potência de conceito. Isto quer dizer que a filosofia não é uma simples arte de formar, de inventar ou de fabricar conceitos, porque os conceitos não são necessariamente formas, achados ou produtos. Mais rigorosamente, a filosofia é a disciplina que consiste em criar conceitos. (...) Criar conceitos sempre novos, esse é o objeto da filosofia.²²

Mesmo com a ressalva adorniana de que os objetos do pensamento são dados nos conceitos, mas não por meio destes simplesmente — isto é, que cada conceito contém em si uma constelação de elementos não-conceituais que são componentes do processo de aproximação entre o conceito e o conceituado — a importância da estruturação de conceitos novos, vinculados à realidade que os gera, é terreno comum aos dois autores²³. Criação, comentário e crítica de conceitos, calcadas no presente e indicativas do futuro.

Os conceitos criados estão sempre no passado em relação à suas críticas, também geradoras de novos conceitos que serão devidamente criticados. A cultura não pode ser pensada separadamente de sua crítica e vice-versa, uma dialética encontrada em todo o trabalho do pensamento (filosofia, arte e ciência). Para Adorno, na *relação* entre o conceitual e o não-conceitual é que é possível vislumbrar realmente o objeto ao qual o conceito se refere, e não nos extremos:

(...) o conhecimento se dá numa rede onde se entrelaçam prejuízos, intuições, inerções, autocorreções, antecipações e

²² DELEUZE, G & GUATTARI, F. **O que é a filosofia?**, Trad. Bento Prado Jr. e A. A. Muñoz, São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 9.

²³ É possível aproximar as "constelações" conceituais de Adorno do "campo de imanência" dos conceitos em Deleuze, mas esta relação não será abordada neste trabalho. Por enquanto, pode-se apontar que, se o campo de imanência é pré-conceitual (como afirma Deleuze), o espaço ocupado pelo conceito está em relação direta com esta pré-conceitualidade, ou seja, com o problema que originou a criação deste conceito. Pode-se afirmar, ainda, que de modo análogo, em Adorno (cfe. SELIGMANN, 2009) "a construção e a leitura das constelações e dos campos de força devem tensionar as diversas estrelas (a saber, os conceitos e suas configurações), a partir da força de gravidade que emana do presente" (p. 13), o que significa dizer que há aqui também um dado apriorístico no processo, ou seja, "pré-conceitual": um fator que está na origem da elaboração do conceito.

*exageros, em poucas palavras, na experiência, que é densa, fundada, mas de modo algum transparente em todos os seus pontos. Desta, a regra cartesiana segundo a qual só devemos nos ocupar com aqueles objetos "dos quais nosso espírito parece poder atingir um conhecimento certo e indubitável", fornece um conceito tão falso (...) quanto a doutrina que lhe é contrária, mas intimamente aparentada, da 'intuição das essências'*²⁴

O conceito pode ser visto como forma e figura de estilo do pensamento simultaneamente. Como ato criativo, se aparenta à arte ou toma elementos desta, mesmo que tais elementos não estejam vinculados à forma da obra de arte em sentido estrito, colocando a imaginação a serviço da razão. Tal identidade pode ser encontrada na constatação de que o escrever filosófico tem necessariamente um quê literário. Melhor dizendo, a escrita filosófica compartilha características com o processo de composição literária. O grande escritor e o grande filósofo são criadores e codificadores de realidades e conceitos, a partir do terreno da sua individualidade e do *socius* que o rodeia, por meio de um processo no qual a liberdade de criação se articula com o rigor do pensamento.

Sendo assim, por que razão a obra de Kafka é instigante a ambos os filósofos abordados como epítome desta relação entre arte e filosofia? A título de comparação, Kafka vê sua própria obra como a tentativa de "comunicar algo incomunicável, explicar algo inexplicável, falar de algo que sinto apenas em meus ossos e que só pode ser experimentado nestes ossos..."²⁵. Já Adorno vê a filosofia como "o esforço permanente e mesmo desesperado de dizer o que não se pode propriamente dizer"²⁶. E a criação conceitual deleuziana – a filosofia como a "arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos"²⁷ – é, ao fim e ao cabo, a busca por uma maneira de enunciar o que ainda não foi dito, um devir-linguagem para um devir-povo, o que só é possível realizar ao se encontrar o estilo (ou a forma) apropriados. Invertendo propositadamente os termos,

²⁴ ADORNO, T. **Terminologia filosófica – Tomo I**. Trad. Ricardo Sanchez Ortiz de Urbina. Madrid: Taurus, 1976, pp. 69-70.

²⁵ KAFKA, Carta a Milena, in PAWEL (1986), pp. 95-96.

²⁶ ADORNO (1976), p. 63.

²⁷ DELEUZE (1995), p. 8.

a escrita kafkiana é seu *estilo* ao denunciar as contradições não-resolvidas da realidade, assim como sua *forma* de criar, inventar e fabricar/maquinar a resistência a estas contradições, de propor um novo caminho, *menor* ou revolucionário.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. & BENJAMIN, W. *Correspondência 1928-1940*. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

_____. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ADORNO, T. "Apuntes sobre Kafka". in: *Prismas – la crítica de la cultura y la sociedad*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.

_____. Anotações sobre Kafka, in: *Prismas, Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

_____. *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

_____. *Negative Dialektik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.

_____. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. *Résumé sobre Indústria Cultural*. Disp. Em http://www.robertexto.com/archivo5/resume_adorno.htm.

_____. *Indústria Cultural e sociedade*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. "Sobre a ingenuidade épica" e "Posição do narrador no romance contemporâneo". In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

_____. A arte é alegre? In: RAMOS-DE-OLIVEIRA, N.; ZUIN, A. Á. S.; PUCCI, B. (Orgs.). *Teoria crítica, estética, educação*. Campinas: Unimep, 2001. p. 11-18.

_____. *Minima Moralia: Reflexões a Partir da Vida Danificada*. 2 ed. Trad. L. E. Bicca. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *Terminologia filosófica – Tomo I*. Trad. Ricardo Sanchez Ortiz de Urbina. Madrid: Taurus, 1976.

ANDERS, G. *Kafka: Pró e Contra*. Tradução, posfácio e notas: Modesto Carone. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

BACKES, M. Prefácio. KAFKA, Franz. *Carta ao Pai*. Porto Alegre: L&PM, 2004.

BENJAMIN, W. "Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte" e "O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". in: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENSMÁIA, R. *The Kafka Effect* (Foreword). In: DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. *Kafka: toward a minor literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

BROD, M. *Franz Kafka: A Biography*. New York: Da Capo Press, 1995. Disp. In: http://books.google.pt/books?id=B0kXnR4TACMC&printsec=frontcover&hl=pt=BR&source=gbs_vpt_buy#v=onepage&q&f=false.

CAMUS, A. *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o Absurdo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

COHN, G. *Introdução: Adorno e a teoria crítica da sociedade*. In: Theodor W. Adorno (Coleção Grandes Cientistas Sociais 54). São Paulo: Ática, 1986.

CURCIO, V. R. *Sintaxe da frustração: análise estatística do estilo de Kafka*. Orientação: Prof. Dr. Alckimar Luis dos Santos. Dissertação de mestrado, UFSC, 2007. Disp. <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/89918>.

_____. *Repetições de Kafka: uma análise estatística*. *Texto Digital*, Florianópolis, ano 3, n. 1, Julho 2007. ISSN 1807-9288. Disp. <http://www.textodigital.ufsc.br/numo4/veronica.html>.

DELEUZE, G. *A filosofia crítica de Kant*. Coleção O saber da Filosofia. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. *Post-scriptum sobre as Sociedades de Controle*. In: *Conversações: 1972-1990*. São Paulo: Ed. 34, 1992.

- ____. "Controle e Devir". In: *Conversações: 1972-1990*. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- ____. *Cinema 1: a imagem movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ____. *Cinema 2: the time image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- ____. *Crítica y clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.
- ____. *Rousseau: precursor de Kafka, Céline e Ponge*. Arts, n. 872, 6-12 junho, 1962.
- ____. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Trad. Jorge Bastos. Rev. técnica Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- ____. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva/EdUSP, 1974.
- ____. *Conversações*. Trad. Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- ____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- ____. "O ato de criação". Trad. José Marcos Macedo. In: *Folha de São Paulo, Caderno Mais!*, 27 de junho de 1999.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. *Kafka. Por uma literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Ediciones Era, 1978.
- ____. *Kafka: toward a minor literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- ____. *Kafka. Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- ____. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Collection Critique. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975.
- ____. *A Thousand Plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- ____. *O anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010.

- _____. *Mil Platôs – Vols. 1-5*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. *O que é a filosofia?*, Trad. Bento Prado Jr. e A. A. Muñoz, São Paulo: Ed. 34, 1992.
- EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 6ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ECO, U. *Seis Passeios pelos bosques da ficção*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FERREIRA, J. *O estilo literário*. Ensaio disponível no endereço eletrônico <http://www.usina.deletras.com.br/exibelotexto.php?cod=419&cat=Ensaio&vinda=S>
- FREUD, S. O Estranho. In: *Obras Completas. Vol. 14*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1985.
- GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, Escrever, Esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- _____. Prefácio. In: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Le printemps adorable a perdu son odeur*. In: ALEA, vol. 9, n. 1, Janeiro-Junho de 2007.
- _____. *Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin*. Texto apresentado no Ciclo de Conferências sobre a Escola de Frankfurt, realizado na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Campus de Araraquara, em 1990. *Perspectivas*, São Paulo, 16: 67-86, 1993.
- GANCHO, C. V. *Como analisar narrativas*. 8ª ed. revista. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2004.
- HEGEL, G. F. W. *Cursos de Estética. Vol. I e II*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EdUSP, 2001.
- JANOUGH, G. *Conversations with Kafka*. New York: WW Norton & Company, 1971.

KAFKA, F. *A Metamorfose*. Trad. Modesto Carone. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Essencial*. Trad. seleção e comentários de Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2011.

_____. *O Desaparecido*. Trad. Susana Kampff Lages. São Paulo: Ed 34, 2003.

_____. Discurso sobre a língua iídiche. In: *Obras Completas*. Lisboa/Madri: Editorial Teorema – Visión Libros, 1983.

_____. *El Proceso*. Biblioteca virtual Librodot, 2002.

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

_____. *O Processo*. Tradução, organização, prefácio, glossário e notas de Marcelo Backes. Coleção L&PM Pocket. Porto Alegre: L&PM, 2004.

_____. *O Processo*. Trad. Gervásio Álvaro. 4 edição. Coleção dois mundos. Lisboa: Livros do Brasil, 1999.

_____. *O veredicto & Na colônia penal*, trad. de Modesto Carone, 3 edição, São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Um médico rural: pequenas narrativas*. Trad. Modesto Carone. 4 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Contemplação/O Foguista*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Carta ao Pai*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Um Artista da Fome/A Construção*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Parábolas e Fragmentos*. Prefácio e tradução: João Barrento. Lisboa: Assirio & Alvim, 2004.

_____. *Carta ao Pai*. Tradução, organização, prefácio, glossário e notas de Marcelo Backes. Coleção LGPM Pocket. Porto Alegre: LGPM, 2004.

_____. *The blue octavo Notebooks*. EUA: Exact Change, 2004. Disp. em <https://docs.google.com/document/d/1gD981HZ19oBUJF-3czZNX3DsFWvqp3cq-Z4QS4d-9gw/edit?hl=en>.

_____. *O abutre e outras histórias*. Tradução Noémia Ramos, rev. Francisco Silva Pereira. Coleção Resgatados. Cascais: Estrofes & Versos, 2009.

_____. *Diários 1910-1923*. Ed. Max Brod. Trad. Feliu Formosa. Colección Fabula. Barcelona: Tusquets, 1995.

_____. *Die Verwandlung*. Acessado em 08/fev/2011. DigBib.org. Disp. em NDAL8PCAG/www/digbib.org/Franz_Kafka_1883/Die_Verwandlung.

LUKACS, G. *Realismo crítico hoje*. Trad. Ermínio Rodrigues. Introdução por Carlos Nelson Coutinho. Brasília: Coordenada-Editora de Brasília, 1969.

_____. *A Teoria do romance*. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Ed. 34, 2000.

MACHADO, R. *Deleuze: a Arte e a Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

NOYAMA, S. *Adorno e o "ensaio como forma"*. Revista Itaca, n. 14, UFRJ, 2009. Disp. www.revistaitaca.org/versoes/vers14-09/135-147.pdf.

OXFORD KAFKA RESEARCH CENTRE. Portal. <http://www.kafka-research.ox.ac.uk/index.php>.

PAWEL, E. *O pesadelo da Razão: a vida de Franz Kafka*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

ROSENFELD, K. *Walser por Xerxenesky, Joca Terron e Kathrin Rosenfield*. Disp. In: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2011/04/02/walser-por-xerxenesky-joca-terron-kathrin-rosenfield-372501.asp>.

SELIGMANN-SILVA, M. *Adorno*. Coleção Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2009.

_____. *Mal-estar na cultura: corpo e animalidade em Kafka, Freud e Coetzee*. Congresso Mal-estar na Cultura / Abril-Novembro de 2010. Departamento de Difusão Cultural – PROEXT-UFRGS; Pós Graduação em Filosofia – IFCH – UFRGS. Disp. in: <http://difusao.cultural.ufrgs.br%2Fadminmalestar%2Fdocumentos%2Farquivoz%2FMarcioSeligmannSilva.pdf>.

SHOLLE, D. *The Subject of Adorno*. Palestra. International Communication Association. Disp. http://www.allacademic.com/meta/p112007_index.html. Acesso em 26/11/2008.

SCHOLLHAMMER, K. *As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari*. Revista Ipotesi, Juiz de Fora, 2002.

TELLAROLI, S. Entrevista in CARVALHO, P. *Visionário de pequenas coisas* (resenha sobre a obra Jakob Von Gunten, de WALSER). Diário de Pernambuco, edição de 22 de abril de 2011.

THEODOR ROSENTHAL, E. *Introdução à Literatura Alemã*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1968.

TRONCA, F. Z. *O estilo enquanto lógica de identificação: elo entre as características expressivas complexas que se coadunam no trânsito do processo histórico e a manifestação expressiva particular e singular de um indivíduo*. E-periódico Moda Palavra Ano 1, n. 2, ago-dez 2008, pp. 60-68. ISSN 1982-615x.

TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica: Teoria da Literatura*. Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

ZILCOSKY, J. *Kafka's Travels: Exoticism, Colonialism, and the Traffic of Writing*. Palgrave Macmillan, Nova Iorque: 2003. Disp. em <http://books.google.com.br/books?id=-TZVKQFicTEC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>.