

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA  
MESTRADO EM FILOSOFIA CONTEMPORÂNEA

RAUL REIS ARAÚJO

NIETZSCHE, KAFKA E O NILISMO: ENTRE FILOSOFIA E LITERATURA

BELÉM – PA  
MARÇO - 2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA  
MESTRADO EM FILOSOFIA CONTEMPORÂNEA

RAUL REIS ARAÚJO

NIETZSCHE, KAFKA E O NIILISMO: ENTRE FILOSOFIA E LITERATURA

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de mestre, na área de Filosofia Contemporânea.  
Orientador: Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves

BELÉM – PA  
MARÇO – 2016

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFPA

---

Araújo, Raul Reis, 1990-

Nietzsche, Kafka e o niilismo: entre filosofia e  
literatura / Raul Reis Araújo. - 2016.

Orientador: Ernani Pinheiro Chaves.

Dissertação (Mestrado) - Universidade  
Federal do Pará, Instituto de Filosofia e  
Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em  
Filosofia, Belém, 2016.

1. Niilismo (filosofia). 2. Nietzsche,  
Friedrich Wilhelm, 1844-1900. 3. Kafka, Franz,  
1883-1924. I. Título.

CDD 22. ed. 149.8

RAUL REIS ARAÚJO

NIETZSCHE, KAFKA E O NILISMO: ENTRE FILOSOFIA E LITERATURA

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de mestre, na área de Filosofia Contemporânea.

Belém, março de 2016

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves (Orientador)

Universidade Federal do Pará (UFPA)

---

Prof. Dr. Roberto de Almeida Pereira de Barros (Examinador Interno)

Universidade Federal do Pará (UFPA)

---

Prof. Dr. Fabiano de Lemos Britto (Examinador Externo)

Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

---

Prof. Dr. Jovelina Maria Ramos de Souza (Examinador Interno)

Universidade Federal do Pará (UFPA)

BELÉM – PA

MARÇO – 2016

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que sempre estiveram ao meu lado desde o início, minha mãe, meu pai, meus amigos mais próximos de infância e adolescência.

Aos meus colegas de mestrado, Luan, Allan, Heden, Julie, Livia e Tiago. Aos professores Roberto Barros e ao meu ilustre orientador Ernani Chaves, todo o meu agradecimento pela ajuda e pelos apontamentos e direções dadas no decorrer da pesquisa.

Agradeço à coordenação e principalmente à professora Jovelina Ramos que me ajudou desde a chegada a Belém assim como durante todo período do mestrado.

Como você pode ser um artista e não refletir sobre a época?

Nina Simone

## RESUMO

A pesquisa procura analisar o termo filosófico *niilismo* na obra de Nietzsche, desde sua origem até suas vertentes no pensamento maduro do autor. Entendendo o processo da decadência como niilista, Nietzsche coloca Sócrates como o primeiro pensador da *décadence*, que seria perpetuada até a modernidade pelo platonismo, cristianismo, budismo e outras doutrinas e modelos colaterais tornando o tipo escravo como o homem modelo. Esboçamos a maneira como Nietzsche pretende superar esse homem, não apresentando um outro modelo, mas, através da superação dos valores que o cultivam, procurando um novo estado fisiopsicológico mais saudável ao homem. Para isso Nietzsche coloca a vontade de poder como a possibilidade da transvaloração e criação, e nos usamos da tese da vontade de poder enquanto um fazer artístico para compreensão de como seriam as possibilidades da criação e/ou aniquilamento do que está aí, em detrimento de não se rebaixarem e se resignarem ao valor dado pela moral vigente. Quando se chega à modernidade, observamos que Nietzsche elenca a política e a burocracia dentre tantos outros ídolos, como novos meios de conservação e apequenamento do homem, o que leva a critica-la como mais um meio de nivelamento e empobrecimento da vida. Kafka então surge em nosso trabalho como a síntese de parte do que Nietzsche compreendeu de sua época, o seu diagnóstico dos próximos duzentos anos é ilustrado através das obras de Kafka, que caracteriza o homem como o ser adoecido pelos valores que lhe são impossíveis de serem vividos ou literalmente levados a cabo. Para isso todo o entendimento da fisiologia do artista segundo Nietzsche nos leva a uma compreensão e interpretação da obra de Kafka para além de sua época.

Palavras-chave: Niilismo, vontade de poder, arte, artista

## ABSTRACT

The research aims to analyze the philosophical term nihilism in Nietzsche's work, from its origin until its developments in the author's mature thinking. Understanding the decadence process as a nihilist, Nietzsche places Socrates as the first thinker of the decadence, that would be perpetuated until the modernity by christianism, turning the slave type into the model man. We sketch the manner in which Nietzsche aims to overcome this man, by exceeding the values that cultivate him, looking for a healthier new physiopsychological state for the man. To this end, Nietzsche places the will for power at the center of the transvaluation, and the artists as the more capable of creating something, instead of degrade and submit themselves to the value given by the accepted moral. In modernity the bureaucracy receives emphasis in the public functionalism, what inspires Nietzsche to criticize it as another way of leveling and impoverishing life. Kafka then appears in our work as the synthesis of part that Nietzsche understood in his epoch, his diagnosis of the next two hundred years is illustrated through Kafka's works, that characterize the man as the being sickened by the values which are impossible for him to live or to carry out. For this all the understanding of the artist's physiology, according to Nietzsche, gives us a comprehension and interpretation of Kafka's work for beyond its epoch.

Keywords: Nihilism, will to power, art, artist

## LISTA DE ABREVIATURAS

**GT/NT** - Die Geburt der Tragödie (O nascimento da tragédia)

**MA I/HH I** - Menschliches allzumenschliches (vol. 1) (Humano, demasiado humano (vol. 1))

**MA II/HH II** - Menschliches allzumenschliches (vol. 2) (Humano, demasiado humano (vol. 2))

**M/A** - Morgenröte (Aurora)

**FW/GC** - Die fröhliche Wissenschaft (A gaia Ciência)

**Za/ZA** - Also sprach Zarathustra (Assim falava Zaratustra)

**JGB/BM** - Jenseits von Gut und Böse (Para além de bem e mal)

**GM/GM** - Zur Genealogie der Moral (Genealogia da Moral)

**WA/CW** - Der Fall Wagner (O caso Wagner)

**GD/CI** - Götzen-Dämmerung (Crepúsculo dos Ídolos)

**AC/AC** - Der Antichrist (O anticristo)

**EH/EH** – (Ecce homo)

**WL/VM** - Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn (Sobre verdade e mentira no sentido extramoral)

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
Capítulo I: ASPECTOS GERAIS DO NILISMO EM NIETZSCHE .....	18
1.1. Apropriações e desenvolvimento do termo na filosofia de Nietzsche .....	18
1.2. Arte e vontade de poder .....	38
Capítulo II: OBRAS E CONTEXTOS: DE KAFKA A NIETZSCHE .....	42
2.1. Introdução às obras de Kafka.....	42
2.2. Uma crítica à modernidade na primeira frase de <i>o processo</i> .....	54
Capítulo III: CRÍTICA AOS ARTISTAS .....	62
3.1. “Fisiologia da arte” através da crítica aos artistas (Rafael, Michelangelo, Wagner, Goethe).....	62
3.2. Romantismo e Classicismo .....	72
3.3. Uma análise de Kafka sob o prisma da fisiologia da arte .....	74
3.4. O artista e a obra .....	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	82
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS .....	86

## INTRODUÇÃO

Os primeiros indícios da relação entre Kafka e Nietzsche tornaram-se evidentes na noite do dia 23 de outubro de 1902 (SALFELLNER, 2011, p. 112), precisamente após uma conferência no salão de leituras e palestras da Universidade de Praga, famoso local onde se reuniam como de costume os intelectuais judeus da época.

O conferencista da noite tinha como tema da palestra a filosofia de Arthur Schopenhauer, e no auge de seu schopenhaurianismo e wagnerianismo intransigente escolhera a oportunidade para impiedosamente atacar a filosofia de Nietzsche. Kafka, - na ocasião espectador - leitor e admirador da filosofia nietzschiana (ANDERSON, 1991, p. 214), se incomoda profundamente com a posição do palestrante ao ponto de segui-lo até sua casa após o evento e, numa conversa que duraria a noite inteira, defender Nietzsche contra as investidas enviesadas da palestra (p. 216). O conferencista por acaso era seu futuro grande amigo Max Brod.

Observando que Brod seria mais tarde o testamenteiro teimoso de Kafka, é curioso analisar que o motivo do encontro não se deu por divergências literárias, mas sim filosóficas. O desconforto de Kafka naquela noite iniciaria não só a vitalícia amizade entre ele e Brod, mas, por consequência, a salvação de sua obra, reservando seu espólio à posteridade. Coincidentemente Nietzsche está envolvido com o que se conhece hoje sobre a obra de Kafka. Talvez o praguense não tivesse a mesma “sorte” se houvesse deixado seu espólio em outras mãos. Tal coincidência apenas sugere a ponta do iceberg das relações entre os autores que promovem nossa pesquisa.

Kafka vive num tempo onde a filosofia nietzschiana já está consolidada culturalmente (CHAVES, 1997, p. 67). Além do fato do escritor de Praga demonstrar desde cedo certa receptividade à Nietzsche, está inserido no mesmo círculo cultural do filósofo alemão, de tal modo que as discussões que aquele trata em seus livros, a respeito de religião, fé, nacionalismo, política, Estado, cultura, homem, literatura, história, filosofia, ciências... são temas que tocam também profundamente o escritor de *A metamorfose* (1915). Gunther Anders, um dos primeiros grandes comentadores de Kafka, começa seu *Kafka Pró & Contra* enaltecendo na sua obra, justamente o hibridismo, que sincretiza valores e pensamentos, mesclando todos estes temas sem desrespeitar as várias influências de diferentes culturas que o autor absorve em Praga:

Uma obra que seja socialmente enquadrável sem maiores dificuldades é ‘uma entre outras’: a atitude diante dela é preestabelecida pela atitude diante do gênero com um todo; é, portanto, simples e sem novidade. Se para o leitor, pelo contrário, de onde e em que grau de vinculação é interpelado – se deve ser entretido, informado, impelido ao sonho, amedrontado, moralmente edificado ou escandalizado -, isso o perturba a fundo. O êxito de Kafka se funda, não menos que o de Heidegger, nesse ‘hibridismo’ (ANDERS, 2007, p. 10)

Ler Kafka é passar pela experiência de uma digestão lenta, assim como Nietzsche, para compreendê-lo, exigisse o “ruminar”. Seja na leitura de um romance, conto ou novela qualquer, sua particularidade é ser uma obra insólita em vários sentidos. O motivo disso está nesse *hibridismo* ressaltado por Anders, e na forma inclassificável que marca seu estilo. Escrita com elementos que não se deixam interpretar simplesmente, a fecundidade de sentidos é envolvida pela perspectiva que o leitor empresta à obra, ou, na medida em que se deixa envolver pelo texto. As narrativas são por vezes simples, com poucos elementos envolvidos, mas as relações que permeiam seus pequenos cenários, e os diálogos provenientes dessas relações, é que definem a dura carapaça do interpretar. Não obstante, surgem interpretações absolutamente opostas sobre uma mesma narrativa, se muitos enxergam um sentido religioso nítido nos seus contos, caso de Max Brod<sup>1</sup> (*Franz Kafka: A Biography*, 1947, p. 168-196), outros apontam para um viés econômico e crítico em relação às classes sociais, cada um alegando ser a sua, senão a única via possível para uma leitura, pelo menos a mais lúcida (COUTINHO, 2005, p. 125-151). Mas isso não é problema algum do ponto de vista da obra, é mérito do autor causar essa polissemia. Como coloca Anders:

Dar importância a um autor significa não falar só sobre ele. Pois é importante quem representa outras coisas e para outras coisas acarreta consequências. Uma vez que consideramos Kafka importante, vamos incluí-lo num horizonte de problemas gerais (morais, religiosos, filosóficos, históricos, sociais e literários), amplamente desdobrado. (2007, p. 10)

É esse vasto horizonte que nos interessa, são essas relações culturais aparentemente conflitantes ou insociáveis que colocam Kafka num patamar diversificado, onde são variadas as perspectivas, interpretações, sensações que saltam de suas obras. No entanto, para delimitar nosso estudo, nos contentaremos em esmiuçar a base filosófica,

---

<sup>1</sup> Como coloca Maurice Blanchot: “Segundo Max Brod, Kafka encontrou vários caminhos para Deus. Segundo Madame Magnoy, Kafka encontra seu principal recurso no ateísmo.” (1997, p. 13)

tão elementar e cara ao tcheco, perceptível já no fato de outubro de 1902 assim como nas cartas e conversas documentadas do autor, como suas reuniões com Gustav Janouch.

Entendemos, portanto, que Nietzsche está presente sim, desde cedo, em um lugar único na literatura de Kafka. Além disso, os dois autores são vizinhos de fronteira e contemporâneos, quando Nietzsche falece Kafka já conta com 17 anos. Portanto o mesmo ambiente cultural que Nietzsche tanto criticou serve de berço também ao tcheco. O escritor convive diretamente com os dilemas sociais europeus que circundavam tanto a Alemanha quanto o Império Austro-Húngaro, hoje República Tcheca<sup>2</sup>.

Os debates sobre Nietzsche nas universidades praguenses não eram raras, e o círculo de intelectuais judeus que constituíam as poucas amizades de Kafka estavam incluídos nesse ambiente. Franz Werfel, Felix Weltsch, Max Brod e outros (ANDERSON, 1991, p. 211-212) eram alguns dos que recepcionavam a filosofia nietzschiana de maneira significativa, abertos tanto a críticas como assimilações. Brod como já registrado, lia Nietzsche pela via de seus dois antigos mestres, de maneira crítica e avessa à “filosofia do martelo”. Franz Werfel por outro lado chegara a musicar um poema de Nietzsche (*Veneza*) (p. 215).

Essa abertura do círculo judaico praguense ao pensamento nietzschiano não acontece por acaso, decorre de alguns fatores históricos preponderantes que (além da proximidade geográfica) estão também ligados diretamente a constituição (leia-se repartição) da população praguense, dividida principalmente entre alemães e tchecos. Tal cisão nacionalista ultrapassa até mesmo a religião, dividindo tchecos judeus de alemães judeus.

Como se sabe, além dos judeus sofrerem historicamente pela diáspora, conviviam com o sentimento de não estar em casa em nenhum lugar, sempre estrangeiros, forasteiros, intrusos. Por isso resta-lhes o subterfúgio de assimilar a cultura alheia para salvaguardar a sua própria. Em Praga não é diferente, e o pensador escolhido para ser o arauto de tais questões a respeito da questão judaica e do nacionalismo é Nietzsche, como veremos adiante.

Por essa divisão dos judeus, esses, estrategicamente frequentavam lugares de acordo com a clientela do local (partidos políticos, Universidades, bares, teatros, eventos sociais) sua seleção se baseava no critério da nacionalidade e língua. Apesar de tudo, além da querela entre judeus alemães e tchecos, existiam os judeus de influências orientais,

---

<sup>2</sup> Um estudo detalhado dessa época (situação política, religiosa, artística e cultural de modo geral) se encontra na obra de Harald Salfellner já citada.

com sua intrincada língua iídiche. Praga, por esse motivo, era desmembrada em “guetos”, cada qual lutando por seu lugar no poder político e religioso. Como detalha Salfellner:

O germanismo de Praga, outrora a espinha dorsal que dava o tom da cidadania e da gestão municipal, foi amplamente marginalizado no século XIX, perdendo visivelmente a capacidade de influência e o poder político. Se na década de 1840 a maioria da população de Praga era alemã, no ano em que Kafka nasceu a proporção se inverteu drasticamente em 1880, eram 32 mil alemães nascidos em Praga contra 126 mil tchecos. As consequências eram previsíveis: em 1882 já não havia nenhum vereador alemão na Assembleia Municipal e, em 1883, a Assembleia Estadual já tinha maioria tcheca. Onde se fazia possível, lutava-se contra o idioma alemão e garantia-se a supremacia do tcheco. (...) Entretanto, a língua cultivada no dia a dia não se relacionava à sensação de pertencimento a um povo: havia ali poetas como Oskar Wiener, que se comprometeu apaixonadamente com a questão alemã e também escritores judeus nacionalistas, como Max Brod, que se sentiam intimamente ligados à cultura alemã, mas de forma alguma se consideravam parte daquele povo. (2011, p. 33-35)

Em tal meio cultural contrastante, política e religiosamente complexo, Kafka, além de tudo, é uma figura especialmente atravessada por várias “identidades”. A primeira delas, que já nos dá prova do polissêmico Kafka, é ser um tcheco que escreve em alemão, a segunda, um judeu leitor de Nietzsche, terceira, um pequeno-burguês frequentador de reuniões socialistas e comunistas<sup>3</sup>, quarta, ser um sionista tímido, quinta, admirador do teatro iídiche dos judeus orientais e, diga-se de passagem, vive num período entre guerras. O praguense, no entanto, não se sente cativo de nenhuma delas, assimilando assim toda essa cultura num sincretismo peculiar e quase inacessível. E é por esse distanciamento, essa falta do sentimento de pertencimento às máscaras sociais, essa visão de dentro e de fora, que permite ao tcheco uma literatura original.

Não obstante, segundo Mark Anderson, parte fundamental dessa complexidade da obra kafkiana, da luta contra os valores da tradição, é fomentada em parte fundamental pelo princípio de contraste entre o Burguês e o Artista (Bürger e o Künstler) (1991, p. 217), categorias que chegam ao escritor praguense através do “nietzschianismo” de Thomas Mann, escritor que tinha sua obra em grande conta no início do século XX e Kafka como seu leitor assíduo. Segundo Anderson:

Nesta fase (esteta) do jovem Kafka, a leitura de Thomas Mann é decisiva. Foi provavelmente por Mann que uma parte da filosofia nietzschiana chegou a Kafka. As categorias do Bürger (Burguês) e Künstler (artista), que Mann se

---

<sup>3</sup> Michel Lowy dedica todo *Franz Kafka: Sonhador Insubmisso* (2005) à essas questões políticas-idealistas na vida de Kafka.

desenvolve de acordo com uma tipologia tão clara quanto a de antropólogos criminologistas contemporâneos, fazem parte da oposição nietzschiana entre Apolo e Dionísio em “*O nascimento da tragédia*” (1871), mesmo que não se possa falar de tradução exata. (Tradução nossa) (idid.).

Portanto, não era incomum encontrar *uma* filosofia nietzschiana reverberando nas discussões acadêmicas da época. No entanto, há de se fazer uma ressalva em relação a essa filosofia nietzschiana do início do século XX. No artigo de Anderson (que nos serve nesse primeiro momento como base para relação entre o escritor e o filósofo) em nenhum momento fica claro qual filosofia nietzschiana é esta que circula nas ruas de Praga e influencia tantos autores e intelectuais. Pelo fato dos estudiosos se preocuparem somente muito tempo depois em revisar os fragmentos póstumos e as obras nietzschianas, desfazendo o grande equívoco da obra *Vontade de poder*, não é seguro afirmar se a filosofia do alemão que chega a Praga, sofre essa má influência da obra póstuma concluída pela sua irmã Elizabeth Foster-Nietzsche (CHAVES, 1997, p. 65-76; MONTINARI, 1999, p. 55-77). O que dá folego à essa polêmica é o fato de Max Brod abominar a filosofia nietzschiana. Anderson cita em dois momentos de seu artigo, trechos que dão pista sobre tais circunstâncias: o primeiro, onde Brod é citado como grande inimigo da filosofia nietzschiana, Anderson menciona parte de sua biografia, onde ele admite que Nietzsche é uma *besta nazi, o diabo em carne e osso* (p. 214), julgamento proferido, entretanto, numa perspectiva pós-nazista, situação na qual suas ressalvas sobre o suposto nacionalismo de Nietzsche foram em parte confirmadas, já que a irmã de Nietzsche, além de manter relações com o *Reich*, modificou e adulterou partes das anotações póstumas e da correspondência do irmão; o segundo, nesse caso, especificamente sobre a leitura da obra *de* Nietzsche por Kafka, Anderson afirma que seus amigos também eram leitores e admiradores da obra do alemão, e que Kafka certa vez citou *O nascimento da tragédia* para uma amiga (p. 224). Essa conjuntura deixa margens, para que se possa colocar em dúvida o rigor dos estudos nietzschianos nesse período. Porém o importante é sabermos que, embora Kafka possa ter tido acesso às edições da *Vontade de Poder* que circulavam na época, ele leu com certeza obras publicadas pelo próprio Nietzsche, de tal modo que não podemos dizer que aquele leu este apenas por um viés duvidoso.

Voltando a questão a respeito da escolha de Nietzsche como o pensador que evoca questões que interessam à comunidade judaica, chegamos agora ao motivo disso. Os judeus procuravam nessa modernidade “hostil”, que opunha o “burguês” ao “artista”,

meios para manutenção da própria religião e cultura. Para Bernardo Sorj, esses eram (e são) os principais desafios a serem enfrentados pelos judeus secularizados:

Os Judeus da modernidade sempre tiveram dois desafios: adaptar-se aos novos contextos culturais num mundo em permanente transformação e dialogar/confrontar o judaísmo da geração anterior. Assim, os judaísmos na modernidade sempre foram judaísmos geracionais. Isso, por um lado, os renovou permanentemente, mas, por outro, dificultou a capacidade de acumulação de experiências e de diálogo entre gerações. (2011, p. 107)

O lugar do judeu nesse contexto foi sempre o “não-lugar”, o deslocamento constante, o desenraizamento, ou no termo de Gunther Anders, traduzido por Modesto Carone, “*deslucamento*”, “a fisionomia do mundo kafkiano parece *deslucada*”, apontando nesse caso para a forma como Kafka escreve e descreve a realidade, no sentido de que “descreve até mesmo o fato louco de que o mundo louco seja considerado normal” (ANDERS, 2007, p. 15) dentro de sua narrativa, análogo ao próprio modo judaico moderno de viver.

Toda essa problemática<sup>4</sup> da queda dos valores vigentes e ascensão de novos tipos de valoração, aceitação e assimilação culturais, apontam para um contexto onde a criação se torna algo de fundamental importância, pois é a partir da criação que uma nova geração e um novo pensamento surge no seio do declínio. A literatura de Kafka encontra-se nessa passagem<sup>5</sup>. Resta saber se ela é uma criação que responde ou que se submete, ou ainda, se supera aos valores modernos. Para isso (e aí está a importância de Nietzsche tanto aos judeus quando à nossa pesquisa) adotamos como perspectiva a noção de niilismo, essa ótica servirá como parâmetro para nossa interpretação de algumas obras de Kafka, como *A metamorfose* e *O processo* (1925).

Essa dissertação se estrutura da seguinte maneira: no 1º capítulo (*Aspectos gerais do niilismo em Nietzsche*) nos aprofundamos na problemática do niilismo na obra de Nietzsche. Desde a origem do termo nas grandes obras e como ele chega até Nietzsche.

---

<sup>4</sup> Anderson defende, entre outras coisas, a distância entre a geração de Kafka e a de seu pai, mostrando como os valores judeus sofrem com a assimilação cultural dentro de um contexto europeu capitalista de crescente antissemitismo e, Kafka como um dos autores tchecos pioneiros nessa passagem de um judaísmo de herança, à uma vida onde o sincretismo de valores judeus (oriental-ocidental) acontecia de maneira natural, haja vista sua obra, que reúne elementos de várias fontes culturais, que ao mesmo tempo eram narradas numa língua alemã, fria e direta, escolhida propositalmente.

<sup>5</sup> O círculo de amigos de Kafka ou, os “nadadores naturistas do lago Sazawa” como cita Anderson, costumavam frequentar banhos naturistas, tanto em momentos de lazer, como mais tarde, no caso de Kafka, para se tratar. Anderson aponta para essa questão como uma forma de passagem, onde os naturistas como o nome já diz, ignoravam as regras e valores sociais e se conectavam à natureza, numa inspiração simbolicamente dionísica, envolvidos muito possivelmente por uma leitura de *O nascimento da tragédia*.

Ainda de que maneira o filósofo se apropria do termo e como o niilismo serve de pano de fundo à sua filosofia. Entendemos que o niilismo é a peça chave para várias análises das obras maduras de Nietzsche e aquele que mais se aproxima do que o filósofo entende como o destino da humanidade, pelos menos nos próximos 2 séculos. Após ter um panorama do que significa niilismo para Nietzsche, através dos fragmentos póstumos e de alguns comentadores, prosseguimos ao segundo capítulo.

O segundo capítulo (*Obras e contextos: de Kafka a Nietzsche*) da dissertação agora entra no estudo das obras de Kafka tomando como princípio o niilismo de Nietzsche. Analisamos como o contexto onde as obras kafkianas estão inseridas é muito próximo ainda da modernidade da qual Nietzsche problematiza. A filosofia de Nietzsche, principalmente suas concepções de niilismo, *décadence*, arte, vontade de poder e fisiologia da arte servem como crítica aos valores modernos, principalmente suas considerações sobre a arte entendida como vontade de poder. A partir desses esclarecimentos é possível um diálogo entre Nietzsche e Kafka, primeiro de como a filosofia nietzschiana interessa a vários autores do início do século XX, seja para críticas ou apropriações e de maneira geral como isso se reflete no contexto europeu. Posteriormente como Kafka conhece e se interessa pelo filósofo alemão; nisso observamos várias proximidades de estilo, conteúdo e posturas filosóficas tanto na vida pessoal como na sua literatura. Importando frisar que a obra de Kafka não é friamente submetida a uma análise niilista, mas sempre partindo do contexto onde os dois autores estão inseridos.

No terceiro capítulo a dissertação já dialoga a literatura de Kafka mais especificamente com o entendimento sobre *fisiologia da arte* de Nietzsche, pressupondo e dando sequência ao entendimento dos capítulos anteriores. Primeiro reunimos algumas análises que o próprio Nietzsche faz de artistas como Rafael, Michelangelo, Wagner e Beethoven, suas concepções de romantismo e classicismo, para então, conseguirmos analisar a obra de Kafka sob o mesmo prisma, além de perceber a importância do tcheco para a literatura mundial, já que, como Nietzsche, suas previsões (de um futuro niilista) também foram confirmadas postumamente.

## Capítulo I: ASPECTOS GERAIS DO NIILISMO EM NIETZSCHE

### 1.1. Apropriações e desenvolvimento do termo na filosofia de Nietzsche

*Niilismo*<sup>6</sup> é um termo que surge na fase madura<sup>7</sup> do pensamento de Nietzsche, após longa maturação serve como peça fundamental, pedra de toque, para as articulações filosóficas que o pensador engendra nos últimos escritos (ARALDI, 2004, p. 41-43). Muito dos problemas modernos (e não só) segundo ele têm como cume o niilismo, a começar pela religião (esta, niilista desde sua origem. (NF/FP, verão de 1886 - outono de 1887, 5[71])).

Kafka, não distante dos sintomas modernos diagnosticados por Nietzsche como partes da *grande doença* causada pelo niilismo, está intimamente ligado aos expoentes culturais explorados pelo alemão. Termo este que é descrito em vários momentos e em demasiados sentidos, não opostos, todavia, em estágios diferentes que são definidos pelo momento histórico-cultural de cada sociedade.

Para Nietzsche, niilismo está em toda parte, desde o início da história da cultura, como uma força que declina e ascende, destrói e supera valores. A modernidade não escapa a esse movimento, ele é descrito como algo inevitável, que de tempos em tempos ressurge como de uma longa hibernação. Segundo ele o que ocorre nesse período é a ascensão do niilismo após um longo período de predomínio dos valores cristãos, onde a vida tornara-se declinante, adoecida de mente e corpo, na figura de um homem resignado e cobaia de ideais ociosos:

Eu descrevo o que virá: a ascensão do niilismo. Posso descreve-la aqui, porque algo necessário está se dando aqui – os sinais desse acontecimento estão por toda parte, só continuam faltando os *olhos* para esses sinais. Não elogio, nem repreendo aqui o fato de que ele virá: creio que há uma grande *crise*, um instante da *mais profunda* automeditação do homem: é uma questão de sua força saber se ele se restabelecerá daí, se ele se tornará senhor dessa crise: é *possível*... O homem moderno acredita experimentalmente ora nesse, ora naquele *valor* e o deixa, em seguida, cair: a esfera dos valores que sobreviveram e que tombaram fica cada vez mais cheia; o *vazio* e a *pobreza em termos valorativos* são cada vez mais sentidos; o movimento é impassível de ser detido – apesar de se buscar o adiamento em grande estilo – Finalmente, ele ousa uma crítica dos valores em geral; ele *reconhece* a sua proveniência; ele reconhece o suficiente para não acreditar mais em valor algum; o *pathos* se faz presente, o novo horror... O que narro é a história dos próximos 200 anos... (NF/FP, novembro de 1887 - março de 1888, 11 [119]).

<sup>6</sup> Gerard Visser nos esclarece o termo em sua colaboração ao léxico nietzschiano. (2014, p. 405-407)

<sup>7</sup> Sabemos que é comum classificar o pensamento de Nietzsche em três períodos de sua atividade intelectual (MARTON, 2000, p. 35-36), aqui distinguimos apenas por caráter didático já que trabalhamos principalmente com sua fase considerada madura.

Os olhos que faltam para o filósofo representam a grande mudança de perspectiva, aquela que altera a maneira de ver e pensar os valores. O homem que *ousa uma crítica dos valores em geral*, arrisca-se somente a mudar de perspectiva, olhar para trás e perceber que desde o início os valores foram sempre uma convenção, que com o tempo se “assumiram” como verdades, por fim admitindo-se como valores inquestionáveis que garantiram (de maneira pobre e desonesta segundo Nietzsche) o sentido da existência por longo tempo. A *ousadia do homem da crítica dos valores em geral* é fruto de uma longa e profunda pesquisa, que aos olhos mais desconfiados salta da história como uma grande doença, um longo tempo de hibernação e resignação. A mudança de perspectiva é a mudança de interpretação, entendimento, de toda história ocidental.

Essa ideia do perspectivismo de Nietzsche, porém, vem bem antes de sua fase madura, já é vista de maneira embrionária, mas extremamente lúcida, apesar da forma ensaística, em *Sobre verdade e mentira num sentido extramoral* (1873), onde o autor já condena o valor demasiado que o homem concede à *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 esqueceu que elas assim o são, metáforas que se tornaram desgastadas e sem força sensível (...) Ainda não sabemos donde provem o impulso à verdade: pois, até agora, ouvimos falar apenas da obrigação de ser veraz, que a sociedade, para existir, instituiu... (WL/VM, § 1)

No entanto, essa temática só ganha capítulos em sua filosofia após um pequeno hiato, do ser subterrâneo da suspeita, o grande “minador” de *Aurora* (1881), na ascensão do além-homem em *Assim falou Zaratustra* (1883), passando pela crítica às origens imorais da moral em *Genealogia da moral* (1887), até a sua assimilação e formulação sobre o *niilismo*, que assume esse duplo papel de aceitação/resignação e destruição/superação de valores. Após longo estudo e amadurecimento acerca da moral e dos valores, é que o niilismo ganha uma “face”, um centro de gravidade no interior da filosofia de Nietzsche (ARALDI, 2004, p. 56). A perspectiva agora permite uma outra visão, o homem que toma para si a tarefa de criticar e destruir valores, tem condições de perceber que outrora estava mergulhado profundamente em uma vida resignada, alienada a sentidos externos e impostos, e que os acolhera de maneira imperceptível pela acomodação do corpo e da mente, esses são os sintomas do niilismo.

Essa grande mudança só é possível quando o oprimido, o homem cansado, segundo Nietzsche, resolve mudar de perspectiva, aceitar a tarefa do *imoralista*, alterando todo sentido dos valores e hábitos garantidos pela autoridade da tradição, numa inversão, transvaloração de valores. As consequências imediatas dessa atitude aparecem no seguinte fragmento:

O oprimido veria que ele está sobre o mesmo chão que o opressor, que ele não tem nenhuma prerrogativa, nenhuma superioridade hierárquica em relação a este. Antes, ao inverso! Não há nada na vida que tenha valor, a não ser o grau de potência - suposto, justamente, que a vida mesma é vontade de potência. A moral resguardava do niilismo os enfeitados, ao conferir a cada um um valor infinito, um valor metafísico, e ao inseri-lo em uma ordenação que não coincide com a da potência e hierarquia do mundo: ensinou resignação, humildade, e assim por diante. Suposto que a crença nessa moral sucumba, os enfeitados não teriam mais seu consolo – e sucumbiriam (OI, *O Niilismo*, 1884-1888, B, § 55)

O niilismo, em um de seus vetores, destrói o valor de verdade que a ficção moral impõe, só assim seria possível *cultivar* outro tipo de homem, os enfeitados sucumbiriam e uma nova história poderia ser contada, ou mesmo acabar, se levada em consideração a tese de Nietzsche de que a história, até agora, é a história da moral (GD/CI, III, § 1).

Para compreendermos melhor a história do niilismo, vamos mais a fundo. As raízes do niilismo, remontam a uma época bem anterior à modernidade, não obstante, o principal alvo de Nietzsche no campo moral é a instituição religiosa cristã (herdeira de valores mais antigos ainda como veremos). Em suas principais críticas é perceptível o discurso persistente contra o *mundo fictício* (“*mundo verdadeiro*”) criado pela religião, em contraponto ao *mundo real/efetivo* (Ibid. § 6). Donde a pregação da negação da vida terrena em detrimento de uma vida celeste, da falta de engajamento à vida terrena, em decorrência da promessa da salvação eterna apresentada em vários ideais religiosos, é evidente. Para isso Nietzsche formula um princípio:

Todo naturalismo na moral, ou seja, toda moral *sadia*, é dominado por um instinto da vida – algum mandamento da vida é preenchido por determinado cânon de ‘deves’ e ‘não debes’, algum impedimento e hostilidade no caminho é assim afastado. A moral *antinatural*, ou seja, quase toda moral até hoje ensinada, venerada e pregada, volta-se, pelo contrário, justamente *contra* os instintos da vida – é uma *condenação*, ora secreta, ora ruidosa e insolente, desses instintos. Quando diz que ‘Deus vê nos corações’, ela diz Não aos mais baixos e mais elevados desejos da vida, e toma Deus como *inimigo da vida*... O santo no qual Deus se compraz é o castrado ideal... A vida acaba onde o ‘Reino de Deus’ *começa*... (GD/CI, V, § 4)

Essa mudança e renovação no sentido que se quer dar às coisas altera a percepção e o modo de lidar com uma interpretação de mundo. A criação de mundos ideais e desejáveis, assim como a fantasia de um homem ideal foi e, é, um grande problema, principalmente dentro da religião. A partir desse distanciamento da realidade se condena grande parte do que é natural, erigindo um valor de fora do mundo, divino, que rege a moral e os costumes humanos, não obstante a consideração de sua “antinaturalidade” perante o que é possível na vida humana. Nessa perspectiva é justo pensar que o cristão é o *castrado ideal*, sua castração consiste justamente em negar o que lhe é mais natural, ou seja, os impulsos do corpo, as paixões e assim por diante. Daí vem o grande perigo, a grande doença já citada, como Nietzsche alerta:

Minha conclusão é: que o homem *real* possui um valor muito mais elevado do que o homem ‘desejável’ de algum ideal qualquer até aqui; que todas as ‘coisas desejáveis’ em relação ao homem foram digressões absurdas e perigosas, com as quais um tipo particular de homem quis pendurar como lei *suas* condições de conservação e de crescimento sobre a humanidade; que todas as ‘coisas desejáveis’ oriundas de tal origem que se tornaram até agora dominantes *reduziram* o valor do homem, sua força, sua certeza de futuro; (...) que o ideal até agora foi a força realmente amaldiçoadora do homem e do mundo, a fumaça tóxica sobre a realidade, a grande *sedução para o nada...* (NF/FP, novembro de 1887 - março de 1888, 11 [118])

O homem *real* nada mais é do que aquele que efetivamente está aí, que existe, antes de qualquer moral o domesticar, o adoecer. Antes de se travestir de qualquer ideal que o “aperfeiçoe”, “melhore”. Mas mesmo Nietzsche admite que foram essas as condições necessárias para manutenção da vida em comunidade até aqui. No entanto não se fazem mas necessárias estas morais, já que a mudança de perspectiva ampara aquele que quer criar ou, destruir, como por exemplo, os niilistas russos, que, anteriores às formulações nietzschianas, já apareciam incitando na literatura russa, grande perigo, pois eram sempre aqueles que eram vistos como os imorais, e é daí, principalmente, que Nietzsche acolhe este termo. Em algumas obras russas, entre elas *Viagem com um niilista* (1882), de Nikolai Leskov, o niilista é sempre um rebelde, um fora da lei, alguém que não é boa companhia, que é potencialmente perigoso porque luta contra alguma ordem ou convenção social estabelecida.

O *niilismo*, pois, não é próprio da filosofia nietzschiana, é uma apropriação que sofreu reformulações sob diferentes perspectivas. As primeiras aparições de *niilismo* em obras importantes são observadas bem antes em autores russos e mesmo alemães (pelos quais o filósofo tinha apreço). O pensador portanto se apropria da palavra e dá um sentido

filosófico a ela, sem negar o seu significado ou o seu sentido na literatura russa, pelo contrário, assume essas acepções circunstanciais da palavra sob a ótica de sua filosofia. Wolfgang Muller-Lauter mostra bem o contexto em que surge o *niilismo* no pensamento do autor:

Nietzsche deparou-se com o conceito de niilismo, adotado nos anos de 1880, por meio de uma série de escritores contemporâneos. Esse conceito obtivera também uma considerável popularidade no âmbito da língua alemã, em consequência de seu emprego pelos anarquistas russos. A imagem que Nietzsche tinha deles foi amplamente determinada pela leitura dos romances de Dostoievski; mas ele leu também, por exemplo, publicações de I. Turguêniev e A. Herzen (no mais tarda em 1877 em Sorrento) e talvez tenha extraído excertos de P. Kropotkin. Segundo Andler, o uso que Nietzsche faz da palavra niilismo é fruto de suas leituras da obra *Essais de Psychologie Contemporaine*, de Bourget. Note-se que Bourget fala do niilismo tendo em vista sobretudo os anarquistas russos. (...) 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*. (2011, p. 123-124)

A assimilação do termo se torna central em muitos dos seus “conceitos” principais, como *décadence*, *além-homem*, *morte de deus*, *eterno retorno*, todos eles estão relacionados de alguma maneira com esse novo *olhar*, essa *ousadia* da crítica de todos os valores em geral (ARALDI, 2004, p. 54).

O niilismo segue a suspeita nietzschiana, de um curso histórico, onde cada etapa da sociedade revela a força niilista que brota do interior dos valores vigentes, num sentido de aniquilação e adoecimento ou mesmo de criação e superação do estado de coisas. Cada era precisa de seu niilismo, ele esteve presente no socratismo platônico, no cristianismo, budismo e não poderia passar despercebido na modernidade, como esclarece Muller-Lauter:

A história do niilismo não tem *um* começo. O niilismo é expressão de *décadence* fisiológica. Esta surge nas mais distintas culturas que se constituem independentemente umas das outras. 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. (...) O niilismo se *impôs* no budismo, na filosofia socrático-platônica e no cristianismo. O fato de que a ‘marcha de desenvolvimento’, na Índia e na Europa, apesar da ‘completa independência’, tenha conduzido, *no essencial*, aos mesmos resultados é, para Nietzsche, a prova da lógica interna que vigora em todo movimento niilista. (2011, p. 143)

A história segue um sentido de ascensões e declínios de *vontade* (MARTON, 2000, p. 42), das fortes sobre as fracas, que agem de acordo com uma força lógica niilista

que desconhece fronteiras, o que caracteriza e conta em favor do que o autor de *Assim falou Zaratustra* apresenta como movimento intrínseco à história ocidental.

É nessa preocupação, na volta ao passado, na busca pela origem desse movimento histórico que Nietzsche compreende o niilismo, com vistas ao futuro do homem. Ele encontra a primeira grande mudança radical de perspectiva na história ocidental em Sócrates, que através de sua dialética e *remédio* engendra um movimento muito mais forte e duradouro, continuado pelo platonismo e cristianismo.

Destarte, Sócrates é o grande “bode expiatório” e primeiro grande alvo da filosofia nietzschiana sob a perspectiva da *décadence*, como indica Werner Stegmaier: “Nietzsche rivalizou sobretudo com Sócrates, a quem, como pretendia denunciar, ‘a moral cristã’ devia fundamentalmente sua força persuasiva” (2011, p. 196). Seu modo de operar moralmente, dialeticamente. É a partir desse momento que os sintomas da *décadence* aparecem, “eu percebi Sócrates e Platão como sintomas de declínio, como instrumentos da dissolução grega” (GD/CI, II, § 2), dissolução que em detrimento da tradição e do que se costumava respeitar agora não mais responde à autoridade, precisamente com o socratismo “o gosto grego se altera em favor da dialética” (Ibid. § 5) e daí “a racionalidade” é “percebida como *salvadora*” (Ibid. § 10), racionalidade que tiraniza os instintos, doma o corpo e é a grande causa do surgimento do valor moral, apropriado mais tarde pelo cristianismo, que nega os sentidos, tornando-os pecaminosos, “Moral: dizer não a tudo que crê nos sentidos.” (GD/CI, III, § 1).

Acompanhando Muller-Lauter: “De modo reiterado, Nietzsche busca incluir a história do ocidente - quase sempre a partir de Sócrates - no período moral da humanidade e, com isso, desmascará-la como movimento de *décadence*.” (2011, p. 146-147). *O niilismo é expressão de decadence fisiológica*, ou seja, do adoecimento, agrilhoamento a um valor moral, que degenera o corpo e nega os instintos. E a partir desse processo começa a advir no platonismo/cristianismo a criação de dois mundos, o *aparente* e o *verdadeiro*, ou *ideal* e *efetivo* como exposto anteriormente.

Encontramos essa crítica também em Kafka, num de seus aforismos, o autor polemiza e coloca essa moral em questão, apontando o grande perigo da dicotomia mundo/além-mundo, numa metáfora muito criativa e próxima ao que Nietzsche coloca em termos filosóficos:

Ele é um cidadão livre e seguro da Terra, pois está atado a uma corrente suficientemente longa para dar-lhe livre acesso a todos os espaços terrenos e, no entanto, longa apenas para que nada seja capaz de arrancá-lo dos limites da

Terra. Mas é, ao mesmo tempo, também um cidadão livre e seguro do céu, uma vez que está igualmente atado a uma corrente celeste calculada de maneira semelhante. Assim, se quer descer à Terra, a coleira do céu o enforca; se quer subir ao céu, enforca-o a coleira da Terra. A despeito de tudo, tem todas as possibilidades e as sente, recusando-se mesmo a atribuir o que acontece a um erro cometido no primeiro ato de acorrentar. (KAFKA, Aforismo 66)<sup>8</sup>

Assim como o alemão, o tcheco enxerga o grande erro na causa, no primeiro instante em que se “acorrenta” o homem ao valor, à perspectiva valorativa que julga a realidade, realizando-se aí a instauração de *uma* moral, o enjeitamento do homem e sua decadência fisiológica. Nesse sentido a obra *Crepúsculo dos ídolos* é emblemática no que tange à problemática da *décadence*. Obra escrita em 1888, último ano de lucidez do filósofo, onde surge em Nietzsche uma necessidade de reflexão sobre seu próprio pensamento. Nesse último período da vida o filósofo escreve *Crepúsculo dos ídolos, Ecce Homo, O anticristo*, além de ter deixado milhares de anotações, dentre as quais, os célebres fragmentos que dariam corpo à obra *Vontade de poder*.

Portanto, *Crepúsculo dos ídolos* se encontra num lugar privilegiado na filosofia nietzschiana, uma obra que ajuda a entender o sentido de sua filosofia até então, uma de suas últimas, mas, que na verdade, como o próprio autor aponta, serve como porta de entrada ao seu pensamento. Nietzsche, logo na introdução, mostra de maneira clara a sua intenção, a grande declaração de guerra a todos os *ídolos*, não mais restringido sua crítica a uma determinada época: “Este pequeno livro é uma *grande declaração de guerra*; e, quanto ao escrutínio de ídolos, desta vez não são ídolos da época, mas ídolos eternos, aqui tocados com o martelo como se este fosse um diapasão” (GD/CI, Prólogo).

Seguindo uma ordem cronológica, o autor começa por investigar no segundo capítulo, aquele filósofo que dá fomento a toda sua discussão, como o pioneiro de muitos dos problemas que atravessam a história - sofrendo mutações e assimilações - chegando à sua época. O alvo é Sócrates (NF/FP, final de 1886 – primavera de 1887, 7 [20]), o grego que apresenta em si os sintomas da *décadence*, mas que não pôde escapar à tal destino, por conta mesmo do *niilismo* de sua época. Ele não foi capaz de fugir a esta

---

<sup>8</sup> Só há uma coletânea de aforismos escrita por Kafka na qual eles estão reunidos e numerados, a tradução utilizada aqui é a de Modesto Carone, que nos esclarece: “O aspecto factual mais relevante dos 109 *Aforismos reunidos* é que eles resultaram de uma seleção feita pelo autor, depois de tê-los passado a limpo à mão, com a evidente intenção de dá-los a público. Tudo indica que não houve tempo hábil para tomar essa decisão. (...) A base para este trabalho foi o volume *Beim Bau der Chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlass* [Durante a construção da Muralha da China e outros escritos do espólio], incluído entre os doze tomos da edição de bolso elaborada segundo os manuscritos originais da edição crítica das obras de Franz Kafka (Org. de Hans-Gerd Koch, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbunch Verlag, 1994)”. (2011, p. 188)

mudança de perspectiva, a olhar com desejo de vingança os valores contemporâneos gregos. Segundo Nietzsche, Sócrates escolhe apenas outra faceta da decadência, a luta do corpo contra os instintos, sendo necessária o controle tirânico destes pela *razão*, o que Nietzsche entende ser seu grande *erro*. Ao declarar guerra contra a sua tradição o ateniense inaugura outra etapa - que como todas as outras parece ser triunfante - da *décadence*, segundo Nietzsche:

Indiquei como Sócrates fascinava: ele parecia ser um médico, um salvador. É necessário também apontar o erro que havia em sua crença da ‘racionalidade a qualquer preço’? – Os filósofos e moralistas enganam a si mesmos, crendo sair da *décadence* ao fazer-lhe guerra. (...) Sócrates foi um mal-entendido: *toda moral do aperfeiçoamento, também a cristã, foi um mal-entendido...* A mais crua luz do dia, a racionalidade a todo custo, a vida clara, fria, cautelosa, consciente, sem instinto, em resistência aos instintos, foi ela mesma apenas uma doença, uma outra doença (GD/CI, II, § 11).

Neste capítulo Nietzsche em poucos aforismos desmascara as intenções do pensamento socrático, demonstrando que sua solução para os problemas gregos, na verdade não passam de artimanhas temporárias, sendo elas também outro desdobramento da *décadence*. O grande problema para Sócrates é a aceitação de uma ilusão como redenção da vida. A ilusão é inimiga da clareza, da razão, ela esconde algo, e o racionalismo que ir ao fundo, quer buscar justificativas para tal velamento, quer “curar” aquilo que para o próprio grego não era doença alguma, mas que para o filósofo antigo era algo perigoso. Por isso ele impôs, ou tentou, sua própria saída, seu “remédio”. Sua solução: instaurar a dialética como nova ferramenta do conhecimento e, a razão como fundamento dessa dialética, Nietzsche tenta “compreender de que idiosincrasia provém a equação socrática de razão = virtude = felicidade: a mais bizarra equação que existe” (Ibid. § 4). A razão serviria dentre outras funções, como a tirana dos sentidos, a controladora dos instintos humanos, a reguladora da moral, que a partir dali contaria com fundamentos racionais para se justificar, sem mais recursos à autoridade e nem fundamentação mítica como era de costume na educação grega. Sócrates via em seus contemporâneos, o perigo no “saber por instinto”, onde não há essencialmente uma verdade bem definida, nenhum consenso em respeito ao conhecimento. O perigo que Sócrates queria evitar em Atenas era justamente a sua queda, através do sucumbir do ateniense perante seus próprios instintos. A emergência fez nascer o moralismo mais extremo. Tanto que Nietzsche eleva ao estado de *patologia* a moralidade equacionada por Sócrates como *razão=virtude=felicidade*. A necessidade, porém, é circunstancial,

segundo Nietzsche “Sócrates entendeu que o mundo inteiro dele *necessitava*”, de seu remédio contra o grande mal, os excessos dos apelos do corpo, contra os instintos. Quando Sócrates foi apontado como aquele que era o *covil* de todos os apetites ruins ele responde: “‘isso é verdade’, ‘mas tornei-me senhor de todos eles’”, pois “os instintos se voltavam uns *contra* os outros” (Ibid. § 9). Na perspectiva nietzschiana: “Quando há necessidade de se fazer da *razão* um tirano, como fez Sócrates, não deve ser pequeno o perigo de que uma outra coisa se faça de tirano” (Ibid. § 10). O medo de Sócrates era justamente o sucumbir perante o corpo, os apetites ruins, até o conceito de *belo* sofre com isso<sup>9</sup>.

Nesse caso foi necessária, segundo a interpretação nietzschiana, a intervenção socrática, a criação de um tirano salvaguardou a Grécia do perigo mais próximo, *o corpo*. Danilo Bilate, sobre a criação de um sentido esclarece: “A atribuição de sentido ao mundo surge como uma necessidade passional; quer dizer, a busca para um sentido para existência é a única forma de trazer tranquilidade, alívio, sustentação e conforto” (BILATE, 2011, p. 31) reforçando portanto o caráter de necessidade do valor do sentido para a realidade.

É permanente então a necessidade de criar valores, dar sentido a existência, mesmo que com isso se inaugure outras etapas da decadência, se tire a vida e a diminua ante a vida em sociedade. Não é problema algum cunhar valores fictícios. Como visto, algumas culturas têm de necessariamente passar por determinadas épocas de *transvaloração*, para sobreviverem, manterem a vida em sociedade. O grande equívoco, contudo, está no esquecimento de que esses valores são apenas convenções e, que na maioria das vezes são impostos por quem esqueceu que eles “assim o são”, acabando por criar a partir disso um peso, uma vontade de verdade, um parâmetro de veracidade, que tiraniza o sentido da existência. Aquele que se submete ou o segue circunstancial ou, doutrinariamente, não está preocupado com a origem de tal ou tal valor, por isso, sempre quando há uma nova etapa moral, surge um novo rebanho e um novo niilismo.

Os grandes sistemas de doutrinas e valores erigidos até hoje, como o socrático-platônico, o judaico-cristão, o modo de vida budista, cumprem perfeitamente sua parte no que consiste em *dar um sentido à existência*. Porém baseiam esses valores em instâncias de fora do mundo e da vida, como em *Deus*, como na salvação ou na transcendência, na negação e superação dos apetites do corpo. A questão é que esses valores não são justificados e nem justificáveis do ponto de vista da vida nela mesma, sempre recorrem a

---

<sup>9</sup> No *O nascimento da tragédia*, Nietzsche já associa Sócrates pela primeira vez à decadência, dizendo ser o filósofo a causa do *suicídio* da tragédia através da *tendência de Eurípides*. (GT/NT, § 11).

elementos externos, à fé, à crença cega, a resignação, ou a razão a todo custo. Enfim, na crença de que elementos de fora do mundo conduzam e deem um sentido à vida de alguma forma, tudo isso ganha força no cansaço, na alienação, na ignorância dos adoecidos, declinantes e fracos de vontade. Tais valores se voltam contra a vida, contra os instintos, são contrários aos estímulos do corpo, contra o *sentido terreno*, que seria na perspectiva de uma vida psicológica e fisiologicamente saudável (sugerida pelo autor de *Assim falou Zaratustra*), o único sentido possível, admissível, razoável.

O filósofo grego foi o primeiro grande ponto de virada de transvaloração dos valores na história ocidental (MULLER-LAUTER 2011, p. 147), o primeiro a chegar ao esgotamento de um tipo de decadência e inaugurar outra espécie de declínio. Não obstante, é uma figura de máxima importância para Nietzsche, porque está tanto estabelecendo uma nova forma de pensar na filosofia, como mais tarde estará presente no que o alemão entende como *platonismo cristão*, ou seja, o acolhimento do platonismo pelo cristianismo:

*Esse foi o maior de todos os rebatizados: e como ele foi acolhido pelo cristianismo, então não percebemos a coisa espantosa. Platão preferiu, no fundo, a aparência, como artista que ele era, ao ser: ou seja, a mentira e a invenção poética da verdade, o efetivamente irreal ao presente. (NF/FP final de 1886 – primavera de 1887, 7 [2]).*

Assim como o cristianismo, Platão preferiu a *invenção poética da verdade*, só assim ele poderia “manipular” a aparência em detrimento do seu entendimento sobre o que supostamente seria o *ser*, pois é justamente condenando a aparência, atribuindo-lhe um caráter de falsidade, de cópia, que surge a possibilidade de apresentar o que seria a (sua) verdade, o (seu) ideal, a (sua) interpretação da aparência, a verdade das coisas. Dessa forma é que Platão seria *no fundo, artista* (GT/NT, § 14). O modo pelo qual Platão herda a dialética socrática é uma questão que Oswaldo Giacoia Junior nos esclarece:

Nos conceitos socráticos – convém notar que é sobretudo das abstrações empregadas em sentido adjetivo (justo, belo, igual) e não prioritariamente no sentido substantivo (como o conceito do cavalo) -, encontra em Platão seu ponto de partida e uma tábua de salvação: esses predicados universais, que correspondem a entidades intelectuais idênticas, não podem estar sujeitos às variações e à subsistência que afeta os entes sensíveis. Por isso, não estão também sujeitos ao erro, à mutação, estando também livres da contradição. (...) Sócrates ensinava que, no domínio da ética, pode-se encontrar um saber relacionado àquilo que é permanente e suprassensível. (...) Aqui se origina o desprezo platônico pelo mundo sensível e pelos sentidos (...) É de Sócrates e dos pitagóricos que Platão herda o ódio contra a sensibilidade, a sensualidade – principalmente a indisposição moral contra a realidade mais próxima, que

pesa como fardo sobre o pensamento: corpo, carne, sangue, paixão, volúpia, ódio: Dedicar-se plenamente sua vida ao culto da dialética, ‘livrar-se tanto quanto possível dos sentidos torna-se a tarefa ética. (...) então pode bem ser possível o verdadeiro conhecimento’. (2012, p. 215-217)

O que quer dizer que a função encontrada por Platão na dialética socrática é no fundo, bem simples: se *livrar* dos *erros* dos sentidos, alçando sobre eles valores suprassensíveis e imutáveis, os quais não estariam sujeitos ao devir, não sofreriam alterações, logo, não sofreriam com isso contradições ao longo do tempo, desta forma se eternizando como verdade. Por isso o *ódio* ao *corpo*, às *paixões*, aos prazeres do corpo, a *volúpia*, aos desejos mais naturais que não obedecem a dialética, pois são inconstantes. A tarefa ética suprema, a única forma possível de alcançar o verdadeiro conhecimento: se livrando do erro dos sentidos. Os conceitos não mentem, não mudam. Como Giacoia coloca, os conceitos socráticos estão quase sempre empregados em abstrações adjetivas, não substantivas, por isso também sua influência, segundo Nietzsche, na arte de seu tempo, como o filósofo coloca: “Sócrates, o herói dialético no drama platônico, nos lembra a natureza afim do herói euripídico, que precisa defender as suas ações por meio de razão e contra-razão.” (GT/NT § 14). Explica ainda que com isso o herói corre o risco de perder nossa compaixão, já que age de maneira racional e consciente.<sup>10</sup>

Todo esse movimento dialético socrático platônico da antiguidade, chega à época de Nietzsche através da herdeira desse movimento ancestral, finalmente, a religião cristã, através dessa perspectiva moral, consciente e negadora dos instintos. Como entende Muller-Lauter: “Já sabemos que, em sua óptica, o cristianismo nada mais é do que a continuação do judaísmo que populariza o platonismo” (MULLER-LAUTER 2011, p. 149), um platonismo da ralé, menos complexo, voltado para o rebanho. Assim o cristianismo trouxe como herança, não como invenção, a *decadência niilista* engendrada primeiramente por Sócrates. Como Giacoia coloca:

O privilegio conferido por Nietzsche à crítica genealógica do cristianismo na decifração da lógica da decadência é singular sob muitos pontos de vista, sobretudo por que a decadência (e o niilismo, sua lógica) não tem origem no cristianismo, sendo muito mais velhas suas raízes históricas e culturais. Tanto é assim que, de acordo com Nietzsche, o próprio cristianismo deve ser interpretado como uma ‘moderna’ potência civilizatória, que sistematiza e universaliza as condições de conservação e reprodução do tipo humano fixado pelo ascetismo platônico. (2012, p. 230)

---

<sup>10</sup> Aos interessados no tema recomendamos a leitura de *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia* (2005) organizado por Roberto Machado.

Sobre as consequências e desdobramentos desse movimento *niilista*, que vem da Grécia e é implantado na *lógica cristã*, há um fragmento muito ilustrativo onde Nietzsche concebe o que seria o espírito niilista europeu de seu tempo, resumindo boa parte do que ele considerou como “função” e importância de uma longa moral cristã, contido no famoso fragmento de Lenzer Heide:

*O niilismo europeu. Que vantagens ofereceu a hipótese moral cristã?*  
 1) ela emprestou ao homem um *valor* absoluto, em oposição à sua pequenez e à sua contingência na corrente do devir e do perecimento.  
 2) ela serviu aos advogados de Deus, na medida em que deixou para o mundo, apesar do sofrimento e do mal, o caráter de *perfeição* – inclusive aquela ‘liberdade’ – o mal apareceu como cheio de *sentido*.  
 3) ela estabeleceu um *saber* sobre valores absolutos junto ao homem que lhe deu, com isso, precisamente em relação ao que há de mais importante, um *conhecimento adequado*  
 (...) em suma: a moral foi o grande *antídoto* contra o *niilismo* prático e teórico.  
 (NF/FP, verão de 1886 – outono de 1887, 5 [71])

Deste modo, é mais uma vez atestado que o homem sempre procurou e procura se aliviar do peso da existência, porque no fundo ela não tem nenhum sentido intrínseco. Por isso as criações morais, há um sentido e peso no valor enquanto ele providencia significado à vida. *O niilismo europeu* surge precisamente quando não há mais cabimento para tal moral, quando se percebe que por longo tempo houve engano e falsificação de bem e mal, de bom e ruim. E finalmente quando é anunciada a *morte de deus*, a moral perde todo sentido, cabe agora aos fortes e cheios de vontade, a continuação da vida e a criação de novos valores, para o *resto* (rebanho), resta querer o nada a nada querer.

Nessa conjuntura Nietzsche nos convoca a uma profunda reflexão: “pensemos essa ideia em sua forma mais terrível: a existência, tal como ela é, sem sentido”, sem justificação, sem apelo, sem além-mundos, nua e crua de valor, “sem sentido e sem meta”, sem salvação, sem consolo ou antídotos, “sem um final no nada: ‘o eterno retorno’”. A forma mais extrema do niilismo, seu ponto limite, onde os caminhos se estreitam até só restar ao homem aceitar, ou suicidar-se, “pois é a impotência em relação aos homens, *não* em relação a natureza, que gera a amargura mais desesperada em relação à existência.” (Ibid. 5[71])

Nesse momento se torna necessário adentrar nas acepções do *niilismo*, depois de compreendermos sua origem e importância dentro do pensamento de Nietzsche. Há vários tipos de niilismos registrados nos escritos do pensador, mas que na verdade desembocam

na mesma conclusão, no sentimento do “em vão”, do “sem sentido”, do nada, todos na urgência de algo novo, ou, no findar da própria existência.

A moral protege o homem de muitas incertezas, o resguarda de muita desconfiança e aflição. O mundo foi justificado por muito tempo pelos valores metafísicos socrático-platônicos, em seguida cristãos, pela obediência à “*verdade*”, o sentido da vida tinha como principal justificativa a salvação da alma, a ascensão ou reverência ao além-mundo. A moral então protegeu o tipo homem contra o niilismo, mas especialmente, contra um de seus tipos. Segundo Nietzsche, agora “de fato, não temos mais a necessidade de um antídoto contra o *primeiro* niilismo”, a vida já não é tão incerta e sem sentido como antes. A modernidade trouxe o capitalismo, a ciência moderna, a economia, entre muitas outras coisas que existiam de maneira embrionária, mas que neste período histórico ganham uma nova significação e estruturação e, se tornam mais complexas, teórica e praticamente - como é o caso mesmo da política moderna e seus novos meios de lidar com a ideia de Estado. Não é preciso lembrar das revoluções nesse âmbito, como as teorias contratualistas, as ideias de igualdade e liberdade, ou os três poderes, estes são somente diferentes facetas do cultivo e do nivelamento dos homens, como coloca Nietzsche:

“B)) Niilismo como *declínio e retrocesso do poder do espírito*: o *niilismo passivo*:  
 como um sinal de fraqueza: a força do espírito 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 tudo aquilo que refresca, cura, tranquiliza, anestesia, ganhar o primeiro plano sob *disfarces* diversos, religiosos, morais, políticos ou estéticos etc.” (NF/FP, outono de 1887, 9 [35]).

Enquanto interpretantes do mundo, os homens se tornaram seres cada vez mais criativos. Explicações que antes se davam por autoridade, seja da fé ou da razão, não cabem mais, “o *poder* alcançado pelo homem permite agora um *rebaixamento* dos meios de cultivo”, portanto, “‘Deus’ é uma hipótese extrema demais” (NF/FP, verão de 1886 – outono de 1887, 5 [71]).

A modernidade seria essa transição, onde o niilismo acabaria por transvalorar os valores extremos de “Deus”, através do extremismo niilista, do seu máximo esgotamento; Deste modo é que Araldi, aponta para os caminhos possíveis de um niilismo completo nas formulações nietzschianas:

*O niilismo incompleto (der unvollstandige Nihilismus)* reúne todas as tentativas modernas de suplantar o niilismo sem tranvalorar, contudo, os valores (niilistas) que estão na sua gênese. (...) Nietzsche experimenta essa crise e tentativa de superação como sendo sua época – final do séc. XIX. (...) Com o *niilismo completo (der vollkommene Nihilismus)*, há uma nova percepção do homem sobre sua situação após a ruína dos valores. Entretanto, essa forma de aparição é ambígua: o *niilismo ativo (der active nihilism)* significa a intensificação do poder do espírito enquanto força de destruição ou, nas palavras de Nietzsche, enquanto ‘budismo europeu da ação’. No *niilismo passivo (der passive nihilism)*, ao contrário, há o esgotamento no poder do espírito... (ARALDI, 2004, p. 112-114).

O movimento niilista *completo* chega ao esgotamento em um ponto, onde podem ser tomados dois caminhos, ou a aniquilação e destruição dos valores, ou a obediência e passividade, onde não há poder para criar, o homem esgotado, passivo, se resigna ao valor dado. O niilista ativo, por um lado, é aquele que não aceita mais os valores que antes significavam a sua existência e procura criar novos valores, agora não mais no *além*, e sim onde ele mesmo, em sua limitação antropomórfica, dá sentido ao devir.

Tal ponto de esgotamento se dá quando o abismo entre o ideal e o prático se torna muito claro, muito aparente, inevitável, segundo Nietzsche: quando “vemos que não alcançamos a esfera na qual estabelecemos nossos valores”, quando o cristão percebe a impossibilidade dos valores cristãos, compreende que não é possível viver como Cristo, e chegando a esse ponto de esgotamento compreende, porém, que “a outra esfera na qual vivemos *ainda não conquista* de maneira alguma valor: ao contrário, estamos *cansados*”, todos os esforços no sentido de crer no valor que antes sustentava o sentido da vida não tem mais validade, “porque perdemos o impulso principal. ‘Em vão até aqui!’ (NF/FP, final de 1886 – primavera de 1887, 7 [8]). Os caminhos do homem moderno se encurtam, ele não tem mais *consolo*, pois *o niilismo bate à porta*. Todos os ideais se distanciam fundamentalmente da *efetividade*, nada mais natural, já que são *ideais*, desejos, ficções, elaborações sobre algo que não existe, que se mantém por vezes somente no campo gramatical, pois são em sua maioria sentenças impraticáveis e injustificáveis (levando em conta a perspectiva do filósofo).

O embate sempre acontece na luta contra os valores de uma cultura mais antiga, a luta de Kafka contra seu pai por exemplo. Quando Kafka não suporta mais a ideia de que terá que assumir os negócios do pai, trabalhar em algo que odeia, e o pior, perceber que ele mesmo não tem forças para ir contra isso, se levantam de sua pena vidas como a de um condenado que leva a letra K. como sobrenome, ou sendo K. o próprio nome da

personagem, agora na figura de um agrimensor, ou ainda de um caixeiro viajante que se torna um inseto asqueroso logo na introdução da narrativa (*O processo*, *O castelo* e *A metamorfose* respectivamente). Resignados durante toda uma vida, ambos sugados pelo ritmo da vida medíocre moderna, até não terem mais possibilidades de se libertarem por forças próprias daquilo que os oprime, são fracos de vontade. As semelhanças com a vida do próprio autor são gritantes. As obras de Kafka, supracitadas, são romances e novelas nas quais o homem não tem escolha, nada parte dele, enquanto vontade de mudança, ele é impotente, faz parte do mundo que obedece, dos obedientes, não dos que mandam. São personagens passivas e resignadas, na quase representação do ambiente onde Kafka vivia e trabalhava (escritórios, lugares fechados, pensões, quartos, salas pequenas e cheias de gavetas, documentos e carimbos), sempre os lugares mais banais, que lembram ambientes burocráticos e, principalmente, onde valor e hierarquia nunca são questionados. As regras são sempre as mesmas e não há exceção, normas levadas ao extremo, até onde o homem moderno pode aguentar sem enlouquecer, ou chegar ao ponto de virada, ou nunca chegar. É nesse cenário que surge a grande diferença do niilismo, entre *passivo* e *ativo*. Quando há a queda de uma moral ou costume, nasce a necessidade de criar valores, necessariamente destruindo outros.

Tal importância é destacada pelo fato de que dessa maneira é possível duas atitudes em relação aos valores, àqueles que completam o movimento niilista. Nietzsche distingue dois tipos de comportamentos principais na forma de uma questão, a qual procura responder:

Que significa *ativo* e *passivo*? Não significa tornar-se *senhor* e ser *dominado*? (...) A questão do valor é *mais fundamental* do que a questão da certeza: essa última questão só conquista a sua seriedade sob o pressuposto de que a questão valorativa é respondida. Ser e aparência: computado psicologicamente, não se obtém daí nenhum em si, nenhum critério para a ‘realidade’, mas apenas para o grau da possibilidade de aparecer medida pela força da *participação* que damos a uma aparência. (NF/FP, final de 1886 – primavera de 1887, 7 [48-49])

Só existe *aparência*, a única *realidade*<sup>11</sup> é essa. Vale trazer a distinção desse termo feita por Rubens Rodrigues Torres Filhos em uma nota de rodapé de sua tradução de Gaia Ciência:

---

<sup>11</sup> Os termos *aparência*, *realidade* e *efetividade*, (o que Nietzsche demonstra através da criação entre dois mundos) tem aqui em nosso trabalho o mesmo sentido, apoiados em acepções que o próprio autor delinea, ou seja, sempre se referem à realidade onde não há valorações, à existência do ponto de vista dela mesma,

*Wirklichkeit* - termo usual alemão para designar o 'real', a 'realidade'; do verbo *wirken* (fazer efeito), que em linguagem filosófica designa, especificamente, a atuação da causa (eficiente) na produção do efeito (*Wirkung*). Nietzsche faz questão dessa derivação, já desde o texto de 1873 em que cita, a propósito de Heráclito, esta passagem de Schopenhauer: 'Causa e efeito são, portanto, toda a essência da matéria. Seu ser é seu efetuar-se. É com o maior acerto, portanto, que em alemão o conjunto de tudo o que é material é denominado *efetividade*, palavra que o designa muito melhor do que realidade (Cf. *A filosofia na época trágica dos gregos* § 5). (1978, p. 197).

O valor surge da interpretação da realidade, por isso a questão do valor vem antes da certeza, pois ela é mais fundamental, elementar. O valor estabelece as certezas, os erros, as verdades e mentiras, delimita o *fato*, porém, isso é estabelecido do lado de fora da *realidade/aparência*, por um agente, um sujeito que torna a medida daquilo possível, se constituindo nesse momento (da imputação do sentido ao “em si”) o grande erro segundo Nietzsche: “‘só há fatos’ eu diria: não, precisamente fatos não há, só interpretações”. Do ponto de vista da existência não há valores, não há metas, elas vem externamente, são impostas e erroneamente tomadas como fatos, por esse ser que as coloca como predicado, “‘tudo é subjetivo’, vós dizeis: mas já isso é *interpretação*, o ‘sujeito’ não é nada dado, mas algo acrescentado poeticamente, colocado aí por detrás”. Na verdade “são nossas necessidades *que interpretam o mundo*: nossos impulsos e seus prós e contras.” (NF/FP, final de 1886 – primavera de 1887, 7[60]).

A maneira como esse problema surge e toma importância no pensamento de Nietzsche, explica o porquê de tantos projetos de capítulos e livros em seus fragmentos, nos quais o niilismo aparece em grande parte do conteúdo dessas obras como pedra de toque da transvaloração de todos os valores. O problema entre as questões de *valor* e *verdade* e *valor de verdade* assume desde cedo grande relevância, nos ajudando a entender a resposta em relação ao caráter ambíguo do niilismo:

Todo esse desenvolvimento da filosofia como história do desenvolvimento da *vontade de verdade*. O seu próprio colocar-se em questão. Os sentimentos valorativos *sociais* exagerados e transformados em princípios valorativos absolutos. (...) O problema da vida: como *vontade de poder* (a preponderância temporária dos sentimentos valorativos sociais é compreensível e útil: trata-se da produção de uma *subestrutura*, na qual finalmente um gênero *mais forte* se torna possível). Critério de medida dos fortes: poder viver sob as avaliações *inversas* e quere-las eternamente de novo. Estado e sociedade como subestrutura: ponto de vista da economia mundial, educação como *cultivo*. (NF/FP, outono de 1887, 9[1])

---

independentemente do homem, assim como Nietzsche formula nas quatro teses em “GD/CI, *A ‘razão’ na filosofia*, § 6”, trabalhadas mais adiante.

Ai está a resposta à pergunta “Que significa *ativo* e *passivo*? Não significa tornar-se *senhor* e ser *dominado*?”. É necessário existir um valor de verdade, as subestruturas asseguram a vida social e os valores sociais mantêm a harmonia entre o rebanho, mas são apenas avaliações, onde fracos obedecem à criação dos fortes, que mesmo indiferente, se opondo ao que a tradição prega e cultiva, fogem do *tipo homem* que sustenta uma espécie de valor por determinado tempo, “os *valores e sua transformação* encontram-se em relação com o *crescimento do poder* daqueles *que estabelecem valores*” (NF/FP, outono de 1887, 9 [39]) e não em relação aqueles que obedecem a valores. Portanto a grande diferença, o caráter ambíguo do termo está no grau de força, de *poder do espírito*: “nihilismo como sinal de *poder elevado do espírito*: como *nihilismo ativo*”, mas, ao mesmo tempo, “nihilismo como *declínio e retrocesso do poder do espírito*: o *nihilismo passivo*.” (NF/FP, outono de 1887, 9 [35]).

O grau de poder é a condição psicológica/fisiológica elementar na interpretação e valoração da existência, o que varia de acordo com a vontade daquele que tem a potência *ativa* do nihilismo, como Nietzsche coloca: “*cunhar* no devir o caráter do ser – essa é a mais elevada *vontade de poder*” (NF/FP, final de 1886 – primavera de 1887, 7 [54]). Mas também o nihilismo pode aceitar, dependendo do seu grau, o valor imposto pelo próprio homem. Quem segue a um valor, segue também ao que está *por* detrás, uma vez que “a *avaliação* ‘eu acredito que isto e aquilo é assim’ como *essência* da ‘verdade’”, se dá pelo fato de que “nós projetamos *nossas* condições de conservação como predicados do ser em geral” (NF/FP, outono de 1887, 9 [38]) pois por parte da natureza “*não existem absolutamente fatos morais*”. Consequentemente o homem acredita na interpretação humana sobre a aparência, ao depositar confiança e fé na sua própria ficção valorativa. A saída, portanto, do nihilismo enquanto sintoma, a sua superação, começa quando ele é compreendido, aceito e vivido, como coloca Oswaldo Giacoia Junior:

Não é possível contornar o nihilismo, uma vez que o tenhamos compreendido em sua integridade a partir das condições de sua gênese. Nesse caso, a única saída seria conduzi-lo até suas *derradeiras consequências*, e isso significa vivê-lo como nihilismo ativo. A superação consiste em atravessa-lo de ponta a ponta, em refleti-lo em toda sua extensão e profundidade. (...) Essa figura do nihilismo ativo representa um incremento de força do poder disruptivo, e, nessa condição, ela é ainda apenas um estado intermediário – um poder negativo de destruição das condições sobrevividas. (2012, p. 240-241)

A vida é impraticável sem um valor que lhe dê sentido, o caminho natural do *niilista ativo* pois, é valorar, ao seu modo, à existência, por isso ele ainda está num *estado intermediário*, pois não se completou ainda a transvaloração do estado anterior, o homem fica nesse caso em uma espécie de *limbo*. Como melhor se observa na exposição de Muller-Lauter:

Visto que o niilismo brota enfim, da fraqueza de vontade, só se pode falar aqui, sem dúvida, de ‘força relativa’. ‘O niilismo atinge seu *máximo* (...) como força violenta de *destruição*: como *niilismo ativo*’. (...) Nietzsche acolhe esse niilismo ativo na medida em que porá fim ao *niilismo passivo*, que está cansado demais para ainda poder atacar e que, através da ‘catástrofe niilista’, se lança, em seu século, como cultura de um segundo budismo (...). Nietzsche se coloca na série dos niilistas ativos. Não apenas quer ‘prestar honras à *fatalidade* (...) que diz aos fracos: ‘vai ao fundo’, mas contribuir de modo ativo. Os fortes que estão para além do niilismo devem sempre se servir do niilismo – para combatê-lo. (2011, p. 177)

Usar o niilismo contra o próprio niilismo, ou seja, superar a fase “intermediária” entre o niilismo e o que vem após esse estado. Como já dito, os fortes seguem o caminho da criação, enquanto os fracos sucumbem e tem de sucumbir por desconsolo e falta de sentido na existência. Como Nietzsche deixa bem claro seu ponto, em um fragmento intitulado *O além-do-homem*, a respeito mesmo do tipo de homem que se deve querer: “Não é minha questão o que redime o homem: mas que tipo de homem deve ser escolhido, querido, *cultivado* como dotado de um valor mais elevado” (NF/FP, novembro de 1887 - março de 1888, 11 [413]). No entanto, Nietzsche não expressa, não idealiza ou conceitua categoricamente que homem é este que está além do niilismo, que deve ser almejado, mas deixa claro que até então este homem querido só existiu “como um caso fortuito”, “exceção”, nunca como querido ou almejado deliberadamente por alguma cultura, “ao contrário, foi ele até aqui que foi o mais temido, ele foi até aqui o mais *pavoroso*”, sempre se quis o tipo inverso a este, ou seja, aquele tipo fraco e passivo, pois a “receita” da sociedade equilibrada tem sua estabilidade desta forma, com este tipo, “o animal doméstico, o animal dos ‘direitos iguais’, o animal *fraco* chamado homem – o ‘cristão’...” (NF/FP, novembro de 1887 - março de 1888, 11 [414]).

Apresentamos até aqui quais as consequências imediatas do niilismo e seus vetores, ativo e passivo. O desconsolo frente à existência sem sentido intrínseco deixa um espaço vazio de orientações valorativas e, do peso moral que antes preenchia o significado e sentido da vida para o “crente moral”, aquele que ainda não completou o niilismo. No entanto ainda não foi dito qual motivo maior ocasiona esse desmoronamento do valor,

que segundo Nietzsche está relacionado diretamente à ausência da figura divina, de Deus, o grande alicerce das crenças e sustentáculo das morais e éticas ocidentais. Deus se torna o alvo nietzschiano, mais precisamente quando a sua ausência significa a queda de toda valoração que dele depende para ter sentido, por isso a *morte de deus* é o acontecimento derradeiro antes da derrocada niilista.

É esse acontecimento o grande marco moderno do niilismo, quando a grande mudança de perspectiva ocorre e o homem se vê sozinho e “abandonado” pelos valores que antes sustentavam todo significado existencial, lhe asseguravam uma além-vida. Só a partir dessa constatação o instinto de criação cresce e ascende em meio ao desconsolo da moral metafísica, desta forma o solo pelo qual tanto se cultivou um tipo de valor se torna fértil de novo, nas palavras de Nietzsche em *Ecce homo*: “negar e aniquilar são condições no ato de afirmar...” (EH/EH, Porque eu sou um destino, § 4), como coloca Bilate:

Era a partir da crença na existência de um Deus que a vida humana podia ser explicada de tal que, para ela, se fornecia um sentido satisfatório. (...) A ideia de Deus é acalentadora porque ocupa esse lugar explicativo como ‘causa primeira’ do complexo casual que orienta o homem - com ela o incômodo da pergunta, ou ainda, da insegurança própria de quem *precisa* perguntar deixa de existir. Com o declínio da Igreja Católica, com a Reforma e o Renascimento, portanto, na assim chamada ‘modernidade’, a resposta ‘Deus’ deixa de ser suficiente porque se mostra falsa, ou, ao menos, irracional. A filosofia ocidental passa a experimentar, depois de séculos, as possibilidades de interpretações ateias do mundo. (2011, p. 21).

Zarathustra desce da montanha e anuncia a morte de Deus, a partir daí sua tarefa é anunciar o novo tipo, aquele que está para além desse homem que está aí, o que dará valor à terra. Mas, como essa notícia é recebida por aqueles que ainda cultivam a ideia de Deus? Deus morreu, e agora? Não há salvação, não há moral, a moral inclusive - a judaico-cristã principalmente - se constitui como o erro mais antigo, uma perspectiva tirânica, “des-historicizada” (GD/CI, III, § 1), adoecida da vida, antinatural, mas agora Deus está morto, nada mais tem sentido. No entanto o culpado pela morte de deus é próprio homem, este ao se deparar com a ausência da figura divina se defronta também com o vazio, com o “sem sentido” da existência. Mas não é somente neste aspecto do “em vão” que consiste essa aniquilação, em meio a qual, outro valor surgirá. Como coloca Nietzsche em outro fragmento, existem outras considerações:

Não é apenas uma consideração sobre o ‘em vão’! nem apenas a crença em que tudo merece perecer: participa-se ativamente, *leva-se a pique*... Se quisermos, isso é *ilógico*: mas o niilista não acredita na necessidade de ser lógico... Trata-se do estado de espíritos e vontades fortes: e para tais espíritos e vontades não é possível ficar parado junto ao não do ‘juízo’ – o *não da ação* emerge de sua natureza. A aniquilação por meio do juízo auxilia a aniquilação por meio da mão. (NF/FP, novembro de 1887 - março de 1888, 11 [415])

Nesse momento os fortes conseguem, por meio da criação, superar a interpretação do mundo até então e colocar a partir do esvaziamento de sentido, o seu sentido, a sua *vontade de poder*<sup>12</sup>. Agora, mais do que nunca, há a possibilidade de uma perspectiva ateia, como a via mais admissível e sensata, já que agora “Deus” é uma criatura, não mais o criador, a realidade deixa de ser divina e passa a ser vista pela ótica antropomórfica, pois, como coloca Bilate, o “mundo independente do homem é isento de valor, isto quer dizer, é sem-sentido. Os valores são humanos”, então como é possível o ato de criar? Aqui continuamos o raciocínio de Daniel Bilate: “O homem é um doador de valor, um ofertador de sentido ao mundo. Isso que chamamos ‘mundo’, inclusive, não foi criado pelos homens?”, tudo que está aí, “Isso que é chamado comumente de ‘realidade’, o mundo enquanto valorado, humanizado, é resultado de um processo interpretativo e avaliativo.” Mas isso é algo novo, “Por muito tempo, o pensamento ocidental não tomou consciência desse fato.” (2011, p. 25-26). Até então, segundo Nietzsche: “nós medimos o valor do mundo a partir de categorias *que se ligam a um mundo puramente fictício*” (NF/FP, novembro de 1887 - março de 1888, 11 [99]), se referindo as categorias da razão.

Mas então, se o homem não pode mais confiar nas categorias da razão, nem em hipóteses *metafísicas, dogmáticas, ingênuas, supersticiosas*, de teor místico em geral, onde está o alicerce para ascensão de novos valores? Em que medida a *vontade de poder* através do *niilismo ativo* engendra sua *perspectiva*, seu *perspectivismo*?

Teremos aqui que lembrar o percurso histórico desde Sócrates, desde o niilismo grego até a modernidade, na culminância da *morte de deus*. Assim compreendemos a exposição que houve até aqui. Só assim chegamos à vontade de poder, a origem dos

---

<sup>12</sup> Aqui acompanhamos a tese de Rodrigo Rabelo a respeito da *vontade de poder*, justificando o nosso uso não só neste momento mas durante a pesquisa: “Minha tese é que a vontade de poder se apresenta como hipótese interpretativa do mundo, hipótese oferecida e utilizada por Nietzsche como uma alternativa a outras hipóteses: metafísicas, dogmáticas, ingênuas e supersticiosas. A filosofia da vontade de poder de Nietzsche certamente não constitui uma Metafísica tradicional, mas sim uma espécie de ontologia que também é epistemologia, uma teoria na qual todo ‘dado’ é um acontecimento, e cada acontecimento é considerado, no seu teor mais básico e irreduzível, como um impulso a tornar-se senhor de.” (RABELO, 2013, p. 77) Consonante ao que o próprio filósofo coloca no fragmento intitulado *A vontade de poder*: “O homem tornou-se uma vez mais senhor sobre a ‘matéria’ – senhor sobre a ‘verdade’!” (NF/FP, novembro de 1887 - março de 1888, 11 [415])

impulsos para a criação, que se dá, nos termos de Nietzsche, de forma artística (mais uma vez levando em consideração o fragmento 11 (415), intitulado *A vontade de poder*). Para assim elencarmos os últimos fragmentos nietzschianos sobre nossa temática e de tal modo prepararmos o terreno para o principal objetivo da pesquisa, qual seja, a leitura de Kafka sob a ótica do *niilismo* e da *vontade de poder* da filosofia madura de Nietzsche.

## 1.2. Arte e vontade de poder

Como vimos, a *vontade de poder* em Nietzsche se refere a uma *força*, um impulso, que acomete os seres com maior grau de força a se tornarem senhores. Mas senhores de quê? *Senhor* (em um sentido antropomórfico) já indica algo referente ao homem e a sociedade, no sentido de ser inteligível e complexo, indica hierarquia, grau; se tornar senhor é se tornar o dominante, sobre algo ou alguém (MARTON, 2000, p. 42-43). Podemos encontrar isso na arte, o artista como criador, que tem a vontade de poder, de ser senhor e criador de valores e sentidos. Como coloca Rabelo: “... uma mesma constatação: Nietzsche se vale mais da vontade de poder como uma ‘imagem’ da arte, que do contrário.” (2011, p. 225). Ao que ele complementa:

Todo orgânico, quer dizer, qualquer conjunto de vontades de poder, interpreta o mundo à sua maneira, ‘julga’; ora, tudo que existe, segundo a hipótese aqui pressuposta, são exatamente essas vontades e suas interpretações; logo, tudo o que existe age como o artista, pois esse ‘julgar’ ou interpretar é uma idealização estética, um arredondamento do mundo (...) A vontade de poder é criadora nesse sentido, do qual a melhor referência, na vida humana, é a atividade artística. Concomitantemente, a arte opera como vontade de poder, porque se apropria desse mundo assim criado. Assim, tanto o conquistador, quanto o legislador, quanto o artista apresentam uma vontade de poder ascendente, afirmativa, e, ao mesmo tempo, praticam alguma forma de arte. Dessa maneira, percebe-se que o criar também se mostra um denominador comum entre arte e vontade de poder. (Ibid. p.225)

Tudo o que existe, principalmente no “mundo humano”, são relações de graus de poder, de criação, e vontade de poder através do impulso mais elementar, nesse caso a arte. A convergência desses dois termos em Nietzsche, segundo Rabelo, se dá nesse aspecto em comum dos seres que exercem seu grau de poder, *do qual, a melhor referência, na vida humana, é a atividade artística*. O todo orgânico de que fala Rabelo é justamente a efetividade, o lugar de embate de todas as vontades de poder, onde as interpretações se comparam e duelam por um espaço semântico e prático na vida. No entanto, apontando mais uma vez ao perigo tantas vezes anunciado por Nietzsche, alguma

dessas vontades formatam o mundo negando partes essenciais dele, como a própria matéria de que ele é feito. Do formatador também, já que o que está na *efetividade* antes de qualquer interpretação, tende a ser o estado mais natural e primitivo, como, no caso do homem: as paixões, os sentimentos, os sentidos; desta forma, um mundo que é interpretado negando esses elementos, cria uma realidade e um mundo “estranho”, um mundo ideal, um além-mundo, enfim, outros mundos dentro de um mesmo. É assim que a vontade de poder opera e, é sempre necessária - vide a história da humanidade - nessa relação, entre *graus de força*, é a essência da vida, a vontade de poder<sup>13</sup>. E sobre a criação desse carrossel de mundos Nietzsche nos faz um alerta:

Falta aqui a oposição entre um mundo verdadeiro e um mundo aparente: só há um mundo, e esse mundo é cruel, contraditório, sedutor, sem sentido... Um mundo assim constituído é o mundo verdadeiro... *Nós precisamos da mentira* para alcançarmos uma vitória sobre essa realidade, essa ‘verdade’, ou seja, para *vivermos*... O fato de a mentira ser necessária para vivermos é constitutivo desse caráter terrível e questionável da existência... A metafísica, a moral, a religião, a ciência – elas não são consideradas neste livro senão como formas diversas da mentira: com o seu auxílio as pessoas passam a *acreditar* na vida. ‘A vida *deve* inspirar confiança’: a tarefa, assim apresentada, é descomunal. Para solucioná-la, o homem precisa ser já por natureza um mentiroso, ele precisa ser ainda mais do que tudo *artista*... e ele o é também: metafísica, moral, religião, ciência – todas elas não passam de abortos de sua vontade de arte, de mentira, de fuga diante da verdade, de *negação* da ‘verdade’. A capacidade mesma, graças à qual *ele violenta a realidade por meio da mentira*, essa *capacidade artística par excellence* do homem (...) (NF/FP, novembro de 1887 - março de 1888,11 [415])

O homem precisa da mentira para sobreviver, para criar valores, áreas do conhecimento, modos de vida, já vimos isso. Mas aqui Nietzsche associa essa capacidade criativa à uma *natureza* artística do homem, *o homem é por excelência* um artista, pois torna a “mentira” em crença verdadeira sobre algum aspecto da própria vida. No entanto algumas criações “artísticas” do homem são *abortos* da vontade de arte, pois fogem da *verdade*, mas, se como já explicitamos neste trabalho, o fato de que não há fatos morais, que a verdade e a mentira tem o mesmo peso, são criações que dependem de um valor para se tornarem ora verdade, ora mentira, então há aí uma dicotomia verdade/mentira que precisa ser esclarecida para que não nos prejudiquemos na compreensão dessa passagem.

---

<sup>13</sup> “Mas com isto se desconhece a essência da vida, a sua *vontade de poder*; com isso não se percebe a primazia fundamental das forças espontâneas, agressivas, expansivas, criadoras de novas formas, interpretações e direções, forças cuja ação necessariamente precede a “*adaptação*...” (GM/GM, II, § 12).

Até este ponto entendemos que existe somente *um mundo*, ele é *cruel, contraditório, sedutor e sem sentido*, e é precisamente este *mundo*, assim constituído, o único mundo *verdadeiro* que, lembremos, sem sentido, portanto, carece da necessidade da criação de um, para isso a ficção, a mentira transformada em “*verdade*” para a vida. Podemos concluir que toda criação humana é, em princípio, já uma *negação da verdade do mundo*, uma mentira.

O homem é por natureza e necessidade de sobrevivência um *artista*, um criador de mentiras, pois “quando quer que o homem se alegre, ele é sempre o mesmo em sua alegria: ele se alegra como artista, ele goza de si como poder”, pois impõe sua criação, sua vontade, seu poder, “*A mentira é o poder...*”, a vida só tem sustento e base na “arte e nada além da arte. Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande sedutora, o grande estimulante para a vida...” (NF/FP, novembro de 1887 - março de 1888,11 [415]), o artista é este que se imbuí em forjar o sentido, seja ele qual for. Ele dá *aparência* ao mundo, como Nietzsche coloca na primeira tese: “As razões que fizeram ‘este’ mundo ser designado como aparente justificam, isto sim, a sua realidade – uma *outra espécie de realidade é absolutamente indemonstrável*”. (GD/CI, “A ‘razão’ na filosofia”, §6)

A única realidade é aquela cuja aparência é constituída e imbuída sobre o mundo verdadeiro pela criação artística da mentira, essa é a única realidade e *outra espécie de realidade é absolutamente indemonstrável*. A realidade se molda à perspectiva dada pelo *senhor sobre a matéria*. Aqui surge outra dicotomia entre aparência e realidade, mas que Nietzsche logo dissipa em sua quarta tese:

Dividir o mundo em um ‘verdadeiro’ e um ‘aparente’, seja à maneira do cristianismo, seja à maneira de Kant (um cristão *insidioso*, afinal de contas), é apenas uma sugestão da *décadence* – um sintoma da vida *que declina...* O fato de o artista estimar a aparência mais que a realidade não é objeção a essa tese. Pois a ‘aparência, significa, nesse caso, *novamente* a realidade, mas numa seleção, *correção*, reforço... O artista trágico *não* é um pessimista – ele diz justamente *Sim* a tudo questionável e mesmo terrível, ele é *dionisíaco...* (Ibid. §6)

Nesse sentido é importante lembrar ainda, de uma outra dicotomia insurgente. Está se dá pelo *esquecimento*, ou, pela calúnia, pela ilusão ótico-moral contra a vida, quando se cria um *outro mundo*, este por sua vez, se diferencia daqueles supracitados, pois é um mundo metafísico, que nega aquilo que dá substância a toda criação: o corpo, o antropomorfismo da criação, que tem como resultado o mundo humano.

A moral que se volta contra esses princípios cria, necessariamente, uma “realidade” fora da *efetividade*, mas, que rege-a externamente, como os mandamentos cristãos por exemplo, precisamente o que Nietzsche tanto combate em seus escritos e, que está posto na segunda e terceira teses das quais já citamos a primeira e a quarta, que concluem as ponderações a respeito dessa aparente dicotomia:

*Segunda tese:* As características dadas ao “verdadeiro ser” das coisas são as características do não-ser, do *nada* – construiu-se o ‘mundo verdadeiro’ a partir da contradição ao mundo real: um mundo aparente, de fato, na medida em que é apenas uma ilusão *ótico-moral*. *Terceira tese:* Não há sentido em fabular acerca de um ‘outro’ mundo, a menos que um instinto de calúnia, apequenamento e suspeição da vida seja poderoso em nós: nesse caso, *vingamo-nos* da vida com a fantasmagoria de uma vida ‘outra’, ‘melhor’. (Ibid. §6)

Como o cristianismo fez, seguindo o que Platão e Sócrates também fizeram, a criação de outros mundos para além deste. Mentiras, morais, mas, que nesse caso, se voltam contra a vida, contra os instintos daquilo que dá subsídios às próprias criações, ou seja, os sentidos do corpo, as paixões, os impulsos e tudo aquilo que psicofisiologicamente interferem nas capacidades criativas do corpo humano, aquelas que fazem o homem ser um artista, tornam possível a arte, ou seja, segundo a tese de Rabelo que acompanha a passagem da *Genealogia da moral* também já citada: o próprio exercício da vontade de poder no homem.

## Capítulo II: OBRAS E CONTEXTOS: DE KAFKA A NIETZSCHE

### 2.1. Introdução às obras de Kafka

A inconsequência das ‘ordens sem ordenante’ foi visível com nitidez a apenas dois homens, com exceção dos niilistas russos: Nietzsche e Kafka. De fato, foi Nietzsche, apesar da amplitude do movimento naturalista do século XIX, o único de sua geração que teve em mente a questão da *legitimidade da moral em geral*, quando submeteu à sua crítica a moral cristã. Seus títulos *Deus está morto* e *Além do bem e do mal* são, em última análise, apenas duas variações sobre um mesmo tema. (ANDERS, 2007, p. 113)

No longo trecho que dá sequência à citação, observamos que Anders se refere à obra *Uma mensagem imperial*. O conto principia de um lugar onde um servo obediente é ordenado a levar uma mensagem através do país sem saber se chegaria algum dia ao seu destino, porém, continua seu caminho obstinadamente. *O processo* também está envolto a isso, assim como *Na colônia penal* (1919). Os autores dos procedimentos burocráticos, os superiores hierárquicos, regem o mundo numa torre de marfim, só sabemos de seus comandos quando eles já afetam a vida das personagens.

Obras como *A metamorfose* e *O castelo* (1926), retomam tal universo burocrático das “ordens sem ordenantes”. Assim como Nietzsche, Kafka também é crítico dos valores vigentes, mas para expor isso usava um método contrário ao do filósofo, ele não destruía ou invertia nenhum valor, apenas os expunha da maneira mais crua possível, usando metáforas. Transformava seres humanos em animais, ou pior, em matrículas, em “pedaços de papéis sem vida”, e o próprio Kafka atesta ser comum em seu tempo esse tipo de inversão na literatura:

- Cada um vive atrás das grades que carrega consigo. Eis por que tantos livros falam hoje de animais. Isso exprime a nostalgia de uma vida livre, natural. Mas a vida natural, para os homens, é a vida de homem. Contudo, ninguém vê isso. Ninguém quer ver. A existência humana é demasiado penosa, por isso queremos nos livrar dela, ao menos pela imaginação. (JANOUCHE, 2008, p. 23)

Imaginação que muitas vezes salva Kafka do tédio sem fim do seu escritório, que dividia com a figura emblemática e inúmeras vezes citada na conversa com Janouch, Dr. Treml. Partindo de cenários banais como este, com personagens tipicamente modernas é que Kafka transfigura-os, em muitos contos e novelas, em animais. Walter Benjamin diz ser o gesto animal mais emblemático que o gesto pensado e racionalizado do homem (que constrói o gesto, por vezes negando as intenções e mesmo contracenando), ele diz que

“podemos ler durante muito tempo as histórias de animais de Kafka sem percebermos que elas não se tratam de seres humanos”, Kafka trabalha sutilmente, quando nos espanta com a descrição do ser que está sendo narrado “erguemos os olhos, assustados, e verificamos que o mundo dos homens já está longe”, com isso o autor nos faz pensar, escreve contos e “os transforma em temas de reflexões intermináveis” (BENJAMIN, 1934, “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”, “Uma fotografia de criança”).

Carlos Nelson Coutinho usa a expressão “sismógrafo da sociedade” em relação à função colateral da literatura, quer dizer, segundo ele, por vezes o escritor sente os abalos sísmicos no âmbito dos valores sociais, presente as quedas e as ascensões que virão. Kafka, nesse aspecto, foi de fato um “sismologista”. Sem exceção, todas as suas obras, não se excluindo cartas e diários, denunciam algo de inquietante a ponto de ser necessário escrever e publicar (não só Kafka, seus amigos mais próximos enxergavam sua proficuidade que dele faria um escritor postumamente renomado, e publicavam também seus escritos mesmo sem seu consentimento). Vemos isso num relato do próprio autor:

- Está bonito. É realmente uma bela impressão em Drugulin. O senhor deve estar bem satisfeito.
- Mas não estou nada – disse Franz Kafka. Enfiou o livro na gaveta, que trancou. – A publicação de uma de minhas gratujas sempre me preocupa.
- Então por que as deixa imprimir?
- Aí está o problema! Max Brod, Felix Weltsch, todos os meus amigos se apoderam regularmente de tal ou qual coisa que escrevi, e em seguida me surpreendem chegando em edição em boa e devida forma. Não quero causar-lhes dificuldades e é assim que, para acabar, se publicam coisas que de fato só eram notas para uso pessoal, ou brincadeiras. Documentos pessoais, atestando minha fraqueza de homem, estão impressos e mesmo vendidos, porque meus amigos, a começar por Max Brod, encasquetam torna-los literatura e porque eu, por um lado, não tenho força para destruir esses testemunhos de minha solidão. (...) – O que acabo de lhe dizer é naturalmente muito exagerado, é uma maldadezinha em relação aos meus amigos. Na realidade já estou tão pevertido, tão desprovido de pudor, que eu mesmo colaboro para essas publicações. Para desculpar minha fraqueza, torno o mundo que me cerca mais forte do que ele é na realidade. É naturalmente um engano. Somos juristas ou não. É por isso que eu não saberia escapar ao Mal. (JANOUCHE, 2008, p. 27-28)

*Para desculpar minha fraqueza, torno o mundo que me cerca mais forte do que ele é na realidade.* Assim como no relato íntimo de Kafka, Blanchot atesta o mesmo:

Kafka sólo quiso ser escritor, según nos muestra el *Diario íntimo*, pero el *Diario* acaba por hacernos ver em Kafka más que un escritor; cede el paso a quien há vivido, sobre quien há escrito: en lo sucesivo es a él al que bucamos en su obra. Esa obra forma los restos dipersos de una existencia que aquélla nos ayuda a comprender, testigo inapreciable de un destino expepcional que, sin ella, habría permanecido invisible. Lo extraño de libros como *El processo*

o *El castillo* quizás consista en remitirnos sin cesar a una verdad extraliteraria, cuando nos atrae fuera de la literatura com la cual sin embargo no puede confundirse. (BLANCHOT, 1991, p. 79-80)

Buscamos na obra de Kafka aquilo que a época fez de Kafka, não podemos interpretar essa obra de outra forma. A realidade é substancia da obra, o contexto é o roteiro do diretor kafkiano, Benjamin diz que: “o mundo de Kafka é um teatro do mundo. Para ele, o homem está desde o início no palco” (1934, “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”, “Uma fotografia de criança”). Ou seja, Kafka constrói grandes peças, entre as quais, ingressaremos agora propriamente no mundo/palco de Kafka.

Entramos não por uma obra necessariamente ficcional, em uma novela ou romance ou mesmo um conto, mas através de uma carta. Carta que em sua primeira redação tinha intenção de ser entregue de fato ao destinatário. Coisa que jamais ocorreu. Kafka resolveu expurgar todos os seus “demônios” contra toda autoridade paterna se usando de toda criatividade literária, ilustrando em determinadas passagens lembranças enviesadas pela perspectiva de uma criança com medo do castigo do pai, de maneira que o escritor já resolve não entregá-la de fato ao pai - como verificado em algumas partes onde o exagero e a imaginação “infantil” caricaturam a narração, descrevendo fatos que fogem à realidade, o que, entretanto, não tira o aspecto autobiográfico do escrito de acordo com Marcelo Backes (“Prefácio”, 2013, p. 7-17).

Constantemente em *Carta ao pai* - talvez o mais íntimo documento publicado de Kafka - o escritor descreve a visão que tinha da relação com o pai e a influência que essa figura representou em sua criação, o que não podia ser diferente na sociedade do início do século XX. No trecho é possível ver o terrível cenário construído por Kafka durante uma simples refeição:

Na mesa a gente podia se ocupar apenas da comida, mas tu limpavas e cortavas as unhas, apontava o lápis, limpavas os ouvidos com palitos de dentes. Por favor, pai, me entenda bem, esses pormenores teriam sido totalmente insignificantes em si; eles só me oprimiam porque o homem que de maneira tão grandiosa era a medida de todas as coisas não atendia ele mesmo aos mandamentos que me impunha. Por causa disso o mundo foi dividido em três partes para mim, uma onde eu, o escravo, viva sob leis que tinham sido inventadas só para mim e às quais, além disso, não sabia por que, eu nunca podia corresponder plenamente; depois, um segundo mundo, infinitamente distante do meu, no qual tu vivias, ocupado em governar, dar ordens e te irritares com o não cumprimento delas; e finalmente um terceiro mundo, no qual as outras pessoas viviam felizes e livres de ordem e obediência. (Ibid. p. 33)

Na divisão do mundo em três é possível enxergar o abismo que havia na relação “pai e filho”, um “senhor” e outro “escravo”, e o mundo das pessoas felizes, onde não havia leis nem obediência. A distância que Kafka coloca à felicidade de si, como algo impossível, inacessível ao seu mundo é outra chaga carregada pelo tcheco que se associa a essa infância traumática. O dimensionamento que Kafka tem de sua educação, pela via paterna, é marcante quando na observação de sua criação literária. Em vários escritos essa figura tirana é o centro de gravidade. Exemplo mais claro da relação pai-senhor e filho-escravo está em *O veredicto* (KAFKA, 2011, p. 25-42). Conto onde o pai passa de frágil a vigoroso demonstrando uma força inata e invencível como que na representação de toda uma tradição que tinha de ser obedecida por autoridade, nem que para isso arcasse com a condenação do filho ao afogamento.

Retomando o trecho da *Carta*, é relevante a angústia do autor através do embate interno em relação ao que é e o que deveria ser feito. E como vimos, o herói (nesse caso, Kafka) sempre esbarra em suas próprias limitações, é visível a projeção que o tcheco tem de si mesmo, elementos da personalidade como submissão, obediência e resignação são constantes, não só na *Carta*, esses comportamentos são característicos de várias de suas personagens. Não obstante, todas as suas escolhas se basearam nesse campo limitado de possibilidades, a escolha do emprego talvez seja o mais emblemático, já que era tradição na época os filhos de burgueses entrarem em cursos superiores, principalmente de direito e seguirem carreiras no funcionalismo público, isso era bem quisto e o emprego era tido como um seguro para família. Situação das mais recorrente em todas as suas novelas, contos e romances, não por acaso, seu emprego em uma empresa de seguros serve na maioria das vezes como o ambiente burocrático e protocolar das narrativas. Essa observação da rotina burguesa já é ridicularizada muito antes em Nietzsche, quando este diz não sem ironia a respeito do funcionário público:

*De um exame de doutorado.* – ‘Qual tarefa de todo ensino superior?’ – Fazer do homem uma máquina. – ‘Qual meio para isso?’ – Ele tem que aprender a enfadar-se. – ‘Como se consegue isso?’ – Mediante o conceito de dever. (...) ‘Quem é o homem perfeito?’ – O funcionário público. (GD/CI, IX, § 29)

Perfeito por que abdica de sua própria vontade, se enfada através do dever e torna-se escravo. A tradição relega obrigações, deveres, que de pai para filho são perpetuados através da autoridade e do hábito. Isso é que dá substância e o tom para a arte de Kafka,

esse cotidiano que se transforma em metáforas caricaturescas e causa espanto ao leitor moderno, que, desprevenido, não imagina que a carapuça ainda serve tão bem. O homem que se torna uma “coisa”, um objeto, um inseto dentro de um maquinário orgânico maior da realidade, se torna na ficção kafkiana muitas vezes personagens, assim como Gregor Samsa na já referida obra, também Josef K. e o agrimensur K., em *O processo* e *O castelo* respectivamente.

Sobre essa influência paterna, Michel Lowy denomina como uma autoridade sem limites, concordando com **Theodor Adorno** (*Prismes*): “Adorno sublinha que a obra literária de Kafka é ‘na maior parte reação a um poder sem limites’”, mais a frente Lowy fala que “a primeira observação, de fato, aplica-se a maioria dos escritos de Kafka: uma reação crítica, irônica e inquieta ao mesmo tempo contra as múltiplas manifestações de um poder despótico e ilimitado.” Poder que emana do texto de *Carta ao pai*, por isso Lowy diz que esse “documento impressionante” é “uma das chaves essenciais para compreender a personalidade do escritor.” (2005, p. 60-61).

Sobre a segunda observação, agora de **Benjamin** (Franz Kafka, *Poésie et révolution*), Lowy diz que ele (**o poder, a autoridade paterna**) o “chama de parasitário: ele se nutre da vida que esmaga com seu peso.” Em relação a isso, obras como “*O veredicto*, *A metamorfose* e, em parte, *América*” tem “heróis” como “vítimas de ‘patriarcas irados’”. Não é por acaso, pois, que Kafka tenha cogitado publicar as duas novelas (...) sob o título comum *Os filhos* (*Die Sohne*) (Ibid. p. 60-61). Não à toa a divisão do mundo através da passagem de *Carta ao pai*. Toda referência paterna que recebe é tida como paradigma moral para suas ações, a liberdade de escolha é sempre ponderada por esta figura, que Kafka admite ainda, mesmo em meio a hostilidade, uma espécie de amor: “Meu pai. Ele se preocupa comigo. O amor tem frequentemente o rosto da violência” (JANOUGH, 2008, p. 25).

Os problemas evocados por Kafka, pois, são cicatrizes pessoais, de cunho familiar, sobre a relação de autoridade e sobre problemas sociais envolvendo burocracia, leis e a reificação que se tem através disso – nunca, obviamente, transferidas literalmente ao texto. Nesse momento é que - voltando à Michel Lowy - o comentador entende que as leituras interpretativas não podem se alicerçar sob a ótica metafísica, trazendo Adorno mais uma vez ele comenta:

Theodor Adorno, numa fórmula realmente surpreendente, já quis ajustar contas com esse tipo de argumento: ‘O tom de sua obra é aquele de extrema esquerda; reduzi-lo ao eterno humano já é trai-lo de modo conformista’. Essa observação

polêmica merece um comentário. Ele não fala de uma mensagem, de uma doutrina ou de uma tese, mas de um *tom*, no sentido musical do termo. É pouco provável que Adorno tenha tido conhecimento dos testemunhos sobre as simpatias libertarias de Kafka. Foi pois, *por uma leitura imanente dos textos literários* que chegou a essa conclusão. (...) Antes de mais nada, infere que a problemática da obra não é metafísica, mas histórica: a sociedade (burguesa) moderna. (...) Os documentos biográficos não fazem mais do que confirmar o que a análise ‘interna’ dos escritos literários revela. (2005, p. 57-58).

É óbvio até mesmo pra quem não conhece nada sobre a vida íntima e as aspirações políticas libertarias de Kafka, é evidente que sua obra ilustra um cenário familiar burguês em vias de um colapso. No caso de *A metamorfose*, a transformação representaria a identidade do típico funcionário alienado moderno, vassalo do patrão, escravo da rotina, sobrevivente em uma família “parasita” que sustenta a contra gosto, com o agravante de odiar sua profissão e, mesmo assim, se manter covardemente no dever burocrático-racional da modernidade que o reifica a cada página. É nesse comodismo e marasmo dentro de sua rotina que o herói se depara com o clímax de sua vida medíocre, uma nova e inevitável condição, sua transformação em inseto já nas três primeiras linhas.

Já em *O processo*, seu romance mais conhecido, é a detenção de Joseph K. logo no início da trama, em *O castelo*, a chegada do agrimensur K. no vilarejo no qual sua desventura começaria, tais são os lugares onde iniciam-se as narrativas kafkianas, lugares onde a esperança se esvai, onde é castigada e tirada de cena. Modesto Carone em referência a esses “lugares” de sua literatura explicita:

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. (CARONE, 2009, p. 100)

É forçoso aludir o termo “kafkiano” ao que já expomos a respeito da caracterização do *niilista passivo*, aquele homem sem esperanças que na narrativa de Kafka está perdido logo de início, aquele que está preso mesmo estando livre e, em se tratando do tcheco, o final não guarda glórias nem felicidade, raramente algum tipo de reviravolta. A luta contra a alienação, a burocracia e o sistema penal são inúteis, resignação é o traço comum dos seres que habitam as obras de Kafka, Gregor Samsa se conforma em trabalhar no ofício que odeia, Joseph K. é processado por algo que não fez,

mas logo que se inicia o processo burocrático ele só termina com a morte do protagonista, o agrimensor K. quer se integrar ao vilarejo e trabalhar na profissão pelo qual foi supostamente chamado, mas por um processo burocrático ele vira um errante, um sujeito sem lugar, que nunca chega ao castelo por conta dos procedimentos burocráticos e, nunca assume seu posto, muito menos consegue desfazer o erro e deixar a cidade pelo mesmo motivo. O ideal de servir a lei a todo custo transforma os agentes da justiça em *O processo* em meros aplicadores da lei, em “coisas” que aplicam a lei por aplicar a lei, que trabalham sem se preocuparem em saber o que estão servindo. Trabalho estritamente irrefletido e técnico, prenúncios de um futuro onde soldados obedecem à um ideal praticando a mesma fórmula, ou seja, esperar deles algo de revolucionário é ignorar tudo o que está escrito.

De toda forma, isso fez o pequeno trabalhador da empresa de seguros ser o escritor brilhante que foi, muito pelo fato de conseguir enxergar de outro modo aquilo pelo que padeciam os seus contemporâneos. Se Kafka não tinha forças para transformar e tomar as rédeas de sua própria vida, na literatura acontecia o contrário, ele era um colosso, não em analogia à força e ao tamanho físicos, mas em aspectos muito mais delicados como a ironia, a capacidade criativa assim como crítica e reflexiva. Traços desse contraste se encontram na forma que o tcheco encontra de retratar em *Carta ao pai* parte de sua situação, aquela em que ele ora se resigna no mundo real, ora se expurga no mundo literário:

Nessa situação, pois, eu recebi a liberdade para escolher minha profissão. Mas será que, no fundo, eu ainda era capaz de aproveitar tal liberdade? (...) Minha autoavaliação era muito mais dependente de ti do que qualquer outra coisa, como, por exemplo, um êxito exterior. (...) Para mim, portanto, não houve propriamente liberdade na escolha da profissão (...) tratava-se pois de encontrar uma profissão que, sem machucar demais a minha vaidade, estivesse mais próxima de permitir essa indiferença. E o direito era, pois, a mais evidente. Pequenas tentativas em contrário, nascidas da vaidade e da esperança insensata, como duas semanas de estudo de Química, meio ano de estudos de Germanística apenas fortaleceram aquela convicção básica. (...) mas em certo sentido, eu até gostava disso, justamente como antes, em certo sentido, também gostava do curso ginásial e mais tarde da profissão de funcionário, pois tudo correspondia perfeitamente à minha situação. (...) A partir disso eu não esperava salvação nenhuma e há tempo já havia renunciado a ela. (2013, p. 73-76)

O indivíduo fraco de vontade se submete ao jugo do pai. *Minha autoavaliação era muito mais dependente de ti*, a vida de Kafka era constantemente julgada aos olhos do pai, suas ações eram sempre pensadas conforme o seu juízo. Se não existe salvação e a ela Kafka já renunciou a tempos, para Gregor Samsa também não há escapatória. No caso

do metamorfo como também em Kafka, é vontade de ambos sair do emprego, ou ao menos aceita-lo apenas por uma obrigação social. Essa relação (“pai e filho”) é ilustrada como a velha tradição em contraponto à juventude que luta para ser diferente. As semelhanças entre a vida dos dois, desde o seio familiar ao emprego, passando pelos sonhos não alcançados, é querer se desvincular da carga cultural que habitualmente tem que ser herdada, como aponta mais detidamente Luís Inácio Costa:

(...) uma tradição falida pode estar destituída de autoridade, mas, em virtude mesmo da ausência e do desamparo que ela produz, pode revestir-se de um poder terrível porque desmedido, poder semelhante ao do velho pai em *O veredicto*, que, já decadente e quase moribundo, transforma-se no fim num juiz implacável que condena o filho à morte por afogamento. Esse pai desmazelado e incomunicável da novela de Kafka já não pode mais aconselhar - é a figuração de uma tradição que adoeceu, tradição enferma que a obra de Kafka traduz. (COSTA, 2008, p. 300)

A tentativa de toda uma vida pela saída de uma tradição que adoeceu, e justamente porque enferma, deixa um espaço vazio de orientação, se mantém como algo que a pouco vigorava e que agora se foi, mas, que é ainda muito grande para ser deixada de lado (algo como a *morte de deus*). O homem que era um trabalhador numa loja de seguros, mas ao mesmo tempo se metamorfoseava em um inseto através do poder da arte para fugir à sua própria realidade. Kafka é este homem que não conseguia mais ouvir os conselhos do pai, mas os obedecia parcimoniosamente. É a tradição que não mais ampara, mas ainda vigora, com autoridade, mesmo que por força ou alienação, enfim, o tcheco só põe a luz suas criaturas, personagens resignadas, porque ele mesmo o é. E a arte é, mesmo que silenciosa, o único meio de emancipação possível na realidade do escritor. E a fórmula para fuga de Kafka está na função colateral da arte, que serve como o subterfugio de transferir as mazelas do “eu” ao “Ele”, transferir suas próprias dores à personagem como meio de aceitação e administração de sua própria expiação. Como coloca Maurice Blanchot:

Parece claro a vários analistas, em especial a Claude-Edmonde Magny, que Kafka tenha sentido a fecundidade da literatura (para si mesmo, para sua vida e em vista de viver) desde o dia em que soube que a literatura era esta passagem do *Ich* ao *Er*, do *Eu* ao *Ele*. (...) Poesia é libertação; mas essa libertação significa que não há mais nada a libertar, que me liguei a um outro em que, no entanto, não me encontro mais (assim será explicado em parte porque as narrativas de Kafka sejam mitos, contos extraordinários, para além do verossímil e do realizável: é que nelas se expressa nessa distância incomensurável, pela impossibilidade de que há de nelas se reconhecer. Não é

possível que aquele inseto seja ele: é, portanto, ele em sua condição mais íntima e mais irreduzível. (1997, p. 27-29)

Então se reconhecemos que o inseto é ele em sua condição mais irreduzível e íntima, de que tipo de libertação estamos falando? Nesse sentido percebemos a arte como esse exercício, no entanto, não uma libertação para criar algo que está no além, mas, para esmiuçar aquilo que está mais próximo, o cotidiano, a banalidade das pequenas coisas, dos pequenos comportamentos burgueses, aí está implícita a crítica, a transformação de “conteúdos filosóficos em literários”.

*A metamorfose* é a obra mais ilustrativa da visão que o escritor tem de seu tempo (vai além de *O processo* e *O castelo* que não contam com um núcleo familiar tão presente). Nisto o próprio Kafka é confesso, em conversa com Janouch:

Quando disse que o livro de Garnett copiava o método de *A metamorfose*, Kafka deu um sorriso cansado e disse, com um pequeno gesto de recusa: - Não. Isso não vem de mim. Isso vem da época. Foi daí que copiamos um ao outro. O animal está mais próximo de nós do que o homem. São as grades. O parentesco com o animal é mais fácil do que com os homens. (...) Voltamos ao animal. É muito mais simples que a existência humana. Bem abrigados em meio ao rebanho, andamos nas ruas das cidades, para irmos juntos ao trabalho, às manjedouras, aos prazeres. É uma vida precisamente delimitada, como no escritório. Não há mais milagres, só há modos de emprego, formulários e regulamentos. Tememos a liberdade e a responsabilidade. Por isso preferimos sufocar atrás das grades que nós mesmos fabricamos. (2008, p. 23-24)

Para Kafka o homem atrofiado, com os sentidos todos voltado à razão, à rotina, ao devir social delineado, à tradição, à resignação, à passividade, enfim, ao exercício pleno do niilismo passivo, constrói para si mesmo essa redoma. Somente algo milagroso para tira-lo da zona de conforto, mas mesmo ainda o acontecimento pode não ser bem interpretado. No decorrer de uma vida regrada à alienação e ao sujeitamento, acontece a transformação, o milagre, o herói vira um inseto, perde a linguagem e sai do “mundo compartilhado linguisticamente”, agora é um animal, somente o que se conserva é seu pensamento que ainda funciona humanamente, toda sua recusa à vida que tinha, agora pode ser sentida plenamente, pois o animal, ao contrário do homem, não tem responsabilidades nem entende o sentido de liberdade. Porém algo ainda lhe prende, a “consciência”, é ainda pensar ser um humano, não ser cínico o suficiente para ignorar seu “eu”, a sua não libertação se dá por não conseguir inverter o julgamento do acontecido, não vê-lo como milagre, mas como uma prisão ainda pior do que a antiga (nihilismo incompleto).

Aqui se entra no introito de *A metamorfose*:

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. – O que aconteceu comigo? – pensou. Não era um sonho. Seu quarto, um autêntico quarto humano, só que um pouco pequeno demais, permanecia calmo entre as quatro paredes bem conhecidas. (2010, p. 7)

Não há magia, mito ou fúria de deuses na passagem, a transformação ocorre durante o sono de Gregor e ele acorda já transformado. Não há escolha, culpa ou liberdade, o fato ocorre e a vida segue. Porém o que mais choca não é sua metamorfose, é o que vem depois. Gregor Samsa aceita sua condição, não há elementos que digam o contrário durante toda *A metamorfose*, o indivíduo não reflete sobre sua condição – a não ser na pergunta “– O que aconteceu comigo?” no início da trama e, só – não há questionamentos em relação a sua nova constituição física, nenhum “por quê?”, o que lhe preocupa é o futuro, mas não um futuro dentro de uma perspectiva animalesca, mas sim humana, totalmente desconstruída da noite para o dia, literalmente, além de tudo, irreparável, pois a cura para metamorfose não existe. O pensamento de Gregor se volta às preocupações cotidianas de um passado que não se tem mais acesso, a não ser pelas memórias. Sua preocupação, mesmo já transformado continua alienado a sua antiga condição: “Por enquanto, porém, tenho de me levantar, pois meu trem parte às cinco” (Ibid. p. 9) e não posso atrasar, sou um inseto com compromissos. Numa passagem posterior, sua preocupação com a firma e com as possíveis atitudes do chefe se mostram mais angustiantes na voz do narrador, que sempre parte da perspectiva de Gregor:

E agora o que deveria fazer? O próximo trem parte às sete horas; para alcançá-lo precisaria se apressar como louco, o mostruário ainda não estava na mala e ele próprio não se sentia de modo algum particularmente disposto e ágil. E mesmo que pegasse o trem não podia evitar a explosão do chefe, pois o contínuo da firma aguardava junto ao trem das cinco e fazia muito tempo que havia comunicado a sua falta. Era uma criatura do chefe, sem espinha dorsal nem discernimento. E se anunciasse que estava doente? Mas isso seria extremamente penoso e suspeito, pois durante os cinco anos de serviço Gregor ainda não tinha ficado doente uma única vez. Certamente o chefe viria com o médico do seguro de saúde, censuraria os pais por causa do filho preguiçoso e cercearia todas as objeções apoiado no médico, para quem só existem pessoas inteiramente sadias mas refratárias ao trabalho. (Ibid. p. 10)

Todo o sistema retratado por Kafka trabalha a favor da exploração, toda tradição fabril e operaria que suga a vitalidade do indivíduo, na figura do chefe, do contínuo e do médico são ilustradas nas obras do autor de maneira quase obrigatória, tais funcionários servem somente como tentáculos de um organismo que pensa burocraticamente, todos estão somente exercendo seus papéis como de costume. Ainda na obra Gregor admite um desejo antigo de sair do emprego, bastaria que juntasse dinheiro suficiente para pagar a dívida da família, o que ocorreria em cinco ou seis anos, porém a sua transformação não espera por isso.

Sua irmã é a única que resiste na maior parte da narrativa em ficar ao seu lado, a mãe se torna indiferente aos poucos e o pai se mostra desde a transformação grosseiro e violento, donde chega mesmo a arremessar uma maçã nas costas do “filho”, ato que permanece até o desfecho da trama, pois a maçã fere seriamente Gregor e se mantém em suas costas até o apodrecimento como é observado ao fim da obra. Tal fato, curiosamente traz à tona vários episódios relatados em Carta ao pai, Kafka sempre reclama da maneira do pai lhe educar, rude e sem compaixão. Seria pouco relatar um ou outro caso, a carta está repleta de relatos desse tipo, mas, o que chama atenção é o fato de a carta ter sido escrito pelo Kafka adulto, que mesmo na altura de seus 36 anos tem lúcidas lembranças das feridas causadas ainda na infância.

A tradição querida por seu pai foi um peso que Kafka não suportou, se lamentava muito fraco para ser filho de quem era: “Eu teria sido feliz por ter a ti como amigo, como chefe, como tio, como avô, até mesmo (embora já mais hesitante) como sogro. Mas justamente como pai tu foste demasiado forte para mim” (2013, p. 22). Não é difícil imaginar o autor relatando seus próprios traumas transfigurados na obra, que não deixa de ser laboratório de experimentação dessa negatividade de seu próprio tempo. Nessa relação família/tradição e filho, o final de *A metamorfose* não poderia ser mais ilustrativo.

Ao final, a relação da família com Gregor tornar-se insustentável. Mesmo com as tentativas de convivência junto ao inseto, na força de vontade da irmã que lhe serve comida e limpa seu quarto, na paciência da mãe e, na volta ao trabalho, ao labor pelo pai, que até então estava ocioso, encostado e sem emprego, praticamente aposentado, toda tentativa se mostra insuficiente. Jamais por conta de um mal comportamento de Gregor, mas pela sua inoperância é que ele se apresenta intolerável. O filho que sempre susteve a casa agora não mais produzia, estava encostado num canto

gerando gastos e prejuízos. E como toda “instituição”, a família também não podia aceitar e sustentar a inércia de um dos seus, ainda mais por se tratar do mais novo e vigoroso.

O desfecho não poderia ser mais nefasto, o filho morto por inanição em meio a imundice de seu quarto sujo, descoberto pela faxineira que também já lhe trata como coisa: “- Ah, sim - respondeu a faxineira, que por causa do riso amigável não pôde continuar falando. - A senhora não precisa se preocupar com o jeito de jogar fora a coisa aí do lado. Já está tudo em ordem” (2013, p. 83). A informação é recebida pela família não com pouca frieza, principalmente por parte de seu pai, logo que a faxineira anuncia a morte de Gregor:

- Morto? – disse a senhora Samsa (...) – É o que estou tentando dizer – disse a faxineira (...) – Bem – disse o senhor Samsa – agora podemos agradecer a Deus. Fez o sinal-da-cruz e as três mulheres seguiram seu exemplo. Grete, que não desviava o olho do cadáver, disse: – Vejam como ele estava magro. Também já fazia muito tempo que não comia nada. Assim como entrava, a comida saía de novo. (2013, p. 79-80)

Essa dialética fabulosa de ficção-realidade criada por Kafka demonstra o perigo dos valores modernos, o ponto embaraçoso a que se chega uma comparação denuncia o quão à deriva está o homem. Há na sua escrita um indivíduo que é comparado a um *inseto monstruoso*, não mais aquela metáfora educativa e “sadia”, sem teor denunciativo, de Homero, *Ulisses forte como um leão*, o “Ulisses moderno” é inerte e inábil como um inseto, condicionado, preso, lento, fraco, desprezado, resignado e niilista.

Nesse aspecto a consideração de Nietzsche sobre o sentido da arte vai de encontro a esse âmbito denunciativo kafkiano, como coloca Rodrigo Rabelo:

Neste sentido mais amplo, portanto, Nietzsche vincula toda arte à vida. A arte não é um fim em si mesmo; o fim, o sentido da arte é a vida. A bem dizer, não poderia ser diferente: nada está fora do todo, nada é ‘em si’. Também o conhecimento e a moral são meios para vida, e que deveriam, para Nietzsche, serem vistos como meios para potencialização da vida (v. *NF/Fr* outono de 1887, 10[194]). O fato de Nietzsche afirmar que a arte é o maior de todos os estimulantes para a vida se deve, em grande parte, ao privilégio que concede ao estado estético, enquanto possibilidade maior de potencialização corpórea, sensorial, pulsional. (...) Ora, pode isso ser relacionado com a vontade de poder? Como na grande parte dos casos, é possível conduzir, também, esse registro nietzschiano àquela ideia, embora essa ligação não se imponha obrigatoriamente. De todo modo, o principal efeito da arte (e/ou da beleza, *Cf.* ‘Para a genealogia da moral’, III, § 6), segundo Nietzsche, parece ser a excitação do interesse, da vontade. Penso ser acertado considerar, então, que o elemento de vontade de poder (entendida como impulso a tornar-se senhor de

outro impulso, aumentando assim sua força) na arte se dá no plano sensorial e criativo: sensorial, quando os impulsos do artista ou do apreciador entram em contato com os elementos estéticos que formam uma determinada obra e os interpretam; e criativo, pelos impulsos de externalização, expressão, plasmação, e de ‘procriação’ presentes no artista, que é ‘pai’ e ‘mãe’ ao mesmo tempo. (2013, p. 222-223)

Kafka jamais reclama outra coisa em sua arte senão denúncias e revelações íntimas contra tudo e todos que são para ele objeções ou obstáculos. Sua arte é forjada nisso, se confunde dessa maneira com sua própria vida, sua obra ficcional é uma autobiografia fantástica. Luta contra toda finalidade moral, visando que de pregação moral sua própria vida já está cheia e, precisamente isso impulsiona sua literatura, a luta contra. Não procura por isso uma maneira de aperfeiçoar-se, mas apenas encarar a escrita como um fazer artístico que lhe dá folego para viver. Como lembra Blanchot:

‘Sou apenas literatura e não posso nem quero ser outra coisa’. Em seu *Diário*, em suas cartas, em todas as épocas de sua vida, Kafka se considerou um literato e se orgulhou de reivindicar esse título que a maioria hoje despreza. (...) Kafka procurou, com todas as suas forças, ser escritor. Ficava desesperado cada vez que pensava estar impedido de consegui-lo. Quis se suicidar quando, encarregado da usina de seu pai, pensou que durante quinze dias não escreveria mais. (1997, p. 19-20)

Literatura é vida em Kafka. O único meio de viver e continuar vivo é escrevendo, o desejo de suicídio ao saber que poderia estar longe de sua arte não poderia deixar mais claro o desespero diário de Kafka quando não tinha a chance de escrever. Sua arte nesse sentido é feita de sangue, já que o mundo real é a inspiração às desventuras, as noites mal dormidas pendurado na escrivania do quarto atestam a realidade para fora da janela, através do mundo/palco kafkiano.

## 2.2. Uma crítica à modernidade na primeira frase de *o processo*

Jeanne Marie Gagnebin em *As formas literárias da filosofia* nos apresenta um diagnóstico muito claro sobre a relação filosofia-literatura. E assim ilustra muito bem o que aqui esperamos tecer:

Uma abordagem bastante comum da problemática filosofia/literatura consiste em analisar a presença de teorias ou de doutrinas filosóficas na obra de um escritor ou de um poeta: por exemplo, a presença de Spinoza em Goethe, de Schopenhauer ou Bergson em Proust, de Adorno ou Nietzsche em Thomas Mann, de Heidegger em Clarice Lispector. Não nego o interesse dessas

análises quando apontam para a elaboração estética de elementos históricos singulares, retomados e transformados pela escritura literária. Mas trata-se, então, de mostrar também como se dão, na obra literária específica, tal retomada e tal transformação, isto é, não só quais “conteúdos filosóficos” estão presentes ali, mas como são “transformados em conteúdos literários”. (2014, p. 201)

É essa passagem do filosófico ao literário que propomos como chave de leitura à obra de Kafka, que transforma e dilui em sua obra esses *conteúdos filosóficos* em *literários*. Auxiliado de alguns fatos que nos permitem dizer mesmo que Kafka é um leitor interessado da filosofia nietzschiana.

Nesse sentido, estudaremos *O processo*, onde nos interessa, mais que a obra por completo, principalmente a primeira frase do romance. Kafka principia seu romance com a seguinte situação: “Alguém devia ter caluniado Josef K., pois, sem que tivesse feito mal algum, ele foi detido certa manhã.” (2012, p. 7). Basta uma acusação anônima, aparentemente sem fundamentos, testemunhas ou provas para que a detenção de Joseph K. fosse feita, e o resto dá narrativa já conhecemos, K. sofre um processo lento, burocrático, sem recursos ou contra argumentações para no fim ser condenado e morto, *como um cão*.

O lugar da obra de Kafka e, o próprio termo *kafkiano* no cenário literário, ganham seu sentido pelo tom que o autor emprega a sua escrita, nesse caso o romance se justifica a partir de uma acusação totalmente desprovida de embasamentos, e é o suficiente para acabar com a vida de Joseph K., literalmente. Traços que também podem ser observados em *A metamorfose*, onde Gregor Samsa se torna um inseto monstruoso também na primeira frase da novela, como abertura da narrativa. Kafka não se preocupa em expor motivos para esses acontecimentos introdutórios que decidem suas histórias, a estrutura narrativa que podemos encontrar, pelo menos nos dois casos supracitados é: ocorre algo incomum, tudo se segue rotineiramente na vida do protagonista como se o ocorrido fosse uma banalidade qualquer e, ao fim da narrativa, já sem nenhuma esperança de salvação ou retorno ao estado anterior, o protagonista se encerra num beco sem saída, tendo em vista todos os seus esforços contra o desfecho fatal terem caído por terra.

*O tom protocolar* da leitura denota a frieza do autor na condução de *O processo*. O que a priori seria de causar espanto, não gera tal sentimento, mas o contrário, aceitamos a ideia do escritor e somos levados ao seu mundo burocrático (leia-se kafkiano), que mais se assemelha a um inferno composto por papéis e carimbos, onde ninguém se preocupa em saber muita coisa além do que é necessário à sua atividade no funcionalismo público,

agindo como zumbis sem vontade própria. Em relação à figura do “funcionário”, tão emblemática e central nas principais narrativas do autor, há um relato, feito à Gustav Janouch, onde Kafka elucida em poucas palavras, essa tal figura, onde o mostra num contexto banal e cru:

– Um carrasco em nossos dias, é um honrado funcionário; o espírito pragmático da função pública assegura-lhe um bom tratamento. Consequentemente, por que não haveria um carrasco adormecido em todo funcionário honrado?

– Mas os funcionários não matam ninguém!

– Oh, sim! E como! – respondeu Kafka abaixando as mãos e batendo-as na mesa. – Eles pegam seres vivos capazes de se transformar, e deles fazem matrículas de arquivos, mortos e incapazes de mínima transformação. (2008, p. 19)

Esse trecho seria facilmente uma síntese de *O processo*. E mais além, algo como uma profecia. Que denunciaria o que ainda iria assolar a Europa, a quase erradicação dos judeus dentro da Alemanha e a mais terrível e icônica ditadura dos tempos modernos. O tcheco, por vias indiretas e possivelmente sem intenção, decifrou o grande problema de seu tempo, a reificação, a submissão, a suspensão ética de um homem perante uma ordem de alguém que se diz “superior”. Kafka gritou sozinho assim como Charlie Chaplin em *O grande ditador*, que com a mesma lucidez denunciou 3 anos antes em sua obra cinematográfica o que estava por vir.

Voltando à obra, o problema, que não é bem um problema, mas uma constatação, é o fato de aceitarmos a narrativa kafkiana sem nos surpreendermos com a sequência dos fatos. Supondo que um jurista leia *O processo* tentando encontrar a lógica do ocorrido, ou explicações e a razão para aquele processo, muito possivelmente não entenderá o porquê da detenção de Joseph K., que como já dito é preso e condenado sem provas através de uma simples acusação anônima – claro que a licença poética nesse caso importa bastante, e ainda precisaríamos contar com um jurista alheio e avesso à obras de ficção, mas do ponto de vista jurídico a condenação é desprovida de sentido, o processo não obedece a um “código conhecido”.

No entanto está aí justamente o que interessou tanto ao século XX, a denúncia à coisificação humana, o apequenamento do homem perante uma função, das ordens a serem obedecidas sem reflexão, da *resignação*, do fetiche à figura do funcionário público, algo a que o próprio autor não escapou, se lemos com atenção *Carta ao pai*. Em relação à obra *O processo* nos somamos ao diagnóstico do pensador Carlos Nelson Coutinho:

Por outro lado, ao invés de aparecer por meio do microcosmo familiar, o mundo manipulado aparece em *O processo* sob a dúplice da forma da burocracia judiciária e daquela bancária, ou seja, de uma burocracia ‘pública’ e de uma burocracia ‘privada’. Com isso, alcança-se uma simbolização ainda mais universal da reificação contemporânea. (2005, p. 164)

Aqui está figurada o que define “trabalho” na modernidade, e o valor cultivado pelas instituições, do homem que se torna sua função, se enfada numa vida burguesa “segura”, tendo orgulho de fazer parte do rebanho capitalista, aceitando o dever burocrático que o transforma em inseto na *A metamorfose* e o mata em *O processo*, problema que afeta a “vida” privada e pública. É a própria *décadence*, o niilismo, ou seja, o esvaziamento de sentido, o nada, no valor que supostamente a justiça deveria ter tido desde sua origem. Kafka narra sua ficção (*O processo*) a partir desse esvaziamento, daquilo que não tem sentido e, que talvez nunca tenha tido, se somos simpáticos à crítica genealógica nietzschiana, para então estruturar a desventura de suas personagens. Nietzsche, em um aforismo de pelo menos duas décadas antes, descreve como a luta pelo liberalismo transforma o homem em rebanho, nas palavras do filósofo:

*Meu conceito de liberdade.* – Às vezes o valor de uma coisa não se acha naquilo que se obtém com ela, mas naquilo que por ela se paga – aquilo que nos *custa*. Darei um exemplo. As instituições liberais deixam de ser liberais logo que são alcançadas: não há, depois, nada tão radicalmente prejudicial à liberdade quanto as instituições liberais. Sabe-se muito bem o *que* trazem consigo: elas minam a vontade de poder, elas são o nivelamento de montes e vales alçado à condição de moral, elas tornam os homens pequenos, covardes e ávidos de prazer – com elas triunfa, a cada vez, o animal de rebanho. Liberalismo: em outras palavras, *animalização em rebanho*. (...) O ser humano *que se tornou livre*, e tanto mais ainda o *espírito* que se tornou livre, pisoteia a desprezível espécie de bem-estar a que sonham pequenos lojistas, cristãos, vacas, mulheres, ingleses e outros democratas. O homem livre é *guerreiro*. (GD/CI, IX, § 38)

O valor da liberdade é justamente a luta que se tem por sua conquista, não a sua posse. As instituições liberais deixam de ser liberais justamente quando institucionalizam um tipo ideal de liberdade, e com isso moralizam esse tipo, tornando os crentes da instituição em rebanho reprodutor da mesma, os homens se acomodam com um tipo de liberdade e com ela se *nivelam*, se tornam *pequenos e ávidos de prazer*. O animal de rebanho é o homem que se sente bem dentro de um “curral” onde as regras não mudam e sua comodidade é assegurada pela instituição, onde “senhores são sempre senhores e ovelhas idem”, nada, portanto, mais covarde e resignante.

Em relação a esse pensamento não poderíamos encontrar maneira mais consoante de relacioná-lo a Kafka do que citando o próprio. Em conversa com Gustav Janouch, o tcheco expressa, em curtas palavras, o que lhe parece a situação precisa do lugar de uma determinada obra literária francesa, *Le feu e Clarté (O fogo e a Clareza)* de Henri Barbusse – autor contemporâneo de Kafka. Onde ele comenta sobre os valores discutidos pelo autor na obra, mas o que chama a atenção são as semelhanças em alguns aspectos ao texto nietzschiano:

O fogo, imagem da guerra, corresponde à verdade. Mas a claridade é um título que expressa um desejo e um sonho. A guerra nos transporta num labirinto de espelhos deformantes. Erramos tropeçando de ilusão em ilusão, vítimas desamparadas de falsos profetas e de charlatães, cujos remédios miraculosos para obter a felicidade por um preço barato só nos fazem tapar os olhos e os ouvidos: e caímos de alçapão em alçapão, passando através de todos esses espelhos como através de armadilhas. (...) – O que nos colocou nessa situação? (...) – Nossa avidez e nossa vaidade super-humanas, a *húbris* de nossa vontade de poder. Lutamos por valores que não são valores reais e nos arruinamos sem prestar atenção às coisas a que está ligada toda nossa existência humana. Aí está uma confusão que nos atira na lama e nos mata. (2008, p. 84-85)

Kafka, segundo relato de Janouch, nos leva a entender sua posição como muito próxima à perspectivada por Nietzsche em relação a posição de resignação assumida pelo rebanho, que aceita valores como verdades últimas *tropeçando de ilusão em ilusão*. Ainda podemos encontrar nas palavras de Kafka o termo *vontade de poder* associado a vaidade humana e a luta por valores que não são reais, tão próprio do estilo nietzschiano de tratar sobre essas temáticas, revela uma curiosa referência que só reforça nossa hipótese de leitura, desse modo deixando fluir em sua escrita um tom crítico à modernidade tal qual o operado pelo filósofo alemão. Tanto mais na sequência, quando Kafka fala sobre a *luta por valores que não são valores reais* e, no fim do trecho citado, onde Kafka, aludindo de maneira caricaturesca à Joseph K., completa seu raciocínio crítico à determinados valores *que nos atira na lama e nos mata*.

No caso de *A metamorfose*, se seguirmos a mesma linha de pensamento, a representação da transmutação de Gregor Samsa, trazemos a transfiguração da identidade do trabalhador alienado moderno (*que luta por valores que não são valores reais*).

Os problemas que os personagens kafkianos encontram nas obras são recorrentes e repetitivos, eles sempre aludem a uma realidade intransponível, do espectador que não pode interferir no filme da vida, Gregor Samsa, Joseph K., K., Tudo isso é sintomático, é quase um “método” de criação, o que motiva a vida da personagem tem como figura de

fundo a mesma equação problemática, onde se repetem os mesmos elementos: os valores, a resignação, o processo lento e o desfecho fatídico. Michel Lowy relata que Kafka vivenciou várias vezes notícias de processos contra judeus que apresentaram um final suspeito, tendo vereditos comprometidos com traços de antissemitismo. (2005, p. 113-114)

Nesse esteira *O processo* nos revela funcionários que trabalham como, literalmente, aplicadores maquinais da lei, que trabalham sem se preocuparem em saber o que estão servindo, como observado no diálogo entre Joseph K. e os guardas:

– Aqui estão meus documentos de identidade.  
 – Que importância eles têm para nós? – bradou então o guarda grande. – O senhor se comporta pior que uma criança. O que quer, afinal? Quer acabar logo com seu longo e maldito processo discutindo conosco, guardas, sobre identidade e ordem de detenção? Somos funcionários subalternos que mal conhecem um documento de identidade e que não têm outra coisa a ver com o seu caso a não ser vigiá-lo dez horas por dia, sendo pagos para isso.  
 (...) K. não respondeu mais nada; pensou: será que eu preciso me deixar confundir ainda mais com o palavreiro destes subalternos – eles mesmos admitem que o são? Seja como for, falam de coisas que absolutamente não entendem. A segurança deles só é possível por causa de sua estupidez. (2012, p. 12)

Ainda sobre no romance até a esperança do protagonista de encontrar uma mente mais branda quando no diálogo com o agente da lei de cargo superior, que no caso é o inspetor, se desilude quando o mesmo diz a respeito de seu processo:

– O senhor está cometendo um grande engano – disse ele. – Estes senhores aqui e eu somos totalmente secundários no seu caso, na verdade não sabemos quase nada dele. Poderíamos estar com os uniformes mais regulamentares e o seu caso não seria em nada pior. Não posso absolutamente lhe dizer que é acusado, ou melhor: não sei se o é. O senhor está detido, isso é certo, mas eu não sei. Talvez os guardas tenham tagarelado outra coisa, mas aí foi só tagarelice. (Ibid. p. 17)

Não se sabe quase nada do processo de Joseph K., mas ninguém se importa, o tratamento do caso através da frieza revela o empobrecimento do diálogo, não há propriamente diálogo, apenas anunciações das detenções e lembretes dos superiores que mal são conhecidos pelos próprios agentes da lei, e por parte do acusado apenas resmungos e perguntas sem respostas, muito provavelmente porque não existem respostas. Se antes as relações se davam hierarquizadas através de uma moral religiosa no período medieval, o que ocorre nesse momento é uma nova hierarquização, agora

burocrática que empobrece o valor da própria relação social, que passa a obedecer uma hierarquia de cargos e funções. A literatura de Kafka, destarte, percebe a atmosfera moderna que há muito incomoda tanto Nietzsche quanto vários autores da época, o tcheco somente torna pontual aquilo que muitos teorizavam, ele deu vida a seres assim como ele, criou sua obra quase como transcrição de um diário de bordo da vida, por isso não é tão absurdo aceitarmos o absurdo de suas narrações fictícias.

Poderíamos ler Kafka por várias óticas somente para atestar a polissemia da obra, e tentar localizar qual a origem desses seres anódinos, como na ótica marxista da crítica ao capitalismo (Carlos Nelson Coutinho, *Lucács Proust e Kafka: literatura e sociedade no século XX*), ou mesmo weberiana, analíticas e hermenêuticas, estritamente sob a teoria literária (Maurice Blanchot, *O espaço literário*), uma leitura psicanalista (Saul Friedlander, *Kafka: The poet of shame and guilt*) ou ainda religiosa como o fizeram Max Brod e Enrique Mandelbaum (*Franz Kafka: Um judaísmo na ponte do impossível*) e mesmo procurando trabalhar sob variados aspectos como Siegfried Kracauer (*O ornamento da massa, Perspectivas, Franz Kafka*).

Um dos trabalhos sobre Kafka mais reconhecidos e citados, muito por causa das aproximações do autor à realidade kafkiana, é o de Walter Benjamin. O filósofo judeu alemão já questionara sobre o empobrecimento do *diálogo* e da *narrativa* dentro da obra de Kafka, do caráter das relações mecânicas, e sobre o final da obra não revelar nenhuma conclusão palpável, dificultando o trabalho de interpretação, ou seja, a história que apesar das semelhanças com as estruturas das parábolas judaicas, já não tem nenhuma “moral da história” no final, segundo Benjamin:

Mas as parábolas de Kafka se desdobram no primeiro sentido: como o botão se desdobra na flor. Por isso, são semelhantes à criação literária. Apesar disso elas não se ajustam inteiramente à prosa ocidental e se relacionam com o ensinamento como a *haggadah* se relaciona com a *halacha*. Não são parábolas e não podem ser lidas no sentido literal. São construídas de tal modo que podemos citá-las e narrá-las com fins didáticos. (...) Kafka dispunha de uma capacidade invulgar de criar parábolas. Mas ele não se esgota nunca nos textos interpretáveis e toma todas as precauções possíveis para dificultar essa interpretação. É com prudência, com circunspeção, com desconfiança que devemos penetrar, tateando, no interior dessas parábolas. Devemos ter sua maneira peculiar de lê-las, como ela transparece na sua interpretação da parábola citada. (1934, “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”, “Uma fotografia de criança”)

Em outra passagem, para concluir com um pensamento de Kafka, o autor nos mostra, quase como em uma epifania, o que lhe salta aos olhos e lhe motiva à escrever.

Observando o caráter banal da vida o autor busca o que tem de ser valorizado em se tratando de produto bruto e sintomático, que é matéria prima da arte kafkiana, na criação de suas insólitas parábolas segundo Benjamin (buscando se pôr na perspectiva de Zaratustra, do alto), nas palavras de Kafka:

A própria banalidade já é maravilhosa! Só anoto. É possível que eu dê assim às coisas uma certa claridade, como fazem os iluminadores sobre um palco mergulhado na penumbra. Mas não é nada disso: na realidade o palco não está na penumbra, está inundado pela claridade do dia. É o que faz com que os homens fechem os olhos e vejam tão pouco. (...) – Tudo é combate, luta. Só merece o amor e a vida aquele que deve conquista-los todos os dias. (JANOUGH, 2008, p. 85)

Basta a banalidade, ela é suficiente. Com pouco o escritor já destrincha grandes problemas e sintomas da decadência moderna, enfim, escreve assim como Zaratustra descreve à realidade quando a olha de cima. Assim falou Zaratustra: “Olhais para cima quando buscais a elevação. Eu olho para baixo, porque estou elevado. (...) Quem sobe aos montes mais altos ri das tragédias do palco e da vida.” (ZA/ZA, “Os discursos de Zaratustra”, “Do ler e escrever”) Ambos olham para a vida como à um palco, portanto, dessa perspectiva são espectadores, não atores, escrevem e não atuam, preferem descrever. Se Zaratustra luta pelo valor da terra e anuncia isso como sua filosofia e luta vital, Kafka também se interessa pela vida cotidiana num tom diferente, de sarcasmo, narrando os que estão cegados pela luz do palco, desfocado por tanta claridade, tantas ideias, teorias, metafísicas, tantos véus, ilusões, atuações. A luta para salvaguardar o caráter banal da realidade, aqui entendida como a vida sem promessas de salvação, aquela que tem de ser *conquistada todos os dias* pela *luta*, nesse caso é o combate pela significação literária, a luta de Kafka não consiste em “superar” a realidade, mas apenas ilustra-la em uma fabulação realista, que causa espanto com a transfiguração do insultado em metamorfoses absurdas ou em funções de simples cargos em uma empresa ou poder público, ou seja, narrando o sujeito reificado em seu cotidiano banal, dormente, frio e sem questionamentos. O sumo da vida de um funcionário público é caricaturado sem rodeios em um inferno, num beco sem saída, ou melhor, vetado de todas as possíveis. O que Kafka narra nada mais é do que a domesticação do homem, sua domaçoão diária.

### Capítulo III: CRÍTICA AOS ARTISTAS

#### 3.1. “Fisiologia da arte” através da crítica aos artistas (Rafael, Michelangelo, Wagner, Goethe)

Na crítica nietzschiana aos artistas podemos chegar a uma compreensão da fisiologia da arte e seu papel filosófico. Para Nietzsche, a contemplação ou criação da obra arte decorre de uma série de excitações fisiológicas, ou seja, é a partir de pressupostos do corpo (através de suas afeições de prazer ou desprazer, seus instintos e a razão) que suscitam no artista interpretações que, por sua vez, se traduzem em obras de arte, ou no caso do espectador, na contemplação da obra. Essa fisiologia (que se inspira em Stendhal), segundo Patrick Wotling, se confirma o primado da arte, substitui, dentro da estética, a metafísica do jovem Nietzsche. Tal fisiologia se ampara na percepção dos estímulos biológicos do corpo, gerando as excitações, a embriaguez, a potência criadora. A criação do artista está diretamente ligada ao seu estado nervoso, por isso a estética nietzschiana é uma estética da interpretação, pois sua premissa é a tentativa de interpretação das afetações psico-fisiológicas do corpo. (2013, p. 196-197) Para entendermos melhor o que significa fisiologia em Nietzsche, observamos três determinações gerais que a caracterizam segundo Muller-Lauter:

*Em primeiro lugar*, Nietzsche segue o uso da palavra ‘fisiologia’ feito pelas ciências de sua época. Ele familiarizou-se bastante com a literatura, de diferentes níveis, a esse respeito. Embora lhe faltassem conhecimentos especializados das ciências da natureza, procurou, com ajuda de sua consciência dos diferentes problemas metodológicos, responder de algum modo questões básicas relevantes do ponto de vista teórico-científico, cuja importância até agora não se apreciou o bastante. *Em segundo lugar*, para Nietzsche o fisiológico é o que determina de modo somático (e por isso fundamental) aos homens. Está na base, em sua respectiva auto-compreensão, dos ocultamentos ‘ideais’ taticamente já dados. O conceito remete, com frequência, às funções orgânicas ou ao afetivo no sentido do imediato corpóreo. (...) Estes últimos levam à *terceira determinação* de ‘fisiologia’ em Nietzsche. Ele chega a interpretar os processos fisiológicos como a luta de *quanta* de potência que interpretam. (...) A partir do confronto dos *quanta* de potência determinam-se suas respectivas força e fraqueza. De acordo com considerações tardias de Nietzsche, também os ‘macroprocessos’ sociais determinam-se fisiologicamente. Assim ‘a civilização acarreta o *declínio fisiológico de uma raça*’; aí se questiona a corrupção da maioria dos homens em seu caráter fisiológico. (1999, p. 22)

Como vemos, em primeira instância está o corpo, é a partir dele, como campo de combate entre os afetos variados, que nasce a força ou a fraqueza. Para compreender a fisiologia da arte e até mesmo, segundo Muller-Lauter, os macroprocessos sociais, é

primeiro necessário olhar o tratamento dado ao corpo. Uma “raça” declina ou ascende de acordo com as determinações civilizatórias sobre o corpo, como Sócrates, que acreditando poder domar os instintos que lutam uns contra os outros, cria, segundo Nietzsche, o maior tirano possível para vencer a luta e “salvar os atenienses” da derrocada, a dialética, engendrando como já exposto toda uma decadência no Ocidente.

Dessa forma compreendemos que o corpo está intimamente ligado aos sintomas de um condicionamento moral, ele está sujeito sempre a afetações decorrentes de valores, ou seja, o corpo, em dadas situações, é condicionado a reagir por uma instância não natural que o reprimi. Basta imaginar um caso, onde dois homens estão expostos a uma situação, de maneira que cada espectador reage e interpreta o acontecido de uma perspectiva diferente. Primeiro digamos que os dois estão diante de uma pintura que retrata um beijo entre dois homens. Notamos, ao observá-los, duas reações distintas, um corpo reage naturalmente enquanto o outro se choca, são visíveis os sinais corporais de serenidade em um e de desespero, angústia e reprovação no outro. Tais estímulos e reações corporais que diferem de um para outro, não ocorrem necessariamente por uma diferença biológica entre os dois corpos, mas por divergências morais, intelectuais, que afetam o *imediato corpóreo*. O corpo, nesse caso, foi afetado por conta de uma interpretação moral do fato ocorrido, o que para um é um acontecimento qualquer, para outro é um pecado mortal. Até apressadamente podemos dizer que um dos espectadores é um cristão ortodoxo e o outro um ateu ou religioso não praticante. O que vimos foi a incidência da moral e dos valores sobre o corpo, afetando diretamente o comportamento diante do fato.

Mas o contrário também poderia ocorrer, imaginando que os dois espectadores não tivessem concepções formadas sobre a homossexualidade, ou seja, não a julgassem moralmente, estariam então em frente a algo desconhecido, novo. Ainda assim cada corpo reagiria de determinada maneira, imaginemos que um corpo sinta repulsa e reprove o que vê enquanto o outro se excita com a imagem, a partir daí, ambos tentariam conceituar através da linguagem a experiência decorrente da “pura” afetação dos sentidos do corpo, na tentativa de traduzir se aquilo foi “bom” ou “ruim”. Nesse ponto é possível perceber que o julgamento decorre diretamente das afetações do corpo, sem moral prévia, ou seja, agora foi o corpo que, na tentativa de tradução e conceitualização na linguagem, gerou posteriormente um valor moral. Aí está o momento da criação, onde os artistas autênticos se desvinculam da interpretação moralizante e criam ou reinterpretam. Como Nietzsche

coloca: “A luta contra a finalidade é sempre a luta contra a tendência *moralizante* na arte, contra sua subordinação à moral.” (GD/CI, IX, § 24).

Assim sendo, vemos claramente o que Nietzsche desenvolve quando elege a fisiologia, fugindo de uma metafísica dos valores, como parte interessada sobre as coisas. Aquele que é “livre” de uma moral religiosa que nega a vida, tende a reagir de maneira serena diante daquilo que, para este, não é nenhum ato reprovável. Enquanto um corpo não se afeta por isso, o outro sofre como se fosse ferido materialmente. É dessa experiência que decorre a conceitualização de “belo”, “feio”, “bom”, “ruim”. Nesse caso as conceitualizações dos termos através da linguagem decorrerão, num corpo “sadio”, das afetações nervosas sentidas no momento, gerando uma interpretação sadia do ponto de vista da vida. Em um corpo “doente”, por sua vez, acontece o oposto, a moral e os valores direcionarão o julgamento e a interpretação que o corpo está experienciando, afetando e corrompendo sua sensação mais natural do ponto de vista da vida. Nietzsche, como de costume, ironiza isso se perguntando como se sairia nossa concepção de belo se julgada aos olhos de um juízo do gosto “superior”, segundo ele os homens não veem que o belo na natureza é apenas um espelho que reflete o que o próprio homem pôs sobre ela. (Ibid. § 19) Notamos de uma maneira ou de outra que a perspectiva, ou seja, o elementar, sempre será o corpo. Como diz Nietzsche:

É decisivo, para a sina de um povo e da humanidade, que se comece a cultura no lugar *certo* – *não* na ‘alma’ (como pensava a funesta superstição dos sacerdotes e semi-sacerdotes): o lugar certo é o corpo, os gestos, a fisiologia, o *resto* é consequência disso... Por isso os gregos permanecem o *primeiro acontecimento cultural* da história – eles sabiam, eles *faziam* o que era necessário; o cristianismo, que despreza o corpo, foi até agora a maior desgraça da humanidade. – (Ibid. § 47)

Quando um pintor imprime sua vontade sobre um quadro encomendado por um Sumo Pontífice, negando, mesmo que sutilmente, a interpretação que se quer pelo demandador, é seu corpo que não reage àquela interpretação. No momento da criação ele se torna autêntico e faz por sua conta uma outra interpretação, ou seja, não é inteiramente por divergências morais ou intelectuais que o pintor “deturpa” a obra encomendada, mas por responder ao estímulo primeiro do corpo, já que a criação da obra não é feita de maneira totalmente consciente, segundo Wotling:

Ao dizer que o belo ‘fala para nossos instintos’, Nietzsche destaca o processo de interpretação e assimilação da realidade do qual ele é o produto. A fisiologia

da arte, conforme à perspectiva médica, vê, assim, na obra de arte, uma linguagem, um texto; mas esse texto não exprime as intenções conscientes, nem a vontade livre do artista, ele se constitui a partir de seu universo infraconsciente e exprime as carências fundamentais de seus instintos e afetos. (2013, p. 201)

Nessa perspectiva é que Nietzsche também pensa o belo e as condições de possibilidade de seu aparecimento na criação e na contemplação da obra de arte. O belo não seria nada mais que uma resposta do corpo àquilo que faz bem ou mal, sentido ou confusão perante algo. As afetações “positivas” do corpo seriam, se pudessem ser traduzidas, como belo, e as “negativas”, como o feio. Wotling explica a importância dessa mudança de perspectiva em Nietzsche:

O deslocamento operado pela fisiologia da arte que arranca a estética da tradição metafísica para remetê-la à hipótese da vontade de potência permite a Nietzsche, assim, elaborar uma definição do belo a partir do processo fundamental da interpretação, isto é, a busca da mestria: ‘que é *beleza*? Expressão do *triunfante e tornado senhor*’. (2013, p. 206)

Segundo Rabelo: “Os conceitos de belo e feio são segundo Nietzsche, frutos de um conjunto de vivências da espécie humana, e sua existência e efeitos são de tal importância que não se poderia, razoavelmente, querer menospreza-los.” (2013, p. 141) Obviamente as estocadas nietzschianas se referem principalmente a metafísica de Kant. Nietzsche, desta forma, inverte a concepção kantiana de que: o belo agrada universalmente sem conceito. O filósofo parte de outros pressupostos que ignoram a interpretação conceitual do belo, procura sua genealogia, para ir de encontro ao elemento primordial de toda interpretação, o corpo. Essa crítica, reduz o entendimento do belo de Kant a um campo teórico, que é formado pela perspectiva do espectador particular. Na concepção de Kant, segundo Nietzsche, está implícita a perspectiva do espectador, não do criador:

Kant imaginava prestar honras à arte, ao dar preferência e proeminência, entre os predicados do belo, àqueles que constituem a honra do conhecimento; impessoalidade e universalidade. Este não é o lugar de discutir se este não foi essencialmente um erro; quero apenas sublinhar que Kant, como todos os filósofos, em vez de encarar o problema estético a partir da experiência do artista (do criador), refletiu sobre a arte e o belo apenas do ponto de vista do ‘espectador’, e assim incluiu, sem perceber, o próprio ‘espectador’ no conceito de ‘belo’. Se ao menos esse ‘espectador fosse bem conhecido dos filósofos do belo! (...) Mas receio que sempre ocorreu o contrário; e assim recebemos deles, desde o início, definições que, como na famosa definição que Kant oferece ao belo, a falta de uma mais sutil experiência pessoal aparece na forma de um

grande verme de erro. ‘Belo’, disse Kant, ‘é o que agrada sem interesse’. Sem interesse! Compare-se esta definição com uma outra, de um verdadeiro ‘espectador’ e artista – Stendhal, que em um momento chama o belo de *une promesse de bonheur* (uma promessa de felicidade). Nisso é rejeitado e eliminado precisamente aquilo que Kant enfatiza na condição estética: *le désintéressement*. (GM/GM, III, § 6)

Kant incorpora a noção deste espectador em seu conceito. Isso torna o termo “universal” problemático, pois se é universal serve como perspectiva para todos, no entanto, como Nietzsche enxerga importância no “prazer interessado” e não “desinteressado” como quer Kant, o homem moderno não conseguiria imprimir no outro, se esse outro for de uma outra cultura distante ou mais antiga, ou mesmo próxima, a mesma experiência do belo, considerando que, se se leva em consideração o prazer interessado, cada homem tem afetações e emoções inconstantes, portanto, não existe universalidade na experiência do belo. E se o universal condiz ao que Kant chama de condições de possibilidade da experiência, ou seja, que a todos os humanos é possível naturalmente ter acesso à experiência do belo pelo fato de possuírem o mesmo aparato cognitivo e sensível, mesmo nisso não conseguiria chegar a nenhuma equação tangível, já que a soma e constância dos afetos no momento da experiência nunca é a mesma de homem para homem, ou seja, o que pode ser belo a um pode ser feio a outro. Por isso o conceito ou experiência de belo em uma época é irreproduzível à outra. Nietzsche não se prende a concepções de belo e feio, mas as entende como interpretações associadas ao sentimento de potência. (WOTLING, 2013, p. 218). E nisso Nietzsche concebe uma estética condizente com sua concepção de vontade de poder:

Para Nietzsche, é claro que a recepção do idealismo implica que se compreenda a estética como uma linguagem simbólica, uma *Ziechensprache* da vontade de potência: tal é o sentido da fórmula ‘fisiologia da arte’. A referência a Stendhal, graças a qual Nietzsche conclui que o belo se define por interesse, assume agora todo seu sentido: ela permite deduzir um critério não idealista de apreciação das obras de arte e descartar todo relativismo. Esse ‘interesse’ que se torna o novo critério do belo não é simplesmente o prazer – nisso Nietzsche se separa de Stendhal –, o prazer não é um termo último na psicologia da vontade de potência. Trata-se daquilo de que o sentimento de prazer é o signo, a saber, o sentimento de potência. A fisiologia da arte não é um hedonismo estético, mas uma estética da interpretação. (Ibid. , p. 202)

Deste modo, se entendemos a estética de Nietzsche como uma inversão da metafísica e que parte para uma fisiologia da arte, somos obrigados a sair do campo conceitual. Se Nietzsche considera o corpo como fonte da experiência que dá subsídios a arte, ou seja, o corpo atravessado por seus múltiplos elementos, como a sensibilidade, a

razão, os impulsos, então não há como conceituar a partir dessa perspectiva, o belo existe tanto quanto o bom, o verdadeiro (NF/FP, outono de 1887, 10 [167]). Cada experiência é única e cada interpretação dessa experiência também se torna única. Se o belo suscita num espectador “x” uma excitação, a este não é possível expressar objetivamente ou conceitualmente todos as emoções que estão acontecendo no seu corpo no exato momento da experiência. Se se depara com uma obra de arte, tem uma certa recepção dessa obra, ela é bela, lhe suscita sentimentos múltiplos atravessados por traços de sua razão, de sua emoção, de seu estado de espírito, sua compreensão ou criação daquela arte, e da arte em geral é, então, como quer Nietzsche, todos esses afetos em soma. E cada homem tem sua soma, ou na linguagem de Nietzsche, sua interpretação. Por isso Wotling explica ser impossível que o espectador moderno tenha a mesma afetação sobre determinada criação, ou interpretação que um grego do período clássico teria. Isso acontece porque o biológico antecede a interpretação (num corpo sadio) e mesmo o contrário, a interpretação antecede o comportamento biológico (num corpo doente).

O corpo é entendido como um ‘edifício social’, que é afetado por uma constituição social e civilizatória, o que acarreta no tratamento diferente dado por cada época a ele, afetando conseqüentemente o organismo biológico, e logo fazendo com que o corpo sinta e gere novas e diferentes criações, percepções e interpretações de uma obra. (MULLER-LAUTER, 1999, p. 23) Em *Humano, demasiado humano I*, Nietzsche concebe a ideia do corpo como *edifício cultural*:

“*Microcosmo e macrocosmo da cultura.* – As melhores descobertas acerca da cultura o homem faz em si mesmo, ao encontrar em si dois poderes heterogêneos que governam. Supondo que alguém viva no amor das artes plásticas ou da música e também seja tomado pelo espírito da ciência, e que considere impossível eliminar essa contradição pela destruição de um e a total liberação do outro poder: então só resta fazer de si mesmo um edifício da cultura tão grande que esses dois poderes, ainda em extremos opostos, possam nele habitar, enquanto entre eles se abrigam poderes intermediários conciliadores com força bastante para, se necessário, aplinar um conflito que surja. Mas esse edifício da cultura num indivíduo terá enorme semelhança com a construção da cultura em épocas inteiras e, por analogia, instruirá continuamente a respeito dela. Pois em toda parte onde se desenvolveu a arquitetura da cultura, foi sua tarefa obrigar à harmonia os poderes conflitantes, através da possante união dos outros poderes menos incompatíveis, sem no entanto oprimi-los ou acorrentá-los.” (§ 276)

Por conta disso Nietzsche critica a concepção universalista e parte para a perspectiva do criador da obra de arte, já que este é o responsável pela obra que criou (responsável em partes, já que entende que seus pressupostos podem ser atravessados por

instintos – pulsões – que lhe são infraconscientes, de modo que a obra de arte pode trair seu autor (WOTLING, 2013, p. 201)). O que existe nesse caso, é o sentimento de potência, por exemplo: quando Michelangelo (1475-1564) pinta deus como um tirano, ele sente que sua obra não pode simplesmente se rebaixar à vontade da Igreja. O artista imprime sua vontade, sua potência, sua interpretação durante a criação.

Ao tratar da perspectiva do criador abona as concepções do belo e parte para observação fisiológica das condições de possibilidades da criação artística. Belo e feio são consequências das excitações que causam no artista o sentimento de degenerescência ou altivez: “o encontrar-se mal também eleva a capacidade para imaginar o feio” (NF/FP, começo do ano 1888, 14 [119]), “Seu sentimento de potência, sua vontade de potência, sua coragem, seu orgulho – isso decai com o feio, isso se eleva com o belo (...) (GD/CI, IX, § 20). Belo e feio não são mais tratados como conceitos, são excitações de declínio ou potência: “O grande estilo. – O grande estilo nasce quando o belo tem a vitória sobre o monstruoso”. (WS/AS, § 96).

Partindo agora mais precisamente à *psicologia do artista*, baseada em sua concepção de fisiologia na arte, Nietzsche explica que há ainda uma pré-condição psicofisiológica para a criação e contemplação da arte, sem ela não é possível a excitação necessária à criação: se trata da embriaguez. Ele elenca vários tipos: a embriaguez da excitação sexual, da festa; da crueldade; a embriaguez na destruição; sob influxos meteorológicos, a primavera; sob influência de narcóticos; por fim a embriaguez da vontade, da vontade carregada e avolumada. Só assim é possível *idealizar*, não no sentido de apequenar as coisas secundárias ou menos admiráveis, mas ressaltar as mais importantes, violentando as coisas pelo sentimento de força que o indivíduo põe sobre elas. (GD/CI, IX, § 8) Se por um lado há o artista, que exerce seu poder nas coisas, as torna avolumadas, por outro, Nietzsche fala de um “antiartista”, aquele que emagrece, empobrece as coisas, caso, segundo ele, de Pascal (1623-1662), que por seu cristianismo não conseguiu ser artista. Nietzsche em um outro momento, no entanto, objeta essa “classificação” no caso de Rafael (1483-1520), que dizia sim, fazia sim, portanto, não era um cristão. (Ibid. § 9).

A exceção a Rafael, porém, não lhe exime de ressalvas. Este passa de honesto a falso devido a um caráter ambíguo de sua arte. Por isso Nietzsche opõe Rafael a Michelangelo, optando pelo segundo por este conseguir impor sua vontade na arte, ultrapassando a mera interpretação cristã, enquanto que o primeiro só consegue criar a partir das bases da cultura cristã, não a supera. Um artista que ultrapassa tais ressalvas e

não deixa resquícios sobre sua autenticidade é Leonardo da Vinci. (NF/FP, de abril-junho de 1885, 34 [35]) E é se usando do critério da autenticidade, da imposição da vontade de poder, que os três conseguem imprimir na obra a força da reinterpretação. Nietzsche configura essas pequenas nuances mostrando o difere Rafael dos outros:

A arte é uma consequência da *insuficiência do que há de efetivamente real?* Ou uma expressão de *gratidão quanto a uma felicidade gozada?* No primeiro caso, *Romantismo*; no segundo, brilho das glórias e ditirambos (em suma, *arte apoteótica*): Rafael também pertence a esse âmbito, só que ele tinha aquela falsidade de divinizar a *aparência* da interpretação de mundo cristã. Ele era grato pela existência, em que *não* se mostrava como especificamente cristão. (NF/FP, outono de 1885 – outono de 1886, 2 [114])

Ainda assim Nietzsche considera o pintor de Urbino um artista legítimo pois sua obra além de tudo revela um período de intensa saúde, mesmo que ele ainda olhe para vida com um peso cristão sobre as pálpebras.

Partindo para música encontramos Wagner e o estilo da *décadence*. O decadente em termos fisiológicos, o autor que não mais encontra organicidade na criação artística, prefere dá valor à parte em vez do todo, incapaz de formas orgânicas, pelo menos é a essa visão que Muller-Lauter entende ser a principal caracterização nietzschiana da decadência wagneriana:

Que no estilo da *décadence* a parte se torna independente em relação ao todo, que se torna ‘soberana’, manifesta a falta de força organizadora. A censura da ‘incapacidade para formas orgânicas’ constitui assim a principal objeção de Nietzsche contra a arte de Wagner. (1999, p. 14)

Sobre essa questão Nietzsche deixa claro que o problema fundamental da não organicidade da obra, que atravessa a arte de Wagner, atinge e decorre de seu próprio tempo. Nietzsche se considerava decadente ao mesmo tempo que afirmava não o ser (EH/EH, Por que sou tão sábio, §1), assim podia caminhar em duas perspectivas opostas e analisar melhor as interpretações de cada lado. Já que o próprio filósofo entende a necessidade histórica da decadência:

A decadência mesma não é nada que *se precisaria combater*: ela é absolutamente necessária e própria a todos os tempos e a todos os povos. O que é preciso combater com toda força é o arrastar do contágio para as partes saudáveis do organismo. (NF/FP, inverno - começo do ano 1888, 15[31])

E é justamente isso que representa a obra wagneriana para Nietzsche, a corrupção e o alastramento da decadência às partes saudáveis do organismo, fazendo com que todos a entendam segundo os pressupostos fisiologicamente calamitosos de Wagner (NF/FP, início do ano - verão de 1888, 16[75]). Para Nietzsche: “Wagner como uma doença, como um perigo público” (Ibid. 16[80]) Muller-Lauter, especificamente sobre o fragmento póstumo 16[75] do verão de 1888, entende que a crítica de Nietzsche se volta contra a personalidade de Wagner e não se atenta somente enquanto fenômeno estético, que estaria por sua vez ligado a pressupostos biológicos. Wagner, segundo Nietzsche, seria inconsistente, sua personalidade não lhe ampara em nenhuma força organicamente constitutiva. (MULLER-LAUTER, 1999, p. 16) Observamos isso em relação ao já referido corpo enquanto “edifício social”, afetado pelos valores vigentes que alteram sua percepção e interpretação das coisas. Nietzsche elucida os perigos consequentes a isso, ao que Wagner supostamente é culpado, em um fragmento póstumo:

A raça é degradada – não por meio de seus vícios, mas por meio de sua ignorância: ela é estragada, porque não compreende o esgotamento como esgotamento: as confusões fisiológicas são as causas de todo mal, <porque> seu instinto foi desencaminhado pelos esgotados e levado a encobrir o que há neles de melhor e a perder o fiel da balança (...) Desprezo aqueles que exigem da sociedade que ela se coloque contra os que lhe causam danos. Isto está longe de ser suficiente. A sociedade é um corpo no qual nenhuma membro pode ficar doente, caso ela não queira em geral correr perigo: um membro doente, que degrada, precisa ser amputado: denominarei expressamente os *tipos amputáveis* da sociedade (...) Meu escrito volta-se contra todos os tipos naturais da decadência: eu pensei de maneira mais abrangente e radical possível os fenômenos do niilismo. (NF/FP, inverno - começo do ano 1888, 15[13])

Não por acaso os fragmentos anteriores e subsequentes a este, (NF/FP, inverno - começo do ano 1888, 15[11,12,14,15,16,17]) todos fazem menção a Wagner, o atacando sobre vários ângulos. Desde a alcunha de antigoethiano, à divinização do amor, passando pela confusão fisiológica, ainda sobre o papel da mulher, até chegar no seu cristianismo ambíguo. A crítica de Nietzsche alcança toda uma constituição cultural decadente que só está, nesse caso, representada na figura de Wagner. A crítica aos artistas é uma crítica também à cultura alemã, aos valores e a moral cristã. Estes são símbolos da decadência que caminham desde Sócrates, como nota Muller-Lauter:

A própria filosofia já está, desde Sócrates, na via da perversão. O esquema de interpretação, que se confirma no que diz respeito à *décadence* artística de Wagner, deve também ajudar a desmascarar a *décadence* filosófica dos gregos. Nietzsche evidencia a falta de unidade orgânica (...) O movimento da

*décadence* em Wagner levaria ao exagero do sentimento, ao êxtase. O movimento socrático vai na direção oposta, mas é também um movimento de decomposição. (1999, p. 18)

A arte de Wagner entorpece, serve como narcótico aos jovens alemães. Por não dar conta de interpretar o sofrimento, hipnotiza a plateia com seu romantismo<sup>14</sup>. A fisiologia da arte serve para Nietzsche como crivo interpretativo da obra de arte. A partir dela se observa que a música de Wagner já não tem capacidade para transfigurar a realidade, ao contrário, busca a redenção: “Essa personagem que se tornou tão ambígua, em cujo tûmulo uma Sociedade Wagner – a de Munique – não deixou de colocar uma coroa de flores coma a inscrição: Redenção para o Redentor!” (NF/FP, começo do ano de 1888, 14 [52]). A relação ambígua com os valores cristãos, valores que negam a vida, que redimem o homem de um suposto mal é inadmissível. O tratamento de mão dupla com o cristianismo é qualquer coisa que Nietzsche não suporta, é algo que não pode mais ser tolerado, principalmente na arte. (NF/FP, inverno - começo do ano 1888, 15[17]) Pensamento antigo em Nietzsche: “A arte ergue a cabeça quando as religiões perdem terreno”. (MA I/HH, §150) E é nesta obra (*Humano, demasiado humano*) que Nietzsche concebe várias noções do fazer artístico, elencando diversos elementos necessários a um arte autêntica, entre eles a livre criação decorrente da necessária fraca moralidade do artista (comparando à moralidade do pensador, que seria mais forte). O artista autêntico não pode se rebaixar aos valores morais, ele tem de brincar (é o único que tem mestria nisso) com os valores, e além disso sobrepuja-los, ultrapassa-los, assim como Beethoven o faz. O artista tem que criar com pressupostos os mais eficazes possíveis, sejam eles míticos, talvez incertos, até extremos, simbólicos ou superestimados, mas com certeza não cristãos. (Ibid. §146) Como observa Nietzsche:

*A arte torna pesado o coração do pensador.* – Podemos ver como é forte a necessidade metafísica, e como é difícil para a natureza livrar-se dela enfim, pelo fato de mesmo no livre-pensar, após ele ter se despojado de toda metafísica, os mais altos efeitos da arte produzirem facilmente uma

<sup>14</sup> Eduardo Nasser aponta para esse aspecto da arte wagneriana ao elencar uma análise técnica sobre seu romantismo: “A música é a arte romântica por excelência quando se assimila mais ao ‘nadar’ e ‘flutuar’ do que com o ‘dançar’. (...) Para alcançar esse efeito flutuante, ele ‘opõe um ritmo de três tempos ao de dois tempos, introduz o compasso de cinco e de sete tempos, repete a mesma frase imediatamente, mas estendida de tal forma que tem a duração duas ou três vezes maior’. (...) Ao lançar mão da extrema disritmia, a música de Wagner se torna a realização mais bem acabada da vontade de vir-a-ser romântica a qual Nietzsche retrata no §370 de *A gaia ciência*: a vontade de destruição que não é ‘grávida de futuro’, mas oriunda do ódio, e que aspira ao absoluto aniquilamento”. (NASSER, 2009, p. 42) Retornaremos adiante ao trabalho de Nasser na relação que este faz entre romantismo e classicismo, e ainda sobre a relação entre Nietzsche, Wagner e Goethe que serve como o pano de fundo do seu artigo.

ressonância na corda metafísica, por muito tempo emudecida ou mesmo partida; quando, em certa passagem da Nona sinfonia de Beethoven, por exemplo, ele se sente pairando acima da Terra numa cúpula de estrelas, tendo o sonho da *imortalidade* no coração: as estrelas todas parecem cintilar em torno dele, e a Terra se afastar cada vez mais. – Tornando-se consciente desse estado, ele talvez sinta uma funda pontada no coração e suspire pela pessoa que lhe trará de volta a amada perdida, chame-se ela religião ou metafísica. Em tais momentos será posto à prova seu caráter intelectual. (Ibid. § 153)

Beethoven era um grande organizador, sabia unir grande parte de seus esboços e dar uma ordenação inteligível a eles formando um todo orgânico. Assim como também sabia rejeitar as partes ruins, sua inspiração não se perdia pela memória, sua criação era constantemente anotada em várias partes que depois se tornavam uma obra completa. Observamos que sua intelectualidade é atestada para além disso, corroborada pela compreensão nietzschiana sobre o artista já exposta no § 146 e § 155, aquele da moralidade fraca, aberto a distintos pressupostos para criação artística.

### 3.2. Romantismo e Classicismo

Na arte, dentre todas as suas formas, é na literatura que Nietzsche encontra o seu máximo e mais enaltecido autor: Johann Wolfgang von Goethe. É nele, e na literatura que Nietzsche encontra o clássico, ao passo que a música seria “por excelência” romântica. Essas são outras grandes importâncias no entendimento de Nietzsche e, em partes, as principais dentro do entendimento da divisão da obra nietzschiana em fases, sendo sua oposição ao romantismo, para além de compreensões metodológicas, adentrando na hermenêutica, o grande marco. (NASSER, 2009, p. 32)

Mas é preciso esclarecer ainda algumas questões gerais. Como sobre que romantismo se está falando, e por que Nietzsche escolhe o clássico; no que tange a essa abordagem é interessante remontar alguns passos do trabalho de Eduardo Nasser, *Romantismo em Nietzsche enquanto um problema temporal, estético e ético*.

Nasser começa por notar que o problema do romantismo em Nietzsche é menos um problema histórico do que fisiopsicológico. (Ibid. p. 31) Ou seja, não é de um romantismo historicamente conceituado e consolidado ou de uma escola que Nietzsche se refere quando se aparta do romantismo. Mas a uma interpretação e definição propriamente nietzschiana do que seriam as inclinações de tais românticos<sup>15</sup>. Partindo dos

---

<sup>15</sup> Nasser entende que os românticos a que Nietzsche se refere não são os mesmos a quem Goethe se volta contra, Schlegel e Novalis (os primeiros representantes do romantismo alemão, os quais Nietzsche se refere em pouquíssimas passagens em toda sua obra). Goethe declara ser o romantismo um estado doentio

pressupostos fisiológicos, o filósofo entende que o romantismo é niilista (o estilo da *décadence*). Para isso elenca várias características que rodeiam os românticos contrapondo-os ao estilo clássico, mais tarde determinado como o “Grande estilo”, aquele que é dotado do “grande ritmo”. (EH/EH, “Por que escrevo livros tão bons”, §4)

O “estilo da *décadence*” seria “anárquico”, “desagregador” (WA/CW, §7), “tumultuoso” (FW/GC, “Prólogo”, §4), “torto”, “estranho”, “contraditório” (NF/FP, junho-julho de 1885, 37[15]), enquanto o “Grande estilo” seria “lento”, “nobre” (JGB/BM, §256), cheio de “instintos capitais”, que “libera a vontade de potência” (NF/FP, novembro de 1887 - março de 1888, 11 [138]), seria aquele que ordena o “caos em forma”, é “simples”, “não equívoco”, “matemático”. (NF/FP, começo do ano 1888, 14 [61])

O Grande estilo tem todas as condições que o grande artista autêntico apresenta, a vontade de potência, a visão anti-niilista, a altivez. Goethe, em contraponto a Wagner, tem essas características. Mesmo que sua crítica ao romantismo difira à de Nietzsche, o escritor tem os mesmos pressupostos gerais e essenciais em favor do clássico, com a ressalva de que, segundo Nietzsche, Goethe entende o clássico excluindo o elemento “dionisíaco”, não conseguindo compreender desta forma os gregos, o “dizer sim” grego, sua “vontade de vida”. (NASSER, 2009, p. 39) Mas Goethe incorpora o grande estilo, o grande ritmo, a organização e organicidade, a “forma”. Nietzsche em vários momentos se refere a Goethe, o escritor que não se desprende da vida (no sentido nietzschiano), combateu de dentro dela a separação moral de razão, sensualidade, sentimento e vontade pretendida pelo seu grande antípoda Kant. Portanto aquele que se disciplinou para inteireza, por isso criou a si mesmo, não partiu de “receitas” prontas e bem interpretadas de vida, enfim, um verdadeiro acontecimento europeu. Esse era o Goethe visto por Nietzsche, e considerado por muitos o maior escritor alemão. Talvez a passagem que mais ilustre seja a que Nietzsche concebe o autor em apontamentos gerais:

*Goethe* – não um acontecimento alemão, mas europeu: uma formidável tentativa de superar o século XVIII com um retorno a natureza, com um *ascender* à naturalidade da Renascença, uma espécie de auto-superação por parte daquele século. – Ele carregava os mais fortes instintos deste: a sensibilidade, a idolatria da natureza, o elemento anti-histórico, o idealista, o

---

enquanto o estilo clássico representaria saúde. De fato Nietzsche se reporta muito mais aos franceses: Delacroix, Hugo e Balzac, segundo ele, os que cultuam o sentimentalismo de Rousseau. Várias passagens apontam para isso, segundo Nasser, a mais pertinente é onde Nietzsche diz que Wagner tem uma parceria com o romantismo francês dos anos 40, formando uma relação íntima que gerou o *tipo Wagner*. (2009, p. 33-35)

irreal e revolucionário (– sendo esse último apenas uma forma do irreal). Ele recorreu à história, à ciência natural, à Antiguidade, também a Spinoza, sobretudo à atividade prática; cercou-se apenas de horizontes delimitados; não se desprende da vida, pôs-se dentro dela; não era desalentado e tomou tanto quanto era possível sobre si, acima de si, em si. O que queria era a *totalidade*; combateu a separação da razão, sensualidade, sentimento, vontade (– pregada, com horrendo escolasticismo, por Kant, o antípoda de Goethe), disciplinou-se para inteireza, *criou* a si mesmo... (GD/CI, IX, § 49)

Saindo do campo estético e partindo para um ponto de vista ético, encontramos consonância com nossa breve investigação histórica a respeito do niilismo e da vontade de poder na arte, tendo a fisiologia da arte como pano de fundo, segundo Nasser:

Numa nota póstuma do outono de 1887, Nietzsche afirma que por detrás do ‘antagonismo entre *clássico* e *romântico*’ se espreita o antagonismo do ‘ativo [*Aktiven*] e do reativo [*Reaktiven*]’ (FP 12: 9[112] outono de 1887). ‘Para ser clássico’, diz Nietzsche, é preciso ser um ‘espírito não reativo, resoluto e decidido’, que diz ‘*sim* a todos os casos, mesmo com seu ódio’ (FP 12: 9[166] outono de 1887). Em contraste, Nietzsche salienta a incapacidade de agir do romantismo (...) Como se sabe, os conceitos nietzschianos de ‘reatividade’ e a ‘atividade’ estão na órbita de uma discussão com a biologia. Nietzsche designa a reatividade como uma interpretação deplorável da vida que privilegia unicamente sua inclinação para a ‘adaptação’, a adaptação interna às circunstâncias externas. Por outro lado, a atividade corresponde à ‘essência da vida’ (*Wesen des Lebens*) que é vontade de potência. (2009, p. 43)

É posto por Nietzsche que: desconhecendo a essência da vida, a vontade de poder, “não se percebe a primazia fundamental das forças espontâneas, agressivas, expansivas, criadoras de novas formas, interpretações e direções, força cuja ação necessariamente precede a ‘adaptação’ (GM/GM, II, §12).

A adaptação interna às circunstâncias externas é exatamente o que está exposto no nosso exemplo dos homens em frente a obra de arte. A postura do corpo, o incomodo diante daquilo, enfim, a reação psico-fisiológica diante da efetividade afeta diretamente o comportamento, sua interpretação e por conseguinte seu julgamento ou criação, por isso é uma reatividade.

### 3.3. Uma análise de Kafka sob o prisma da fisiologia da arte

*A arte da alma feia.* – Estabelecem-se limites demasiados estreitos para a arte, ao exigir que apenas as almas regradas, moralmente equilibradas, possam nela se exprimir. Assim como nas artes plásticas, também na música e na literatura existe uma arte da alma feia, juntamente com a arte da alma bela; e os efeitos mais poderosos da arte – dobrar almas, mover pedras, humanizar animais – talvez tenha sido justamente aquela que os obteve melhor. (MA I/HH, §152)

Achamos através de Nietzsche a visão necessária do todo, porquê do mais elementar: da perspectiva, da multifacetação, do múltiplo e do único ao mesmo tempo. A opção por um autor que tivesse uma organicidade na obra, no pensamento, na visão, e não em um sistema de conceitos. O mais importante é considerar Nietzsche como um pensador que pondera sobretudo a respeito do corpo, e este enquanto um edifício cultural. Que deriva grande parte de sua perspectiva nas condições de possibilidades que o corpo oferece, já que só assim, seria possível um ponto de vista sadio do ponto de vista da vida. A fisiologia da arte permite estudar Kafka sem o prender em uma redoma etiquetada, rotulada.

A pesquisa percorreu um longo caminho, esmiuçando conceitos, concepções e perspectivas nietzschianas acumuladas num arcabouço teórico de sua estética e visão histórica. Dentro disso: o problema socrático e o niilismo engendrado a partir daí, a religião cristã, a situação judaica, a fisiologia, a vontade de poder, o niilismo e seus vetores, a análise de algumas obras e de seus respectivos contextos, a crítica aos artistas, por último o romântico e o clássico. Tudo isso foi o pressuposto para tentar traduzir de alguma forma, mesmo sabendo ser impossível, o que Kafka escreveu, como e por que escreveu, através dos aspectos da atividade artística. As considerações da fisiologia da arte são os parâmetros para esse estudo.

Kafka, por tudo o que apresentamos aqui, talvez seja o artista, segundo a epígrafe, da *alma feia*, mas não por vontade própria. É forçoso observar que o contexto só permitiu a Kafka escrever aquele tipo de literatura, ele é um legítimo artista moderno. Mesmo sua forma preferida, o conto, é, da maneira como Kafka escreve, moderno. Elementos técnicos de sua obra para além do “conteúdo” atestam para uma obra que só pôde vir à luz desta forma e nesta época.

Massaud Moisés diz que o gênero de ficção no conto é relativamente novo no período em que Kafka começa sua atividade literária: “No setor do conto, destacam-se as ideias de Poe, pioneiras e ainda atuais. Em fins do século XIX é que entram a surgir os primeiros grandes teorizadores, contemporaneamente ao desenvolvimento atingido pelos contos nas literaturas ocidentais.” (2006, p. 20) O advento do gênero de ficção no conto é aderido principalmente por Edgar Allan Poe (1809-1849), um dos mestres dentre os grandes nomes da literatura americana. Seu tema preferido, o policial, tem bases no realismo, um movimento artístico crescente na época e cujo Kafka é herdeiro. Como aponta Moisés:

Poe, um dos mestres do conto moderno, publicou *Tales of the Grotesque and Arabesque* (2 vols., 1840). Por outro lado, Alfred de Musset intitulou *Contes d'Espagne et d'Italie* (1830) sua estreia poética. A palavra ainda não se havia firmado como designativo de um tipo definido de prosa de ficção. Nas últimas décadas do século XIX, com o advento do Realismo, o conto literário entrou a ser cultivado amplamente, iniciando um processo de requintamento formal que não cessou até nossos dias. (2006, p. 31)

Enquanto ao realismo de Kafka não resta dúvidas de que o autor é um representante legítimo, aja vista as qualificações deste fato que tanto Gunther Anders e Modesto Carone estabelecem ao tcheco, as quais já expusemos noutro capítulo, além de outros comentadores também já citados, como Michel Lowy e Coutinho. Moisés aponta que as variações e formas do conto moderno são tantas que chega a escapar da órbita de seus objetivos. Só para atestar essas metamorfoses do conto moderno o autor elenca um sem número de autores que contribuíram à miríade de formas do mesmo<sup>16</sup>.

O conto, assim como a época onde está inserido, se move entre formas e estilos tal como os valores e costumes, não à toa Coutinho entende a literatura como “sismógrafo da sociedade”. Essa é uma distinção importante já que os efeitos dessas revoluções não poderiam passar despercebidas na literatura e na visão do escritor moderno, como aponta Moisés:

No século XX, o conto desenvolve sutilezas que, acentuando-lhe a fisionomia estética, o aproximam de uma cena do cotidiano poeticamente surpreendida. Vários mestres na matéria surgem nas primeiras décadas da centúria, como Katherine Mansfield, Virgínia Woolf, James Joyce, Kafka, Máximo Gorki e outros. Até os nossos dias o conto vem sendo praticado por uma legião cada vez maior de ficcionistas, que nele encontram a forma adequada para exprimir a rapidez com que tudo se altera no mundo moderno. (2004, p. 87-88)

Kafka convive ainda na modernidade das carroças do início do século XX, mal sabendo que até o final do século a força animal como meio de locomoção há milênios seria praticamente extinta, tornada obsoleta, os veículos do futuro seriam automotivos e andariam em velocidades inimagináveis, fora que ainda seria possível observar as duas formas de locomoção praticamente lado a lado. Contradições e desigualdades que só a

---

<sup>16</sup> Entre eles: Anatole France, O. Henry, Virgínia Woolf, Katherine Mansfield, Kafka, James Joyce, E. Hemingway, Máximo Gorki, Monteiro Lobato, Aníbal Machado, Alcântara Machado, Mario de Andrade, Guimarães Rosa, Dalton Trevisan, Osman Lins, João Alphonsus, Moacir Scliar, José Rodrigues Miguéis, Maria Judite de Carvalho, Irene Lisboa, Branquinho da Fonseca, José Régio, Miguel Torga, Manuel da Fonseca e tanto outros. (MOISÉS, 2006, p. 36).

modernidade proporciona em tal nível técnico, econômico e científico. Marshall Berman também compreende essas acontecimentos com grande interesse:

Durante a maior parte da minha vida, desde que me ensinaram que eu viva num ‘edifício moderno’ e crescia no seio de uma ‘família moderna’, no Bronx de trinta anos atrás, tenho sido fascinado pelos sentidos possíveis da modernidade. (...) Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradições. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detém o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o *seu* mundo transformando-o em *nosso* mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz. (...) A ironia moderna se insinua em muitas das grandes obras de arte e pensamento do século XIX; ao mesmo tempo em que ela se dissemina por milhões de pessoas comuns, em suas existências cotidianas. (2013, p. 21-22)

Kafka bem o sabia. Mas não imaginava que ao final do século que se iniciou com a marcante obra cinematográfica de Georges Méliès (1861-1938), projetando o homem sendo atirado por um canhão à lua, o mesmo (supostamente) pisaria lá de fato após uma viagem de foguete. O tcheco estava exposto a isso e não se eximia de documentar as significativas inovações tecnológicas de seu tempo. Assim como num diário de bordo, Os aeroplanos em Brescia (The aeroplanes at Brescia/Die aeroplane in Brescia), pouco conhecido onde ele anota sua experiência num aeródromo de Brescia em 1909, testemunhando junto a Max e Otto Brod<sup>17</sup> o início da era da aviação.

### 3.4. O artista e a obra

Num caso como este, que muito tem de penoso – e é um caso típico –, devo expressar minha opinião: o melhor é certamente separar o artista da obra, a ponto de não toma-lo tão seriamente como a obra. Afinal, ele é apenas a condição para a obra, o útero, o chão, o esterco e adubo no qual e do qual ela cresce – e assim, na maioria dos casos algo que é preciso esquecer, querendo-se desfrutar a obra mesma. (...) como se ele mesmo fosse o que é capaz de representar, conceber, exprimir. Na verdade, se ele o fosse, não o poderia representar, conceber, exprimir; um Homero não teria criado um Aquiles, um Goethe não teria criado um Fausto, se Homero tivesse sido um Aquiles, e Goethe um Fausto. Um artista inteiro e consumado está sempre divorciado do ‘real’, do ‘efetivo’; por outro lado compreende-se que ele às vezes possa cansar-se desesperadamente dessa eterna ‘irrealidade’ e falsidade de sua existência mais íntima – e faça então a tentativa de irromper no que lhe é mais proibido, no real, a tentativa de ser real. Com que êxito? Fácil

---

<sup>17</sup> Na ocasião eles viram o piloto Louis Blériot, famoso por ser o primeiro a cruzar o canal da Mancha num avião mais pesado que o ar.

adivinhar... Eis a *típica veleidade* do artista: a mesma veleidade a que sucumbiu o velho Wagner. (GM/GM, III, §4)

Mas não é Kafka exatamente o antípoda dessa posição? Ao contrário de Homero ou Goethe, ele é precisamente Gregor Samsa, K., Joseph K., o cão investigador, o símio de *Um relatório para uma academia*, ou ainda um sem número de seus personagens que carregam em si o ‘eu’ transposto ao ‘ele’ como diria Blanchot. E ao mesmo tempo não se assemelha sobremaneira à Wagner, pois não é afeito aos discursos vigentes, não procura jamais redenção, sua narrativa não logra a realidade dura e feia. Suas personagens carregam o sangue<sup>18</sup> do seu criador, Kafka escreve de dentro, é um discurso de implosão, exemplo disso é observar na obra, Kafka “martelar o mar de gelo” da máquina burocrática e ao mesmo tempo, longe de sua escrivãzinha, trabalhar numa empresa de seguros.

Sua matéria prima é a banalidade, portanto ele tem de ter sido Gregor Samsa em algum ponto para poder “criar” Gregor Samsa, ou a toupeira fugitiva, ou Prometeu, a ponte, o abutre, o timoneiro, o caçador. Não existe divórcio do ‘real’, do ‘efetivo’, nesse sentido talvez Kafka não tenha sido um artista ‘completo’ ou ‘consumado’ aos olhos de Nietzsche. De fato, o que decorre disso, segundo o filósofo, é o desespero, a angústia do escritor que cansou-se do eterno irreal e falso e o denunciou como a uma prisão para a qual não há fiança senão a morte. Assim como ocorre em o *Caçador Graco*. Graco sabe estar morto mas “de algum modo” ainda vive, aprisionado por um erro, por mais que tente subir ao alto das escadas ele gira em todos os sentidos e de cima a baixo sem achar o portal, e toda vez que chega perto, volta a acordar em algum lugar distante, pois seu barco não provido de leme navega à deriva eternamente; ele estaria feliz com a morte, aceitou o momento preciso de sua partida da vida (uma queda de um barranco na floresta negra caçando camurça), mas, por algum motivo a barca da morte errou o caminho, e assim ele continuou a viver. (KAFKA, 2008, p. 66)

Isso é escrever com sangue, essa é a forma de Kafka honrar a vida<sup>19</sup>, seus contos fantásticos e ficcionais maltratam qualquer esperança de salvação, qualquer

---

<sup>18</sup> Blanchot inverte a proposição de Zarathustra para analisar Kafka: “‘Escreva com o sangue’, diz Zarathustra, ‘e aprenderás que o sangue é espírito’. Porém seria mais propriamente o contrário: escrevemos com o espírito e cremos estar sangrando. O próprio Kafka afirma: ‘Não cederei à fadiga, mergulharei totalmente na minha novela, ainda que para isso tenha que me cortar o rosto.’” (1997, p. 22)

<sup>19</sup> Como lembra Blanchot, Kafka: “Quis se suicidar quando, encarregado da usina do seu pai, pensou que durante quinze dias não escreveria mais. (...) Admitamos que para Kafka escrever não seja uma questão de estética, que ele tenha em vista, não a criação de uma obra literariamente válida, e sim a sua salvação, a realização dessa mensagem que está em sua vida. (...) Sabemos que ele estudou muito o estilo glacial de Kleist e que Goethe e Flaubert lhe ensinaram a reconhecer o valor de uma forma perfeitamente trabalhada.

transcendência, o tcheco só reverencia a vida, o além-vida está fora de sua imaginação literária, por isso Kafka está inserido no movimento do ateísmo envergonhado segundo Anders (2007, p. 97), e não crê na esperança prometida, como diria Nietzsche: “Os homens mais espirituais, pressupondo-se que sejam os mais corajosos, também experimentam as mais dolorosas tragédias: mas justamente por isso eles honram a vida, porque ela lhe opõem o seu máximo antagonismo.” (GD/CI, IX, § 17). Kafka tem vergonha de ser autor, não porque tem medo de escrever, mas porque sabe que cada texto é em parte uma autobiografia, para Nietzsche isso é conta também como uma virtude de escritor, pois “o melhor autor será aquele que tem vergonha de se tornar escritor.” (MA I/HH I, §192) Segundo Blanchot isso seria um método da literatura kafkiana:

Toda a obra de Kafka está à procura de uma afirmação que ela desejaria obter pela negação, afirmação que, assim que se esboça, se esquia, aparece como mentira e assim se exclui da afirmação, tornando novamente possível a afirmação. É por esta razão que parece tão insólito dizer de tal mundo que ele ignora a transcendência. A transcendência é justamente essa afirmação que só pode se afirmar pela negação. Uma vez que é negada ela existe; uma vez que não está ali, está presente. O Deus morto encontrou nessa obra uma espécie de revanche impressionante. Pois sua morte não o priva de seu poder nem de sua autoridade infinita, nem mesmo de sua infalibilidade: morto, ele é ainda mais terrível, mais invulnerável, num combate onde não existe mais a possibilidade de vencê-lo. É com uma transcendência morta que estamos lidando, é um imperador morto que representa o funcionário de *A muralha da China*, é na *Colônia penal* o velho comandante defunto sempre presente através da máquina de tortura. (...) A ambiguidade do negativo está ligada à ambiguidade da morte. Deus está morto, e isto pode significar está verdade ainda mais dura: a morte não é possível. (1997, p. 14-15)

Separar obra e artista não faz muito sentido em Kafka. A respeito de Homero e Goethe é compreensivo, são autores clássicos, escrevem romances incansáveis, gigantescos, são amantes da grande narrativa. Kafka é moderno, apressado, seu formato favorito é o conto, talvez tenha percebido que para responder as perguntas de sua época, além de seus próprios questionamentos íntimos, o romance<sup>20</sup> não era o ideal, nem mesmo a novela (*A metamorfose*) publicada em vida (segundo o próprio autor em uma passagem de seu diário do dia 19 de janeiro de 1914) era poupada de críticas, a obra lhe trazia grande aversão, pois tinha o final ‘ilegível’ (KAFKA, 1975). Separar portanto Kafka e sua obra

---

‘O que me falta’, escreve a Pollak, ‘é disciplina... Quero trabalhar com zelo, três meses a fio. Hoje sei principalmente isto: a arte precisa do ofício, mais do que o ofício da arte’”. (1997, p. 20-21)

<sup>20</sup> Kafka escreveu romances, mas não publicou nenhum. Muitos contos foram publicados, não há dúvida que seu estilo marcante era este, mas a preferência por um estilo é insuficiente para constar como motivo de não ter publicado nenhum de seus romances. Impossível dizer realmente, já que *O processo*, *O castelo* e *Amerika* ou *O desaparecido* estavam todos “concluídos”, apesar de não organizados, antes de sua morte.

seria um crime contra seus escritos, seria deixar o corpo sem vida. Podemos ler Kafka, nesse momento, do ponto de vista da narração nietzschiana, aquela que enxerga nos próximos 200 anos um período de niilismo intenso. Não é pois o que Kafka está a fazer: “Coisas grandes exigem que nós nos silenciemos em relação a elas ou que falemos de maneira grande: grande significa cinicamente e com inocência.” (NF/FP, novembro de 1887 - março de 1888, 11 [411]). Não seria de maneira alguma injusto dizer que Kafka foi um cínico por conta de sua inocência.

Kafka não é um grande romântico nem tampouco clássico no sentido nietzschiano, nem mesmo simbolista ou alegorista (ANDERS, 2007, p. 55). Por sua vez inovou e mesmo criou segundo Moisés, Blanchot e Anders, um estilo, o qual aqui apontamos ser justamente fecundado por sua época, a qual Nietzsche entende como “niilista”. Kafka está inserido num período onde o niilismo é “necessário”, onde se instala. O autor alça o “voo do pássaro vidente”, que olha “para trás com vistas a falar sobre o que virá”, pois para pensar nesse termos, nessa ótica, é forçoso “ser” e “viver o niilismo” em seu mais íntimo (NF/FP, novembro de 1887 - março de 1888, 11 [411]).

O futuro é portanto uma incógnita, só se sabe o que virá em termos gerais, o diagnóstico está na pele do homem moderno, do funcionário, do judeu; os sintomas são sociais e culturais, mas o caminho a seguir não é dito por ninguém, quem sabe esboçados no imaginário dos artistas e filósofos. As fábulas sobre o caminho são as mais criativas possíveis em Kafka. E quando se trata de caminho (tanto para Nietzsche como Kafka) o importante é lembrar que deus está morto, os valores morais já não asseguram sentido, e a compaixão é cristã. Por isso no conto *Desista*, o jovem recém chegado à cidade, ainda um pouco perdido, indaga ao guarda, em toda sua inocência, sobre qual o caminho para chegar no local desejado, ao que ouve como resposta: “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 seu riso.” (KAFKA, 2008, p. 209) O virar as costas e simplesmente ignorar o outro a respeito de qualquer indicação sobre o que fazer (principalmente aos que estão perdidos) não é novidade nos contos de Kafka, querer saber qual a melhor escolha ou o melhor caminho é total inocência, os interlocutores não tem nada a dizer, Kafka nunca recorre à redenção, ou poder superior, seu realismo não permite isso, os seres humanos estão em constante embate consigo mesmos. Em *Diante da lei* (Idem, 2011, p. 101) isso é claro, após anos diante da lei o pobre homem sempre se intimida a entrar portão adentro por medo dos guardas, mal sabe ele que a lei é feita para ele e para mais ninguém; em *O*

*cavaleiro do balde*, a história contada é a de um homem que ao pedir carvão num dia de inverno insuportavelmente gelado, recebe a voluntária surdez da mulher do carvoeiro como resposta (Ibid. p. 125-133); o mesmo se repete em *Comunidade*, onde cinco amigos sempre expulsam o sexto integrante mesmo sabendo que ele voltará insistentemente, “somos cinco e não queremos ser seis” (Idem, 2008, p.112-114), é quase um discurso sobre tolerância, sobre o excluído. Em *Pequena fábula*, o rato, habituado a vagar pelo imenso mundo das paredes em suas retas que se cruzam constantemente, reclama de não se acostumar com o estreitamento sempre maior dos últimos tempos, ao ponto de se sentir perdido, até que escuta o gato proferir: “Você só precisa mudar de direção”, foi a última coisa que ouviu. (Ibid. p. 167) A máquina da culpa em *Na colônia penal* (Idem, 2011, p. 59) leva consigo o peso do mesmo mecanismo e da mesma lógica usada no nazismo, escrever a culpa na pele, uma culpa imputada pelo Estado, a autoridade máxima que ordena sem ser questionada encontra no ouvido dos obedientes soldados um servilismo fanático.

Enfim, Kafka tinha não só ouvido para a *música do futuro*, mas o talento para escreve-lo. Até o fazer do filósofo especialista foi previsto em *O pião*. Em tempos de tanta ciência e especialidades, um retorno à visão do todo é reclamada por muitos. O filósofo de Kafka perseguia insistentemente um pião a girar, pegava-o na mão e entendia todo o funcionamento daquilo nos mínimos detalhes, se excitava todas as vezes que via alguma criança jogar um pião no chão. Ele pensava que se pudesse ter o conhecimento perfeito da menor coisa possível, dali derivaria o todo, por isso não perdia tempo com “grandes problemas”, mas, todas as vezes que retinha o “pedaço estúpido” de madeira na mão não se sentia contemplado, e saía cambaleando e girando em meio a gritaria das crianças, tal qual um pião. (Idem, 2008, p. 136)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O autor se senta na escrivaninha e começa a escrever, ao longo de anos isso se torna rotina. Alguns preferem a noite enquanto outros são diurnos. Com o tempo o autor começa a criar um estilo, um vocabulário, somar influências, polir tudo isso até a obra ser publicada, ou não. É um trabalho árduo, nem de perto ingênuo se se quer sério. Ainda assim a obra é uma tradução, não é exatamente consciente, soma afetos e razões com estado de espírito, condição social e econômica, emprego, gostos, amizades, guerras, situações políticas, religião. Poucos autores se tornam grandes, e a parte “felizarda”, em sua maioria postumamente. De certa forma isso influi no seu estilo, ele não conhece as pompas, os elogios, a fama e o que isso traz. Ele continua fiel à sua escrivaninha, ao seu quarto, com uma janela para rua principal, donde se vê a igreja, o mercado, as pessoas, os animais, o rio, uma ponte, o lixo na rua. Sua condição biológica, genética, enfim, fisiopsicológica, também conta muito. A maneira de olhar e pensar sobre o que está para fora da janela tanto quanto para o interior, a escrivaninha e o papel em branco pronto a receber a tinta. Tudo isso constitui o corpo, a fisiologia do artista. Todas as condições jamais decifráveis da atividade artística. É assim que Kafka escrevia, tanto quanto milhares também o faziam e fazem.

É comum encontrar nos trabalhos sobre Kafka, a observação de que ao final não foi possível realizar nenhuma interpretação de sua obra, que fazer isso seria empobrecer-lo, e que no máximo durante todo trabalho foi somente possível a tentativa de entrar em uma de suas narrativas e destrinchar algo que está ali. Pois bem, o que fizemos até aqui foi algo um pouco diferente, um diálogo, ainda pouco explorado entre dois autores que compartilham um olhar crítico sobre o mundo. Nietzsche e Kafka viveram em um mundo onde a luta era uma constante, ambos com motivos de sobra para serem perseguidos e oprimidos, delatores de um mundo corrompido pela moral e pelo falso moralismo, hostil porque reprime perspectivas, principalmente quando a tarefa vital é “ser o que se é”. Todo nosso percurso na obra de Nietzsche, estudando sua apropriação do niilismo, e o entendendo como um estado de *décadence* que caminha desde há muito, sendo Sócrates o primeiro dessa lista, deixa claro que esse movimento ancestral, assim como a diáspora, se tornam situações limite para os dois.

A partir daí várias concepções da filosofia nietzschiana vem à superfície. O niilismo engendrado por Sócrates gera um estado de decadência, onde uma norma vira a regra, a razão que condena e escraviza o corpo é engendradora de maneira interessada pela

religião católica, o que durante milênios modelou o tipo cristão, aquele que possui todas as características da decadência: a resignação, a fraqueza, a obediência, a fé no além-mundo, a domesticação do corpo. Para que se torne possível novamente pensar fora dessa ótica é necessário aniquilação e criação. “Deus agora está morto”, agora outras interpretações e modelos são permitidos, apesar de sempre terem sido possíveis. Os que escapam a esse estereótipo em sua maioria são artistas, Leonardo da Vinci, Rafael, Michelangelo, Beethoven, Bizet, Goethe, Turguêniev, ao contraponto de mesmo entre eles haver os que não superam e se curvam diante do modelo, Eurípides, Wagner, Tolstoi.

É precisamente aí que encontramos Kafka, na ponta de lança de tudo o que Nietzsche viveu e compreendeu, eles compartilham a mesma “atmosfera moderna”. As obras de Kafka são carregadas de um peso quase insuportável de valores que o próprio autor conviveu, e não superou. Sua obra é uma janela que descreve seu tempo melhor do que qualquer quadro realista ou documento. Porque ao mesmo tempo que descreve o que ocorre, interpreta e transfigura em imagens e metamorfoses o sentido da época na obra. Portanto é uma descrição, interpretação, ilustração e profetização do que ocorre e ocorrerá. Não é possível dizer que a semente do antissemitismo nazifascista não está presente de certa maneira em *Diante da lei* e *Na colônia penal*, mesmo em *O processo* e *A metamorfose*, são obras que refletem o estado atual do judeu e do pequeno burguês na Europa. Depois da primeira guerra mundial, a Alemanha, depois de humilhada com acordos abusivos e sanções absurdas precisa se erguer novamente e, não encontra meios nem o bode expiatório mais eloquente para sua tarefa do que se aproveitar das minorias e lhe tomar tudo através da burocracia estatal, sendo, conseqüentemente, o judeu o mais afetado. Kafka nesse sentido não superou a interpretação possível, não deu a sua obra uma interpretação que fugisse aos valores e os superassem ou subestimassem-nos. Mas os tornou, por outra via, tirânicos, impossíveis de serem vividos, pesados demais para qualquer humano, elevou à enésima potência a caracterização do indivíduo moderno em seu cotidiano. Talvez tenha sido seu maior feito, já que a caricatura profética não tardaria em se tornar pura e simples realidade nos campos de concentração. A literatura de Kafka é uma via direta aos problemas mais gerais de sua época. E para fazer isso o autor não precisou de muito, só de uma escrivinha, uma janela e a vontade imensa de escrever, necessária à conservação de sua própria vida.

Mesmo assim Kafka queria destruir tudo (como destruiu realmente grande parte de suas anotações), sendo o restante confiado ao fogo pelas mãos do amigo Max Brod, que manteve as anotações de Kafka até o fim de sua vida. No entanto após a morte de

Kafka, Brod publicou boa parte do espólio, aquilo que considerava importante e literariamente legível (os três romances kafkianos entre eles). Mas ainda havia muita coisa guardada, os originais das obras, os rascunhos, as cartas, diários, os rabiscos e ensaios. Brod fugiu para palestina em 1939 e por lá faleceu em 1968. Após sua morte tudo o que restou do espólio, foi herdado por sua secretária e amante Esther Hoffe. Isso se tornaria mais um problema póstumo para a memória de Kafka. Esther, ao tomar conhecimento de que era possível lucrar com o autor, vendeu os originais de *O processo* por uma fortuna em 1988. A partir daí surge a questão do pertencimento cultural de Kafka<sup>21</sup>. Quando Esther morre em 2007 aos 101 anos, suas filhas passam a ter posse dos escritos do tcheco, e começa uma disputa internacional pelo pertencimento de seu espólio, já que as irmãs pouco se interessam pelos preciosos papéis mofados.

Por um lado, Israel evoca a Galut (tudo que está fora de Israel, mas que é feito ou concerne à algum judeu, pertence, conseqüentemente, ao Estado de Israel, devido a obediência à Lei do Retorno e ao desejo de Kafka confesso em cartas de morar na Palestina) para ter posse dos escritos do convenientemente “judeu” de Praga. No outro lado da balança está o Arquivo Literário Alemão situado na cidade de Marbach (que reivindica o legado de Kafka por este escrever em alemão e, desta forma, pertencer à cultura alemã pela língua), o Arquivo já possuiu os manuscritos de *O processo*, e para muitos é considerada uma melhor instituição para os póstumos do tcheco, tanto pela estrutura, quanto pelo acesso aos escritos. Segundo Butler, o problema da Biblioteca de Israel seria justamente o acesso ao acervo, já que muitos são proibidos por diversas causas de cruzar as fronteiras do Estado, além do boicote internacional encabeçado por grandes artistas mundiais<sup>22</sup> que alegam a expulsão dos palestinos e a infundável guerra religiosa como abuso (para dizer pouco) do Estado de Israel.

Por fim o que temos é a *matrícula*<sup>23</sup>, Kafka se tornou aquilo que ele sempre temia, um ativo de posse capaz de mínima transformação. Os seus escritos jamais tiveram o seu destino desejado antes da morte, acabaram sim, se transformando em alvo de um processo burocrático-jurídico que se arrastou por anos até ter sua conclusão. O veredito saiu no início de julho de 2015, tendo principiado em 2008. Ao final, as dez caixas de manuscritos

---

<sup>21</sup> Judith Butler trabalha o tema do pertencimento cultural de Kafka em seu artigo *A quem pertence Kafka?* (*Who owns Kafka?*).

<sup>22</sup> Recentemente houve o caso envolvendo os artistas brasileiros Caetano Veloso e Gilberto Gil, que ignoraram o boicote e se apresentaram em Israel no final de julho de 2015.

<sup>23</sup> “– Mas os funcionários não matam ninguém! – Oh, sim! E como! – respondeu Kafka abaixando as mãos e batendo-as na mesa. – Eles pegam seres vivos capazes de se transformar, e deles fazem matrículas de arquivos, mortos e incapazes de mínima transformação”. (JANOUC, 2008, p. 19)

que estavam guardadas entre cofres de Tel Aviv e Zurique, e as 62 páginas sob posse de Eva Hoffe (herdeira de Esther Hoffe), pertencem agora à Biblioteca Nacional de Israel. O veredito, entre outras coisas, levou em consideração a última alegação de Brod sob os póstumos: “Foi aceito o argumento da biblioteca de que ‘o último desejo de Brod era que a obra da vida de Kafka, seu legado material, deveria ser confiado em sua totalidade aos arquivos públicos.’” ([Http://oglobo.globo.com/cultura/livros/manuscritos-raros-de-kafka-vao-fazer-parte-da-biblioteca-nacional-de-israel-16629679](http://oglobo.globo.com/cultura/livros/manuscritos-raros-de-kafka-vao-fazer-parte-da-biblioteca-nacional-de-israel-16629679))

Assim sendo, a vontade de Kafka parece nunca ser respeitada. Seu desejo está agora, mais do que nunca, fadado ao eterno fracasso e não cumprimento. Segundo Blanchot, ao não ter sua vontade cumprida por Brod, Kafka “não teria previsto um tão grande desastre em tão grande triunfo”. (1997, p.9) Com a decisão favorável ao Estado de Israel, podemos muito bem ver a questão do ângulo oposto, Israel não teria previsto “tão grande triunfo” ao passo que Kafka “tão grande desastre”.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS:

## OBRAS DE KAFKA:

- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Carta ao Pai*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Comunidade*, In: *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Desista!* In: *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Diante da lei*, In: *Essencial*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Diarios*. Trad. Feliu Formosa. Barcelona: Lumen, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Na colônia penal*, In: *Essencial*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O Caçador Gracco*, In: *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O cavaleiro do balde*, In: *Essencial*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O pião*, In: *Narrativas do espólio*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. *The aeroplanes at Brescia*, In: BROD, Max. *Franz Kafka: A biography*. New York: Schocken Books, 1947.
- \_\_\_\_\_. *Um relatório para uma Academia*, In: *Um médico Rural*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Uma mensagem imperial*, In: *Um médico Rural*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

## OBRAS DE NIETZSCHE:

- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Além de bem e do mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Aurora*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Ecce Homo*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Fragmentos póstumos 1884-1885: Vol. V*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Fragmentos póstumos 1885-1887: Vol. VI*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Fragmentos póstumos 1887-1889: Vol. VII*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Genealogia da moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Humano, demasiado humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *O anticristo*. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2011.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Sobre verdade e mentira no sentido extramoral*. Trad. Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2008.

#### COMENTADORES DE KAFKA:

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

BENJAMIN, Walter. *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2011.

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

\_\_\_\_\_. *De Kafka a Kafka*. Trad. Jorge Ferreira. México D.F.: Fondo de Cultura Economica, 1991.

\_\_\_\_\_. *O espaço e a exigência da obra*. In: *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLUTER, Judith. *A quem pertence Kafka?*. Trad. Tomaz Amorim Izabel. Rio de Janeiro: Revista Terceira Margem (online) – ano XVII n. 28 /julho-dezembro, 2013.

BROD, Max. *Franz Kafka: A biography*. New York: Schocken Books, 1947.

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

COUTINHO, Carlos Nelson. *Franz Kafka, crítico do mundo reificado*. In: *Lukács, Proust e Kafka: Literatura e sociedade no século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JANOUGH, Gustav. *Conversas com Kafka*. Trad. Celina Luz. São Paulo: Novo século, 2008.

KRACAUER, Siegfried. *Franz Kafka*. In: *O ornamento da massa*. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LOWY, Michel. *Franz Kafka: Sonhador insubmisso*. Trad. Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

MANDELBAUM, Enrique. *Franz Kafka: Um judaísmo na ponte do impossível*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

OLIVEIRA, Luís Inácio. *Tradição e destruição: O narrador kafkiano e 'O silêncio das sereias'* In: *Do canto e do silêncio das sereias: Um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin*. São Paulo: Educ, 2008.

#### COMENTADORES DE NIETZSCHE:

ARALDI, Clademir Luís. *Nilismo, criação, aniquilamento: Nietzsche e a filosofia dos extremos*. São Paulo: Unijúí, 2004.

BILATE, Danilo. *A tirania do sentido: uma introdução a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011.

GERARD VISSER, Leiden. *Nilismo*. In: Christian Niemeyer (org.). *Léxico de Nietzsche*. Trad. André Muniz Garcia, Ernani Chaves, Fernando Barros, Jorge Luiz Visenteiner e William Matioli. São Paulo: Loyola, 2014.

GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. *Nietzsche: o humano como memória e como promessa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

MARTON, Scarlett. *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

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

\_\_\_\_\_. *Décadence artística enquanto decadence fisiológica: A propósito da crítica tardia de Friedrich Nietzsche a Richard Wagner*. Trad. Scarlett Marton. São Paulo: GEN, cadernos Nietzsche 6, p. 11-30, 1999.

NASSER, Eduardo. *O romantismo em Nietzsche enquanto um problema temporal, estético e ético*. Rio de Janeiro: Revista trágica, Vol. 2, Nº 2, p. 31-46, 2009.

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

STEGMAIER, Werner. *A transvaloração de Nietzsche como um destino da filosofia e da humanidade? (Ecce homo, Por que sou um destino, §1)*. In: Scarlett Marton/Ivo da Silva Júnior (org.). *Filosofia e cultura*. São Paulo: Barcarolla, 2011.

WOTLING, Patrick. *Nietzsche e o problema da civilização*. Trad. Vinicius de Andrade. São Paulo: Barcarolla, 2013.

#### OUTROS:

ANDERSON, Mark. *Juifs dionysiens. Lectures de Nietzsche à Prague, autor de Brod et Kafka*. In: Dominique Bourel e Jacques Le Rider (org.). *De Sils-Maria à Jérusalem: Nietzsche et le judaïsme*. Paris: Les Editions du Cerf, 1991.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido se desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2014.

LESKOV, Nicolai. *Viagem com um niilista*. Trad. Noé Silva. In: Bruno Barretto Gomide (org.). *A nova antologia do conto russo (1792-1998)*. São Paulo: Editora 34, 2012.

MOISES, Massaud. *A criação literária: Prosa I*. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

SORJ, Bernardo. *Judaísmo para todos*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

[Http://oglobo.globo.com/cultura/livros/manuscritos-raros-de-kafka-vaio-fazer-parte-da-biblioteca-nacional-de-israel-16629679](http://oglobo.globo.com/cultura/livros/manuscritos-raros-de-kafka-vaio-fazer-parte-da-biblioteca-nacional-de-israel-16629679)