

# KAFKA: A ESCRITA NO EXTERIOR DO TEXTO

“Uma chave para as salas escondidas do nosso Castelo”

## 1. «CONTEMPLAÇÃO».

As considerações aqui reunidas partem de um *corpus* delimitado por dois critérios:

(1) Os textos de Kafka que julgo deverem ser considerados como objectos literários neste pequeno estudo são aqueles que este editou em vida, ou seja, os sete pequenos volumes que, de Novembro de 1912 a Junho de 1924, data da morte no Sanatório de Kierling, perto de Viena, Kafka foi calculando, medindo, ordenando e calibrando. A estes devem juntar-se os oito Cadernos *in-octavo*, que contêm inúmeros textos densamente trabalhados, embora póstumos.

(2) Não há, na obra de Kafka, uma oscilação entre *obras menores* e *obras maiores*, uma linha que assinale uma divisão qualitativa entre textos ocasionais ou preparatórios e textos ditos maiores. Afirmo-o, sabendo, contudo, que Kafka aspirava a publicar livros capazes de entrarem na tipologia do grande romance europeu. Podemos concluir que a sua escrita desencadeava uma experiência literária que estava, frequentemente, em contradição, com as aspirações de um jovem literato do princípio do século XX. Este aspecto foi, mais tarde, plenamente compreendido por Maurice Blanchot: Se, como escreve Kafka no *Diário*, o desespero nada pode determinar porque «desde logo ele ultrapassa a sua finalidade» então, acrescenta Blanchot, «escrever apenas pode ter a sua origem no “verdadeiro” desespero, que é aquele que a nada convida e de tudo desvia»<sup>1</sup>. Os romances de Kafka, a pretensa trilogia constituída pelo *Processo*, por *América* e *O Castelo* são textos monumentais, mas a sua monumentalidade não é literária, pertence à vida póstuma da literatura, a essa literatura sempre adveniente e sempre já decorrida, ou, parafraseando Blanchot, é narrativa que nos aproxima desse evento que, simultaneamente, vem e já passou.

---

<sup>1</sup> BLANCHOT, *l'Espace Littéraire*, Paris, Gallimard, p. 59.

Os chamados “grandes romances” de Kafka são, na verdade, o exercício da entrada de Kafka no domínio da literatura como quem entra no reino da morte (tomada enquanto presença plena do evento como acabámos de o definir). Não constituem, portanto, a “verdade” da sua obra, a sua “manifestação definitiva”, mas antes a própria vertigem na escrita condenada a produzir textos inacabados, não porque sejam literariamente impossíveis, mas antes porque o seu contexto é já o do infinito. O infinito deve ser tomado nessa particular acepção que aqui tentarei brevemente descrever nos seus traços mais largos. Nos textos publicados em vida ou em muitos daqueles que, embora póstumos, se podem considerar como acabados, o infinito é ainda objecto do controlo do autor ou, pelo menos, da sua cobiça: a presença aí de diversos dispositivos retóricos, narrativos e exegéticos demonstra que a arte literária de Kafka foi capaz de circunscrever a força terrível e enigmática que o confronto com o infinito lança sobre o texto. Kafka é já um escritor maior em alguns textos escritos aos dezassete ou dezoito anos. É semelhante a Schubert neste aspecto: não é a arte que nele cresce, mas a aguda percepção de que a origem dessa arte é, ela mesma, um caminho que se bifurca entre formas “maiores” porque perdidas na universalidade, e formas “menores” que estabelecem um rapto sacrificial da subjectividade.

Não há aqui uma cronologia do desespero: seguindo a terminologia de Blanchot, Kafka oscila entre um desespero “falso” e um desespero “verdadeiro”. Este é verdadeiro quando a escrita navega à vista num texto que é já um mundo perdido. Perante estes textos, o sujeito de escrita situa-se no exterior de toda a relação ilustrativa entre o texto e o real. A literatura não nos salva porque dela não podemos sair: não há uma esfera da vida, um *Lebenswelt*, que nos acolha no exterior da literatura. A literatura não salva porque não conduz à verdade, porque não opera essa mediação entre a consciência do sujeito e a verdade do mundo.

Há, então, um desespero “falso” mas literariamente frutuoso quando a escrita kafkiana se suspende à beira do abismo, quando a narrativa pára no momento em que o texto está prestes a abrir-se ao universal, mas dele só fica o enigma de uma subjectividade sem sujeito. Pelo contrário, o desespero torna-se “verdadeiro” quando a narrativa tem a ambição suprema de precisar as coordenadas da verdade. Estabelecendo uma topologia, mesmo que enigmática, das posições relativas da verdade e da personagem, o livro torna-se obra infinita (não “obra aberta”), é inacabável. Em Kafka, uma narrativa inacabada é o sinal de que a literatura é um sistema circular, autofágico. Esse fechamento, que é o de *O Castelo*, aprisiona a verdade na própria deambulação

narrativa que empurra a personagem para frente. A subjectividade da personagem torna-se aí um logro porque pretende afirmar-se na sua voz própria, pretende traçar um percurso apesar da inutilidade de tais esforços. Há, é certo, um percurso, mas trata-se de um processo sacrificial cuja responsabilidade apenas é imputável à condição literária da personagem. Ambos, a verdade e a personagem, percorrem o labirinto textual numa proximidade extrema. Nunca se olharão de frente, nunca se reconhecerão. O ponto em que o texto parece suspender-se por virtude de uma interrupção da escrita, de um cansaço, da doença, da desistência do escritor, é, ao invés, o ponto em que o texto se afirma como baluarte intransponível da crueldade da verdade. Aí, o autor, entidade mais fantasmagórica do que nunca, e a personagem estão irmanados nessa vergonha secreta de uma convivência irresolúvel com a verdade.

Numa carta a Max Brod, datada de 20 de Julho de 1922, Kafka diz: «Teria tido uma imensa vergonha no caso de já teres lido o meu caderno, esse caderno que tive a ousadia de te dar após ter recebido a tua novela. E isto embora soubesse que ele só existe para ser escrito, não para ser lido.» Então a escrita – *das Schreiben* – e o infinito tornam-se processos homólogos no espaço do romance kafkiano. Tal como a escrita, o infinito não é uma categoria irradiante, nele não se produz o *conatus* que ligaria os entes, que fecharia o círculo da estrutura romanesca. Escrever é agir na exasperação do infinito, na impossibilidade da resolução activa no *dizer*, já que só a miragem do *dito* preserva a tautologia da ilusão diacrónica. O infinito será, então, aquilo que não pertence à poética da obra mas está nela incrustado como uma voz que fala sem que possamos escutar o que diz porque não tem nela lugar a inevitabilidade sígnica do sintagma. Suspende-se *O Castelo* nas palavras: «Estendeu a K. uma mão trémula e fê-lo sentar-se ao lado dela, falava com dificuldade, era quase incompreensível, mas o que ela disse [fim do manuscrito]».

Esta “suspensão” não é uma suspensão, muito menos uma desistência. Que o texto termine na forma pretérita do *dizer* não tem, a meu ver, valor interpretativo. É antes um sinal já proveniente de uma esfera extratextual, como quando a voz de um morto é tomada na impossibilidade de referenciar a sua proveniência, é o sinal de um recomeço que aí será assegurado pelo texto sem narrador, pela voz branca da narrativa. Dá-se uma *Krisis* no plano formal do texto, já que este entra num regime de invisibilidade. A *Krisis* aparece como curto-circuito da escrita, não como impossibilidade psicológica ou gnosiológica. Nas narrativas breves, Kafka consegue integrar esse curto-circuito na economia do texto, nos romances, pelo contrário, ele é

despoletado incessantemente e, desse modo, incessantemente relança a narrativa que só poderá interromper-se num ponto aparentemente aleatório, mas que assinala, na verdade, o ponto onde se abre um abismo onde os *topoi* da salvação e do sacrifício afogam toda a voz reconhecível.

*Betrachtung*, o primeiro livro, publicado pelas edições Rowohlt e com uma tiragem de 800 exemplares, encerra 18 breves narrativas. A maior parte destas não se estendem por mais de duas ou três páginas, algumas têm apenas meia dúzia de linhas. O sentido de “contemplação” é aquele que deve ser retido neste título, estando a ideia de “consideração” ou “considerações” reservada precisamente ao plural (*Betrachtungen*) sob o qual cinco desses textos haviam sido publicados dois anos antes num jornal de Praga. Segundo o testemunho de Max Brod, essa designação desagradara então a Kafka, que pretendia sublinhar a unidade desses textos. Que unidade é essa? A crítica defende, de um modo geral, o pressuposto de uma unidade temática: o espaço da cidade, a casa e o espaço familiar, o celibato e a solidão, a noite e as sombras de Praga. Em nosso entender, essas não são as temáticas que Kafka pretende ilustrar literariamente pela simples razão de que todo o texto kafkiano é uma recusa da tematização. É certo que esses são temas biográficos em Kafka, como é sobejamente conhecido. Mas Kafka nunca pensou na sua transposição, através dos poderes da literatura, para uma verdade maior ou mais justa. O trabalho literário está de tal modo próximo do solo quotidiano que se confunde com ele. Como afirma a primeira das *Meditações sobre o pecado, o sofrimento, a esperança e o caminho verdadeiro*, «o verdadeiro caminho passa por uma corda que não está esticada no ar, mas que se encontra quase rasando o solo. Parece mais destinada a fazer estrebuchar do que a ser percorrida»<sup>2</sup>.

Vejamos, agora, e mais detalhadamente, a articulação que o texto kafkiano estabelece entre a presença obsessiva do *infinito*, o enigma da expressão e do *dizer* e, finalmente, o curioso estatuto da subjectividade e do seu sacrifício.

## 2. O ENIGMA DA SUBJECTIVIDADE.

---

<sup>2</sup> KAFKA, *Préparatifs de Noce à la Campagne*, Paris, Gallimard, p. 47.

Em Kafka, a agudíssima consciência de que todo o dizer é enigma, será, mais tarde, retomada e tematizada por Emmanuel Lévinas<sup>3</sup>. Este enigma é prolongado pelo enigma da própria subjectividade. É o autor de *En Découvrant l'Existence avec Husserl et Heidegger* que escreve:

«Esta porta que está ao mesmo tempo aberta e fechada é a extraordinária duplicidade do Enigma. Mas o Enigma refere, de uma forma tão próxima do nome, a subjectividade que só ele pode reter a sua insinuação; esta insinuação é tão rapidamente desmentida quando procuramos comunicá-la, que uma tal exclusividade toma o sentido de uma interpelação só capaz de suscitar um ser enquanto subjectividade. Citada a comparecer, chamada a uma responsabilidade inabdicável – ao invés do desvelamento do Ser, que se dá na exposição à Universalidade – a subjectividade é o parceiro do Enigma e da transcendência que perturba o Ser»<sup>4</sup>.

Aquilo que a escrita de Kafka constantemente insinua é a própria condição subtilmente diferida da subjectividade: não há encontro possível das subjectividades porque o plano da sua exposição está sempre remetido a uma temporalidade incapaz de coincidir com a do outro. Com efeito, a constituição íntima em que a subjectividade poderia *ser dita* coloca-se, perante o outro, num plano assíncrono. É o que sucede na generalidade dos textos que Kafka terminou, de *Betrachtung (Contemplanção)* a *Ein Hungerkünstler (Um Artista da Fome)*. Aqui, nas pequenas narrativas, esse diferimento toma a forma da renúncia e não se obstina no labiríntico e irresolúvel percurso paralelo que caracteriza os romances, percurso que aí é dinamizado *ad infinitum* pela *krisis* da representação da verdade, pela crise da linguagem que não pode já decifrar a Lei nem da sua presença se pode afastar.

Sublinhe-se aqui o sentido do sacrifício em Kafka, escritor *judeu* apesar de todas as resistências ao quadro da identidade: não apenas Lévinas, mas já Buber, haviam assinalado o sentido confluyente, na língua hebraica, de “sacrifício” e de “aproximação”. Segundo Lévinas, «aproximo-me do infinito sacrificando-me. O sacrifício é a norma e o critério da aproximação»<sup>5</sup>. Este poderia ser o *topos* fundamental e recorrente capaz de fundar a interpretação dos textos de Kafka. Mas há um outro aspecto, próprio este da linearidade temporal da linguagem, que constantemente ameaça esse conforto hermenêutico que poderia tentar-nos nesta leitura etimológica do sacrificial. A diacronia que progressivamente se cristaliza em torno da escrita, que dela faz texto, rompe essa

<sup>3</sup> LÉVINAS, E. (1949), *En Découvrant l'Existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin.

<sup>4</sup> LÉVINAS, *En Découvrant l'Existence avec Husserl et Heidegger*, pp. 212-213.

<sup>5</sup> LÉVINAS, *En Découvrant l'Existence avec Husserl et Heidegger*, p. 215.

ressonância entre “sacrifício” e “aproximação”. Abre-se aí, se seguirmos a terminologia de Lévinas, o «intervalo que separa o Mesmo do Outro»<sup>6</sup>. Por isso, o aparente *leitmotiv* das histórias de Kafka é sempre a dimensão incompreensível da separação, a ilegibilidade do outro, a ausência de reciprocidade. O problema reside em que, precisamente porque a aproximação forma sempre o horizonte da textualidade talmúdica, e que esse gesto não tem fim, o texto de Kafka forma um bloco que, em vez de fragmentar as vozes, como o estatuto moderno do autor e do texto permite, comprime antes no mesmo espaço, até à asfixia, a ausência da Lei e a obediência a ela. Porque a extrema proximidade gráfica da Lei impede a sua perspectivação, cada uma das personagens “inventa” uma distância privada, uma cronologia divina ou profana, pouco importa, que lhe atribui um estatuto próprio.

A única diferença entre as narrativas “resolvidas” por Kafka e aquelas que nos parecem inacabadas reside na decisão do sacrifício. Se, nas primeiras, o sacrifício é o único elemento diegético que nelas encontramos, nas segundas, toda a diegese ilude a natureza sacrificial da narrativa. Eis o exemplo da narrativa curta e densa, escrita em 1908, onde Kafka mostra que o evento literário é aquilo que vem mas já passou, evento singular, portanto, onde a própria sombra de uma dúvida sublinha essa monocromia:

«Entrando em Casa»

«Reparem como o ar é convincente após uma tempestade! Os meus méritos aparecem e apoderam-se de mim, mesmo agora, que a eles já não me oponho.

Caminho e o meu ritmo é o ritmo deste lado da rua, desta rua, deste bairro. Sou, justamente, responsável por todas as pancadas desferidas nas portas, sobre o tampo das mesas, responsável por todos os brindes proferidos enquanto se bebe, pelos casais de amantes nos seus leitos, nos estaleiros de construção civil, nas ruas sombrias onde se estreitam contra os muros das casas, sobre os canapés dos bordéis.

Avalio o meu passado por relação com o meu futuro, mas encontro ambos excelentes. A nenhum deles posso dar a minha preferência; exceptuando a injustiça da providência que assim me favorece, nada tenho a dizer. É só quando chego ao meu quarto que me torno um pouco dubitativo, mas nunca tendo encontrado, enquanto subia as escadas, razão alguma para duvidar. Não é de grande ajuda abrir de par em par as janelas enquanto que, lá em baixo, no jardim, ainda tocam música.»<sup>7</sup>

Na verdade, o outro encontra-se desde logo, retirado ao meu presente, que de tudo se faz referente porque apenas responde à Lei, cuja imobilidade absoluta não permite a uma personagem em movimento dar dela conta. Por isso, a sua representação é enigmática. Interroguemos uma outra narrativa e uma outra personagem: Gregor Samsa provém, precisamente enquanto personagem, de uma origem estranha àquela que abre o fluir temporal do texto de *A Metamorfose*. Ele é como uma incrustação no

<sup>6</sup> LÉVINAS, *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*, Paris, Livre de poche, p. 31.

<sup>7</sup> KAFKA, “Der Nachhauseweg” in *Betrachtung*.

dispositivo linguístico que sustenta a narrativa. A sua identidade comum, a sua pertença à família, fazem parte dessa nebulosa, tão característica em Kafka, onde se mesclam memória e ilusão, solidão e cálculo obstinado. Gregor tenta incessantemente aproximar-se da irmã e da mãe, tais esforços nunca poderão colmatar a distância infinita que existe entre ele e a família. Mais ainda: esses esforços pertencem a cálculos que são evidentemente irrelevantes para aquilo que ele é. Pelo contrário, a “aproximação”, enquanto elemento sacrificial, rompe toda a vontade, toda a comunicação, toda a intencionalidade. Só a figura do perseguido, na medida em que este não tem ao seu alcance os subterfúgios da mediação, pode exibir uma percepção subjectiva dos outros. Nessa medida, *A Metamorfose* é a história de um encontro indescritível (e não de uma mutação monstruosa): esse encontro, todo o encontro, abre uma fenda que impossibilita a co-presença. O encontro actualiza duas origens de onde escoam temporalidades irremediavelmente estranhas uma à outra, de modo que não há nunca lugar para a reciprocidade eu-outro. Como escreve Lévinas:

«O Eu, o perseguido, é acusado para além da sua falta anterior à liberdade. Por isso cabe-lhe uma inocência inconfessável. Não se pense nele como estando no estado de pecado original. Ele é, pelo contrário, a bondade original da criação. O perseguido não pode defender-se através da linguagem, pois a perseguição desqualifica a apologia. A perseguição é o momento preciso em que o sujeito é atingido ou tocado sem que aí opere a mediação do *logos*.»<sup>8</sup>

Este é um processo de subjectivação da vítima que está tão enraizado na relação quanto na distanciação. E a personagem kafkiana pode, então, oscilar entre as duas estratégias, porque nenhuma o retirará à solidão linguística, que é, afinal, aquela que mais pesa na sua situação. Interessaria, aqui, se me fosse dado o tempo necessário, analisar a constituição da experiência em Kafka. Contento-me em sublinhar que uma das tradições de leitura que, mais frequentemente, empobrecem a nossa compreensão de Kafka é aquela que toma esses textos como alegoria de um universo totalitário onde todos os passos da personagem são vigiados e antecipados. Na verdade a vigilância e a antecipação são aquelas que a personagem transporta consigo. Fazem parte dela, mas nela nunca atingem a organização discursiva que constituiria a sua libertação possível. Estas personagens insinuem, insinuem constante e obsessivamente, lançam suspeitas e logo as desmentem. Porquê? Várias respostas são possíveis mas uma única se apresenta incontornável: a textualidade em que se movem é, simultaneamente, atemorizante

---

<sup>8</sup> LÉVINAS, *Autrement qu'être*, p. 156.

porque ligada à letra da Lei, mas frágil e transparente porque desde sempre envolta num exercício exegético imemorial. A personagem respeita a lei, mas a ausência enunciativa desta só pode determinar o seu esquecimento. Assim, todos esquecem, embora disputem o sentido desse esquecimento.

A exegese em Kafka deriva claramente da exegese judaica, que nunca desdobra os textos em comentários de comentários, que nunca emancipa o comentador, como o faz a tradição hermenêutica cristã, mas antes envolve o texto comentado, dele nunca se afastando decisivamente, porque aquilo que faz é ampliar a amplitude da página que partilha irremediavelmente com algum fragmento da Lei. Essa partilha, que se dá ao nível tipográfico, retira à personagem, e ao sujeito literário em geral, a possibilidade de autonomizar um outro fio narrativo. É como metáfora dessa página que entendemos um fragmento que podemos designar como «Diante da Lei», inicialmente autónomo e, depois, integrado em *O Processo*:

«Diante da Lei está um guarda-portão. Um camponês dirige-se a ele e pede para entrar na Lei. Mas o guarda diz que, agora, não o pode deixar entrar. Então o homem reflecte e pergunta se, portanto, lhe será permitido entrar mais tarde. “É possível”, diz o guarda, “mas agora não”. Como o portão que dá acesso à Lei está aberto como sempre e o guarda se coloca ao lado, o homem curva-se para, através do portão, espreitar para o interior.»

Conhecemos o desfecho: a única pergunta que não fora formulada vem-lhe aos lábios no momento da agonia: como que compreender que, sendo a Lei para todos, ninguém, a não ser ele, tenha pedido para entrar durante todos esses anos. A resposta não é cruel, mas a única possível: ali, ninguém mais podia ser admitido pois a entrada estava destinada a ele.

Efectivamente, está predestinado o laço entre a personagem e a Lei. Mas de nada vale quando igualmente infinita é a trama de um texto que já não sendo oracular, silencia a evidência de uma co-presença. Aqui, o texto serve a nudez elementar do enigma. Só o enigma mais simples permanece: que o enigma se dê na própria ausência da formulação de um enigma. Ausente está, não a natureza enigmática do texto, mas sim o nexos, qualquer que ele seja, entre adivinhação e enigma. Perdido este, a narrativa cessa bem antes de começar. O camponês é, talvez, a figuração derradeira, a caricatura trágica do protagonista dos grandes romances: persiste em agir aí onde toda a literatura pode apenas subsistir como “contemplação”.



### 3. A IN-FINITUDE.

É falso dizer que Kafka não pertence a nenhuma história literária, que não se inscreve em nenhuma filiação ou grupo estético, que nunca escreveu nenhum *pastiche* mais ou menos proveniente do eco dos modernismos, ele que, precisamente, terá frequentado o círculo expressionista animado por Franz Werfel, que lia os autores de inspiração rilkeana que ainda abundavam em Praga e seguia, obviamente, as actividades que Max Brod animava no chamado “círculo de Praga”, verdadeiro espaço transversal das literaturas alemãs, checas e judaicas. Mas será igualmente falso afirmar que a escrita de Kafka não abriu um lugar único, e ainda hoje inquietante, na modernidade literária. Que lugar é esse? Julgamos poder defini-lo como a posição de um autor moderno, com tudo o que a designação acarreta, que coloca no centro do seu texto uma palavra impronunciável, impossível de articular. Disseram alguns que a sua é, simplesmente, a palavra mística, outros que se trata da palavra do pai na sua ressonância psicanalítica. Parece-nos antes que essa palavra se apresenta inteira no texto: nem projecção da figura paterna, nem sinal da ausência do Deus mudo ou inscrição apofática deste. Aquilo que fala, inteiro, a partir do momento em que Kafka desencadeia a escrita (e há inúmeros testemunhos na correspondência e no *Diário* a este propósito) é um texto que está completo, que de há muito, se fechou, mas que, no mundo moderno, se tornou também um texto nómada, um texto em busca de um sujeito de escrita que não tenha a força de recusar a invasão da sua escrita pela voz do infinito, mas que possua o génio de devolver a esta uma escrita, não certamente na língua sagrada, mas antes na língua bifurcada dos modernos, nessa língua profana que não cessa de procurar inscrever-se no abismo da in-finitude. Escreve Kafka numa entrada do *Diário* datada de 13 de Dezembro de 1914: «O começo de todas as histórias é, no princípio ridículo. Parece não haver esperança de que esta coisa acabada de nascer, ainda incompleta e tenra em todas as suas articulações, seja capaz de se manter viva na organização completa do mundo, que, como todas as organizações completas, luta por se fechar. Contudo, não podemos esquecer que a história, se tiver uma justificação para existir, tem dentro de si a sua própria organização completa até antes de estar completamente formada; por esta razão, não há motivo para desesperar com o princípio de uma história.»<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> KAFKA, *Diários*, Lisboa, Difel, p. 287.

Que eu saiba, não há outro autor, para além de Kafka, que seja capaz de habitar tão explicitamente o infinito. Trata-se de reivindicar o infinito, não de se perder nele. O infinito kafkiano é-nos tão íntimo que a sua descrição desemboca, nos seus textos, num encadeamento de micro-narrativas, numa *Petite Musique de Nuit*, que, mal se inicia, já tem o seu limite anunciado em cada linha. A cada inflexão narrativa, em cada um desses momentos em que o narrador kafkiano parece hesitar sobre o rumo a tomar, sentimos que é a própria textura do infinito que ele examina, ali mesmo, a aflorar os seus dedos. O infinito em Kafka não atemoriza nem provoca a nossa vertigem: perante ele – e em Kafka estamos sempre perante ele –, há apenas estratégias quotidianas, gestuais, sempre in-significantes do ponto de vista das estratégias existenciais.

É o infinito que coloca a personagem kafkiana num traço de união monstruoso e contudo banal entre a vida e a morte: entre viver e morrer não há um percurso narrativo, não há um percurso do herói segundo as regras clássicas abertas pela *Odisseia*. A cada momento, a opção entre viver e morrer é posta na mesa. Mas essa não é uma escolha do sujeito, pertence antes à própria “literatura menor” e às três impossibilidades que o próprio Kafka associou a esses escritores judeus de língua alemã radicados em Praga: estes «viviam entre três impossibilidades: a impossibilidade de escrever em alemão, a impossibilidade de escrever de outra forma, às quais se poderia juntar a impossibilidade de escrever»<sup>10</sup>.

É que o infinito é uma declinação de impossibilidades: impossibilidade, antes do mais, de uma finitude que faça sentido no plano ôntico da articulação do ente com o mundo. Como se afirma numa das suas micro-narrativas, uma vida humana não parece ser suficiente para que um jovem se dirija a cavalo à aldeia mais próxima. Aí onde parece haver apenas a circunscrição mundana, abre-se o enigma da infinidade. Esta devora as personagens, como devorou Kafka sob a figura da Literatura.

O instante, «sem antepassados, sem casamento, sem descendentes»<sup>11</sup>, aparece em função da infinidade, da sua manha. O instante nunca pertence à temporalidade da decisão do ente, nunca é projecção, mas obedece antes a uma estrutura deceptiva da existência.

Jorge Leandro Rosa

---

<sup>10</sup> KAFKA, Carta a Max Brod, Junho de 1921.

<sup>11</sup> KAFKA, *Diário*, entrada de 21 de Janeiro de 1922.