O DELÍRIO DAS MÁQUINAS: A PRODUÇÃO DE IMAGENS EM *O PROCESSO*

THE MACHINES DELIRIUM: THE PRODUCTION OF IMAGES IN THE TRIAL

Thiago Ranniery[1]
Baruc Carvalho Martins[2]

RESUMO: Compor um protocolo de experiência ao invés de uma experimentação interpretante ou significante; agarrar o mundo ao invés de extrair-lhe impressões. A literatura de Franz Kafka, como nos lembra Deleuze e Guattari (2003), é uma máquina de expressão que opera em diversos graus, tanto por expressões e conteúdos formalizados quanto por expressões não formalizadas e conteúdos puros. Essa máquina, assim, excederia a representação para atingir também o caráter genético da linguagem, ao mesmo tempo constituindo imagens e promovendo novas fraturas na distância mesma que as produz. Com este artigo, propomo-nos a analisar, a partir da trilha aberta por Deleuze e Guattari, a produção de imagens no romance *O Processo* (2008), argumentando, em articulação com a taxonomia das imagens do cinema feita por Deleuze, que o anti-estetismo de Kafka atua diretamente para conectar palavra e imagem com o objetivo de seguir uma vontade de escrita que constitui a própria potência da palavra.

Palavras-chave: Kafka; literatura; imagem; máquina.

ABSTRACT: Making tests of experience rather than interpreting or signifying experimentation; Grabbing the world instead of taking its impressions. Franz Kafka's literature, as Deleuze and Guattari remember us, is an expression machine that works in many levels: in expressions an d formalized contents as well as unformalized expressions and pure contents. This machine would exceed representation to reach the genetic side of language and would constitute images and promote new fissures while produces itself. This article examines the production of images in the novel The Trial (2008), based in Deleuze and Guattari theories. We indicate, in articulation with

1 Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação e da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FE/UFRJ). Doutor em Educação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Mestre em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais, é pesquisador do Núcleo de Estudos de Currículo (NEC/FE/UFRJ) e do grupo de pesquisas Currículo e Diferença (Proped/UERJ), com investigações sobre currículo, ética e políticas da ontologia.

2 Jornalista pela Universidade Federal de Sergipe (UFS), cineasta, mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF) e graduando em Letras Literaturas pela mesma universidade. Realizou dois documentários e atualmente trabalha na produção executiva da adaptação cinematográfica de um conto de Antônio Carlos Viana.

Deleuze's taxonomy of images, that the anti-aesthetic of Kafka's literature connects word and image according with the wish of writing that is part of the power of word itself.

Keywords: Kafka; literature; image; machine.

Numa manhã, após a visita de alguns funcionários do tribunal, Joseph K. iniciou o processo. Passando pela contiguidade de quartos e salas; pelas figuras estranhas de personagens que *quase* — assim como K. — finalizam uma ação ou reação; K., essa abreviação apagada de um nome familiar — perversa relação que Kafka e K. estabelecem —, enfrenta a máquina burocrática do tribunal no seu próprio funcionamento. É fabricada a cena: terrível sina de um homem às voltas com a imanência da lei, do que pode suas conexões num campo de atuação que recobre todo o mundo sem nunca estar fechado a ele. Se a procura de K. é por alguma saída, uma fratura adjacente na máquina — ou nas máquinas que se acoplam, sobrepassam, forjam novas relações no desenrolar do romance —, é porque ele, K., já participa dela, como uma engrenagem, uma roda dentada, da grande máquina do Fora de *O Processo*.

K. é essa figura estranha que faz delirar as máquinas. O processo e K. são indissociáveis, assim como antiprodução e produção, forma e força, micropolítica e macropolítica. Há em *O Processo* essa política que Kafka, maquinando K. com sua máquina de expressão, constitui bem: uma vida intensiva como modo de escrever diretamente no real. Diferente, por isso, de qualquer redução da política à instituição ou à linguagem. A máquina de K. é, assim, anterior e, ao mesmo tempo, imanente ao próprio K; pois, como nos lembra Deleuze e Guattari, "antes do ser, há a política" (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 78). Uma política que já é imediatamente prática e opera a partir de comunicação por contágio. Imediata. Ainda que haja um retorno em K., promovido pelo balançar entre dois polos (o polo esquizo e o paranoico/edipiano), o perigo se estabelece sempre pela fixação. Desligar a máquina de *O Processo*, ao contrário da máquina arcaica de *Na Colônia Penal*, não é uma opção desejável:

> Porque toda a história de K. é a maneira como ele mergulha progressivamente no adiamento ilimitado, violando as fórmulas da absolvição aparente. Deste modo, ele sai da máquina abstrata da lei, que opõe a lei ao desejo como o espírito ao corpo, como a forma à matéria, para entrar no agenciamento maquínico da justiça, isto é, na imanência mútua de uma lei descodificada e de um desejo desterritorializado. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 93)

É o desejo, e não a lei, que invade todo o campo. A lei só aparece a partir desse agenciamento, dessas conexões que são forjadas. Além disso, para que haja lei é preciso, ainda, que haja a produção concreta de um enunciado. O enunciado produz a lei que se efetua no castigo, se inscreve no corpo, na carne. A lei é, por isso, "enunciado prático que se opõe a qualquer proposta especulativa" (op. cit., p. 82). Não se trata, portanto, de uma transcendência da lei, mas de uma imanência (op. cit., p. 92). De tal modo que, "*onde se julgava que havia lei, há, de facto, desejo e apenas desejo*. A justiça é desejo, e não é lei" (op. cit., p. 89). Também não há Necessidade, mas Acaso (op. cit., p. 90). É a força da contingência que, tomada além de qualquer determinismo, apresenta-se movida pela sobriedade das palavras de Kafka. Algo se passa, então, numa espécie de fundo sem-fundo de *O Processo* que excede qualquer profundidade em sua própria superfície. Um

deslocamento aqui nos é possível: é a força decisiva da superfície, do que aparece, do que se forja enquanto simulacro, que é convocada. Pois o processo só é possível nesse movimento interminável de ligar novas máquinas, produzir novas conexões. O contrário disso é a morte. Mas não a morte local e necessária para o devir. Trata-se, porém, da morte do Fora, "que nos leva e nos destrói" (LAPOUJADE, 2015, p. 315).

E que máquinas são essas? São máquinas de todos os tipos: máquinas burocráticas, capitalistas, libidinais... máquinas de máquinas que operam com a fabricação e reelaboração de limites, cortes, passagem de fluxos. Máquinas que se forjam a partir do desejo e que já é, ao mesmo tempo, imediatamente social. Desde *O Anti-Édipo* (2004), Deleuze e Guattari nos apresentam essa noção numa crítica direta ao Imaginário freudiano e ao Significante lacaniano. O desejo, aqui, é entendido como produção de realidade; e, se há máquinas sociais que atuam ao nível molar, também há, correlativamente, máquinas desejantes que operam numa dimensão distinta daquela e a constituem sub-repticiamente. Molar e molecular, por isso, são duas dimensões para uma mesma operação. É esse conjunto de máquinas heterogenéticas (tanto do ponto de vista dos elementos que as compõem quanto da abertura à processualidade) que fazem do inconsciente uma usina.

> A esquizo-análise renuncia a qualquer interpretação porque renuncia deliberadamente a descobrir um material inconsciente: o inconsciente não quer dizer nada. Mas, pelo contrário, ele faz máquinas que são as do desejo e cujo funcionamento e utilização a esquizo-análise descobre na sua imanência às máquinas sociais. O inconsciente não diz nada, maquina. Não é nem expressivo nem representativo, mas produtivo. Um símbolo é apenas uma máquina social que funciona como máquina desejante, uma máquina desejante que funciona na máquina social um investimento da máquina social pelo desejo. (DELEUZE; GUATTARI, 2004, pp. 186-187)

Em *O Processo*, a máquina de expressão, ou máquina literária, de Kafka possui uma particularidade frente a outras máquinas presentes em obras anteriores: nesta, a própria aparente unidade é colocada em questão, pois "já não há nenhuma diferença entre estar fora ou dentro" (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 27). Personagens, objetos e lugares estão de tal modo articulados que todos eles funcionam como peças da máquina — que já são máquinas — de *O Processo*. É à desmontagem/montagem do agenciamento concreto que servem. Pois, se nas novelas havia um limite para essas conexões, é com os romances que Kafka resolve esse impasse a partir do próprio modo de funcionamento do agenciamento concreto (op. cit., pp. 69-70).

Convém lembrar que Deleuze e Guattari apontam, ainda, três instâncias na máquina kafkiana — índices maquínicos, máquinas abstratas e agenciamentos concretos — que corresponderiam, respectivamente, às cartas, às novelas e aos romances. Essa correspondência, todavia, não apontaria para uma mútua exclusão entre essas instâncias, mas, mais uma vez, a um tipo específico de processualidade da máquina literária em cada uma dessas obras. Com efeito, essas três instâncias também são coextensivas e sobreinvestidas entre si, diferindo apenas em como essas forças são captadas para a criação artística. O agenciamento, assim, diferiria da máquina por se instalar no próprio processo de montagem/desmontagem, no *entre* que se desenvolve entre eles, deixando sempre aberto esse processo a partir de novas conexões que forjaria,

antecipando-se às atualizações e às representações de qualquer tipo. O que impediria também, dessa forma, a constituição de uma crítica social — esta, já demasiadamente representativa, demasiadamente humana:

> Por fim, o agenciamento não vale como uma máquina que está a ser montada, com um funcionamento misterioso, nem como uma máquina já montada, que não funciona ou que já não funciona: só vale pela desmontagem que faz da máquina e da representação, e ao funcionar atualmente, só funciona por e dentro da sua própria desmontagem. Nasce dessa desmontagem (Kafka nunca se interessou pela montagem da máquina). Este método de desmontagem ativa não passa pela crítica que pertence ainda à representação. Consiste, antes, em prolongar, em acelerar exatamente um movimento que já atravessa o campo social. Opera num virtual, que já é real sem ser atual (as forças diabólicas do futuro que pelo momento só batem à porta). (op. cit., p. 88)

Nesse sentido, a incerteza ou incompletude em que sempre ficam as ações de K. e dos personagens auxiliam nessa operação de dar espessura a essa abertura, tendo como um elemento muito presente o quase que configura não só essas ações como também participa de toda a narração — exemplo disso é o quase conhecimento do processo pelos inspetores de K. (KAFKA, 2008, p. 26) —, sendo constitutivo dessa vontade de escrita colocada a termo em *O Processo*.

Abrindo as máquinas para novas máquinas

No primeiro capítulo de *Kafka — para uma literatura menor*, Deleuze e Guattari retomam o problema do plano de expressão e de conteúdo de Hjelmslev, que também estava vivo em *O Anti-Édipo e Mil Platôs*, a partir de mais uma fratura sensível. Dessa vez, para pensar como em Kafka a máquina literária operava uma desterritorialização que permitia atingir conteúdos puros, Deleuze e Guattari partem da articulação cabeça inclinada (forma de conteúdo) e retrato-fotografia (forma de expressão) presente no início de *Castelo* para mapear uma outra articulação, completamente distinta, entre cabeça erguida e som musical, presente em várias obras do autor (*Castelo; Metamorfose; Descrição dum combate; Pesquisas dum cão; Josefina, a cantora ou o Povo dos ratos; América*). Constituída essas duas relações cabeça inclinada/retrato-fotografia e cabeça erguida/som musical, eles observam:

> Esses exemplos bastam para mostrar que o som não se opõe ao retrato na expressão, *como*, no conteúdo, a cabeça erguida se opõe à cabeça inclinada. Entre as duas formas de conteúdo, se as considerarmos abstratamente, há uma oposição formal simples, uma relação binária, uma característica estrutural ou semântica, que não nos faz, precisamente, sair do (significante), e conduz mais à dicotomia do que ao rizoma. Contudo, se, por sua vez, o retrato já é uma forma de expressão que corresponde à forma de conteúdo (cabeça inclinada), já não é o mesmo com o som. O que interessa a Kafka é uma pura matéria sonora intensa, continuamente em relação com *a sua própria abolição*, som musical desterritorializado, grito que escapa à significação, à composição, ao canto, à palavra, sonoridade em ruptura a fim de escapar a uma sujeição ainda demasiado significante. No som, só conta a intensidade, em geral monótona, sempre insignificante. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 23)

Dessa forma, é o som, enquanto intensividade e não como música semioticamente formada, que fará a cabeça erguida se colocar como conteúdo puro. Pois o som não aparece nessas obras como forma de expressão, "mas precisamente como uma *matéria de expressão não formada* que vai reagir sobre os outros termos" (op. cit., p. 24). É essa estranha sinfonia produzida, a cada vez, entre expressão e conteúdo formalizados e expressões não formalizadas e conteúdos puros que Kafka conduzirá a sua escrita.

Onde estariam as máquinas nesse jogo entre expressão e conteúdo? Em toda parte. Assim como os índices maquínicos, as máquinas abstratas e os agenciamentos concretos são coextensivos; a dupla articulação entre expressão e conteúdo também já participa desde sempre dessas operações, ordenando e organizando os estratos que fazem a ligação entre a máquina abstrata — tomada aqui não como a máquina abstrata "transcendente e reificada" de *Na colônia penal* (op. cit., p. 145), mas como um nível de percepção da realidade — e o agenciamento concreto (LAPOUJADE, 2015, pp. 203-204). Porém, mesmo nessa articulação ao nível dos estratos, estamos lidando com formas. Convém, por isso, ter maior cuidado ao que Deleuze e Guattari apontam quanto à função do som, do papel estratégico da expressão para o efeito de conjunto, liberando tanto a própria expressão quanto o conteúdo de suas relações ainda demasiadamente formalizadas, ainda demasiadamente humanas. Pois é a "expressão que nos dá o *procedimento*" (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 38). É a partir da expressão que Kafka faz o seu maior investimento enquanto projeto de escrita, fazendo funcionar a máquina delirante e sempre aberta — ainda que advenham os problemas de sua edição feita por Max Brod, sobretudo quanto ao capítulo final — de *O Processo*.

As três instâncias da máquina literária de Kafka estão conjugadas em *O Processo*: com os índices maquínicos, as máquinas abstratas e o agenciamento concreto. Todos os personagens, lugares, objetos e paisagens são *agentes*, o próprio K. é um agente, à serviço da imanência da justiça. E se há uma loucura no movimento de toda essa maquinaria infernal, desses personagens esquisitos em situações absurdas, é porque o que está em jogo são os fluxos esquizos, as linhas de fuga dada pelos animais — no caso, principalmente, das novelas — ou pelas mulheres — no caso, por exemplo, de *O Processo*. O que não quer dizer, de forma alguma, que as personagens femininas sejam arquétipos ou metáforas de quaisquer coisas. O que há, frise-se, é uma comunicação direta entre palavra e imagem, a palavra dando origem à imagem.

> Kafka aniquila deliberadamente toda e qualquer metáfora, simbolismo, significação, assim como qualquer designação. A metamorfose é o contrário da metáfora. Já não há sentido próprio nem figurado, mas uma distribuição de estados no leque da palavra. A coisa ou as outras coisas são apenas intensidades percorridas pelos sons ou pelas palavras desterritorializadas conforme as suas linhas de fuga. (op. cit., pp. 47-48)

Rachar as palavras e as coisas para extrair delas os enunciados. Eis uma espécie de procedimento aplicado por Kafka que em muito se assemelha ao defendido por Michel Foucault a partir de uma leitura deleuzeana (DELEUZE, 2005, p. 61). Mas é justamente nesse momento que tudo muda porque atinge um limiar em que as palavras e as imagens — tudo o que se diz e tudo o que pode ser visto — estão tão próximas que só há distância e é essa distância que define a palavra e a imagem enquanto as mantém envolvidas numa relação que é só relação:

> Mas, assim que abrimos as palavras e as coisas, assim que descobrimos os enunciados e as visibilidades, a fala e a visão se alçam a um exercício superior, *a priori*, de forma a cada um atingir seu próprio limite que a separa da outra, um visível que tudo o que pode é ser visto, um enunciável que tudo o que pode é ser falado. E, entretanto, ainda, o limite próprio que separa cada uma é também o limite comum que relaciona uma à outra e que teria duas faces assimétricas, fala cega e visão muda. **Foucault está singularmente próximo do cinema contemporâneo**. (DELEUZE, 2005, p. 74, grifo nosso)

Kafka opera, por isso, num nível distinto da representação, dos conteúdos e expressões formalizados, pois o que está em jogo nessa vontade de escrita é o desejo a partir da pura virtualidade que já é real sem nunca se atualizar. De modo que, como já dissemos, há uma defasagem constitutiva que é necessária para a heterogênese de *O Processo*. Esse, inclusive, é o ponto nevrálgico da argumentação de Deleuze e Guattari sobre a máquina kafkiana que gostaríamos de levar um pouco mais adiante para pensar a questão das imagens.

Imagens e desafios para uma literatura menor

Escrever é devir, como nos lembra Deleuze (1997) no célebre texto "Literatura e Vida". Ainda que a literatura possa fazer uso de uma linguagem extensiva ou representativa, e que haja uma literatura maior, a escrita sempre nos coloca em um devir, nos abre a novas desterritorializações. Em Kafka, há uma tentativa incessante pelo adiamento ilimitado com o objetivo, mesmo que nem sempre tão claro, de acessar a pura potência da escrita. Todos os escritos, cartas, novelas, romances, diários, fazem parte da obra ainda que não estejam presentes nela. Porque é com as conexões do rizoma e com a força criativa da linha de fuga que Kafka leva adiante a produção de novas máquinas — sendo ele mesmo também uma máquina a se conectar, acoplar, fazer fugir o conjunto (DELEUZE; GUATTARI, 2003, pp. 77-78).

De maneira análoga, por isso, essa operação também se repete com a constituição das imagens. Já que não busca metáforas, simbolismos nem arquétipos, o que a literatura dá a ver são fragmentos de códigos ao invés de reprodução de imagens (op. cit., p. 35). O que não quer dizer, porém, que não haja imagens extensivas, dispostas entre personagens, lugares e paisagens. Mas que há uma agitação molecular constante que envolve modos outros de temporalização da escrita, convocando novas forças e deixando sempre em aberto essas imagens para novas e constantes formações. É a essa defasagem que corresponde a pura virtualidade de *O Processo*. Mesmo porque, a palavra só pode conectar-se à imagem sob o preço de tanto palavra quanto imagem já estarem cindidas, instaladas em seu próprio intervalo.

Um fenômeno semelhante, ainda que não igual, é visto com as imagens audiovisuais. É a partir dessa operação que, inclusive, distingue a imagem-movimento, matéria específica do cinema, da imagem-tempo, que teremos condições de pensar não só a abertura da máquina literária de Kafka como também a proliferação de suas conexões. Segundo Deleuze (1983), a partir das pesquisas de Henri Bergson em *Matéria e Memória*, não nos é possível manter a dicotomia entre o movimento, como a realidade física no mundo exterior, e a imagem, como realidade psíquica na consciência. Pois a imagem já é movimento, participando dele e sendo por ele investida. É, nesse sentido, também, que

a imagem opera um movimento de duas faces — uma voltada para o conjunto e suas partes e outra para o todo e suas mudanças —, apresenta-se como imagem-movimento e é, desde já, matéria, afirmando-se como o "conjunto daquilo que aparece" (DELEUZE, 1983, p. 71). Precisamente aqui, há uma aproximação de Deleuze com os sofistas. Em *Diferença e Repetição* (1988), o próprio Deleuze promove uma reversão do platonismo ao colocar o simulacro como sistema diferencial do eterno retorno — este último, também já virado do avesso pelo filósofo a partir de Nietzsche. Não existindo mais original nem derivado e, por correlação, fazendo coro com o Estrangeiro de *O Sofista* (2003) — à revelia e, ao mesmo tempo, com o próprio Platão —, ao pensar o não-ser como já ser e o ser, em certa medida, como não ser. A consequência é a anulação da oposição ser e não ser, sustentada na teoria das imagens platônicas, que discerniria as imagens verdadeiras das imagens falsas. As imagens, por isso, seriam aparência e matéria em uma relação constituinte com o corpo (que já é um tipo de imagem específica) — onde se atualizariam.

Todavia, quando um corte irracional opera no intervalo do Todo Aberto da imagem-movimento, produz-se um Todo Fora, fabricado no interstício das imagens que a constituem — sendo elas, entre si, imanentes e coextensivas (DELEUZE, 2005). É, por isso, nessa substituição da imagem-ação, do vínculo sensório-motor, para as imagens óticas e sonoras puras que será possível ao cinema mostrar o tempo diretamente. A imagem-tempo seria produzida, assim, na distância mesma que constitui a imagem-movimento, liberando suas forças para novas e incessantes conexões. Deleuze aponta, ainda, duas imagens-tempo diretas a partir de Bergson: uma fundada no passado (coexistência dos lençóis do passado) e outra fundada no presente (simultaneidade das pontas do presente). A essa primeira imagem, corresponderia a ideia de um cone revertido. Dessa forma, o passado, enquanto lembrança pura, imagem virtual que não se atualiza, seria, no tempo, colocado para atualizar-se em uma imagem-lembrança que só se estabeleceria em relação com o passado pelo próprio movimento de buscar o passado. Já a outra imagem tempo direta, essa é a que particularmente nos interessa, ao contrário dos aspectos, lida com acentos e está particularmente envolvida não pelo presente que passa, mas pela simultaneidade do presente que não obedece mais ao tempo cronológico. O modo do tempo se dá agora por Aion, e não mais por Cronos. Diz Deleuze:

> Na bela fórmula de Santo Agostinho, há um presente do futuro, um presente do presente, um presente do passado, todos eles implicados e enrolados no acontecimento, portanto, simultâneos, inexplicáveis. Do afeto ao tempo: descobrimos um tempo interior ao acontecimento, que é feito da simultaneidade dos três presentes implicados, dessas "pontas de presente" desatualizadas. É a possibilidade de tratar o mundo, a vida, ou simplesmente uma vida, um episódio, como um único e mesmo acontecimento, que funda a implicação dos presentes. Um acidente vai acontecer, acontece, aconteceu; mas também é ao mesmo tempo que ele vai ocorrer, já ocorreu, está ocorrendo; de modo que, devendo ocorrer, ele não ocorreu, e, ocorrendo, não ocorrerá... etc. É o paradoxo da camundonga Josefina em Kafka: ela canta, cantou, cantará, ou então nada disso, embora tudo isso produza diferenças inexplicáveis no presente coletivo dos camundongos? É ao mesmo tempo que alguém não tem mais a chave (quer dizer que a tinha), ainda a tem (não a havia perdido) e a encontra (quer dizer, ele a terá e não a tinha). (DELEUZE, 2005, p. 124, grifo do autor)

Todavia, mesmo que essa imagem provoque uma aberração do movimento, ela não suprime a narração. Mas, pelo contrário, e "o que é bem mais importante, ela confere à narração novo valor" (op. cit., p. 125) ao abstraí-la de seu vínculo sensório-motor. Com efeito, essa narração "vai consistir em distribuir os diferentes presentes às diversas personagens, de modo que cada uma forme uma combinação plausível, possível em si mesma, mas que todas em conjunto sejam 'incompossíveis', e que o inexplicável seja por isso mesmo mantido, suscitado" (op. cit., p. 125).

Há um outro fator apontado por Deleuze ao nível das descrições que nos é particularmente importante para pensar uma articulação com *O Processo*: trata-se das potências do falso que são convocadas para substituir a imagem-ação, presente e imanente à imagem-movimento, por imagens óticas e sonoras puras. Fazendo uma análise da narração cinematográfica e observando a maneira como Deleuze concebe as imagens do cinema, André Parente (2000) promove uma atualização do problema das imagens à luz do próprio conceito de acontecimento de Deleuze, defendendo que a imagem não é primeira frente à narrativa — e esta já não é uma operação linguística —, mas que ambas são consubstanciais (em boa parte dos casos, com exceção, por exemplo, do cinema não-narrativo, instalado no outro regime de imagem proposto por Bergson: gasoso, da variação universal). Com efeito, a imagem assume plenamente o papel de acontecimento e constitui-se, com exceção do cinema não narrativo, a partir de processos imagético-narrativos. Por essa via, conforme o modo de temporalização e de apresentação das imagens do real (imagem-movimento e imagem-tempo), teríamos dois modos narrativos: um narrativo verídico e outro não verídico, disnarrativo ou falsificante. Substituindo a integração, diferenciação e especificação das imagens — como no caso da imagem-movimento —, pela seriação e ordenação — que são mobilizadas pela imagem-tempo. Assim, na "narrativa verídica composta de imagens-movimento tudo se reduz ao um, ao passo que, na narrativa falsificante da imagem-tempo, há uma multiplicidade irredutível que afeta o cinema" (PARENTE, 2000, p. 47).

Parente ainda elenca quatro diferenças entre o ato narrativo de presentificação das narrativas não-verídicas ou falsificantes e a narração ou narrativa de uma ação presente ou passada, vista nas narrativas verídicas: 1) Na narrativa não-verídica o acontecimento não preexiste à narrativa, pois esse ato de presentificação abre a imagem a um presente vivo (= a qualidade do tempo); 2) Além de imanente ao acontecimento, o ato de narração não-verídica remonta o acontecimento do interior (consequentemente coexistência das relações de tempo); 3) Implica uma multiplicidade que afeta as histórias, as personagens e os narradores; 4) Discurso indireto livre profundo, coexistência de "representante" e "representado" (op. cit., pp. 48- 49).

Cabe-nos agora, após apresentar essa breve reflexão a partir das imagens do cinema, fazer uma tentativa, mesmo que modesta, de pensar algumas relações entre esse movimento aberrante que constitui a imagem-tempo e a convocação dessas potências do falso com o movimento que Kafka opera em *O Processo* para conectar diretamente palavra e imagem. Precisamos, por isso, fazer esse primeiro alerta: ainda que saibamos sobre o risco de pensar essa articulação entre conceitos e objetivos em trabalhos tão distintos de Deleuze e Guattari, tanto no que se refere à questão das imagens na literatura em *Kafka — para uma literatura menor* quanto das imagens do cinema em *Cinema 1* e *2*, convém notar a sensibilidade desses mesmos autores em *O que é a*

filosofia? (2010) ao perceber que o que difere a ciência, a filosofia e a arte é a maneira como recortamos o caos — e não, como uma tradição mais consolidada nos faz crer, conteúdos (compreendidos enquanto significados) ou campos específicos. Os próprios livros sobre cinema de Deleuze, como vimos, também pensam essas relações que constituem a imagem fora, estritamente, do conjunto das imagens audiovisuais. Mesmo porque, os livros sobre o cinema não apontam para uma história das imagens, mas para uma classificação naturalista dos signos — não no sentido, ainda, de uma "história natural" (RANCIÈRE, 2013, p. 115), mas de uma classificação naturalista como a feita por Geoffroy Saint-Hilaire (LAPOUJADE, 2015, pp. 112-113). Por isso, sabendo dos limites da literatura e da própria palavra, da temporalidade específica que a literatura mobiliza, procuramos produzir um encontro dessas forças que atravessam o pensamento tanto de Deleuze quanto de Guattari para pensar como a máquina de Kafka faz delirar toda a obra de *O Processo*.

Dito isto, é possível perceber nessa articulação entre a imagem-tempo e a máquina kafkiana o papel decisivo que o agenciamento concreto vai assumir no romance. Se ele se instala no próprio processo desmontagem é para, justamente, impedir que o tempo se forje linearmente, com um encadeamento necessário entre cenas, sequências e capítulos até recobrir inteiramente o livro. Não fosse assim, *O Processo* rapidamente se encerraria sem que, para isso, mobilizasse tantos *agentes* para o funcionamento do tribunal e o seu próprio desenvolvimento espacial seria apenas configurado como um mero detalhe. Aliás, quanto à espacialidade da obra, Deleuze e Guattari (2003) dedicam um capítulo específico (*Blocos, séries, intensidades*) para cartografar essa construção em blocos que estão em perpétua descontinuidade na obra de Kafka. Particularmente em *O Processo*, há uma mudança entre dois estados, duas burocracias (a velha burocracia chinesa imperial despótica, como a vista em *A Muralha da China*, e a nova burocracia capitalista e socialista, de *O Processo*), duas posturas (absolvição aparente e adiamento ilimitado), dois modos, por fim, de instalação no espaço: infinito-ilimitado-descontínuo, por um lado, e, por outro, finito-contíguo-intérmino (op. cit., p. 125). O próprio Kafka se situa na articulação entre esses dois estados (op. cit., p. 128). Mais uma vez, a relação literatura e vida se coloca na fabricação da obra.

À toda essa construção espacial soma-se também, como uma carga virtual que lhe é subjacente, a força de desterritorialização dos blocos que os coloca em perpétua descontinuidade:

> Dado que os próprios blocos persistem, é necessário que eles mudem de forma, pelo menos, ao passar de um ponto de vista para outro. E, com efeito, se é verdade que cada bloco-segmento tem uma abertura ou uma porta sobre a linha do corredor, em geral bastante longe da porta ou da abertura do bloco seguinte, todos os blocos têm portas de trás que são contíguas. É a topografia mais surpreendente em Kafka, e que não é apenas uma topografia (mental): dois pontos diametralmente opostos revelam-se caprichosamente em contato. Esta situação encontra-se constantemente no Processo, em que K., ao abrir a porta de um cubículo muito perto do seu gabinete no banco, encontra-se num local de justiça onde são punidos dois inspectores; ao visitar Titorelli (num subúrbio diametralmente oposto ao do tribunal), apercebe-se que a porta do fundo no quarto do pintor dá precisamente para os mesmos locais de justiça. [...] Dois blocos sobre uma linha contínua ilimitada, tendo portas muito afastadas uma da outra, têm, mesmo assim, portas de trás contíguas. E, ainda assim,

> estamos a simplificar [...] (op. cit., p. 126)

Em *Linguagem e Literatura* (2001), texto que condensa duas conferências de Foucault em Bruxelas, entre os dias 18 e 19 de março de 1964, sobretudo no segundo dia o problema do espaço na literatura se coloca a partir da análise literária. Observando a crítica moderna como a "repetição do que há de repetível na linguagem" (FOUCAULT, 2001, p. 161), Foucault encontra duas direções para a análise literária: uma que diz respeito aos signos pelos quais as obras se designam a si próprias e a outra que diz respeito ao "modo como se especializa a distância que as obras tomam em relação a si mesmas" (op. cit., p. 162). Para essa segunda direção, observa uma espacialidade referente à cultura (op. cit. pp. 169-170), uma referente ao interior da obra (op. cit., p. 170) e uma terceira que constituiria a espacialidade da própria linguagem da obra (op. cit., p. 171). Não sem razão, por isso, Deleuze e Guattari encontram uma espécie de topografia que constituiria os dois estados, e estes corresponderiam a duas burocracias, na obra de Kafka. De modo a permitir, segundo defendemos, que algo como uma imagem-tempo possa surgir ao impedir que haja uma fixação da imagem por meio da representação ou de qualquer elemento significante.

Dessa forma, o que o agenciamento põe em causa é o próprio vínculo sensório-motor, que está presente em uma narrativa verídica, para, a partir de suas engrenagens delirantes que promovem desterritorializações, abrir-se às potências do falso. Com isso, é o próprio tempo que se libera do vínculo sensório-motor que antes o colocava de um determinado modo para dar passagem a um trabalho subterrâneo feito, primeiramente, pela expressão. Já esse trabalho da expressão enquanto matéria não formada libera conteúdos puros, estabelecendo, entre o conteúdo e a expressão, um vínculo que só é possível por sua não-relação. Ou seja, conteúdo e expressão, assim como palavra e imagem, estão de tal maneira próximos que a única coisa que há é distância: distância que promove uma separação da imagem na palavra e da palavra na imagem. De modo que elas possam agora aparecer por si mesmas em toda a sua potência, como já notado por Deleuze a partir do enunciado em Foucault: de um lado, fala cega; do outro, visão muda. Pois tudo em *O Processo* é imanência. Mas imanência do desejo:

> Numa primeira impressão, é tudo falso no Processo: até a lei, contrariamente à lei kantiana, faz passar a mentira por regra universal. Os advogados são falsos advogados, os juízes são falsos juízes, (advogados de vão-de-escada), (empregados vernais e desleais), ou, pelo menos, tão subalternos que escondem as verdadeiras instâncias e (os tribunais de justiça inacessíveis) já não se deixam representar. No entanto, se esta primeira impressão não é definitiva, é porque há uma força do falso e que não é bom considerar a justiça em termos de verdadeiro ou de falso. A segunda impressão é ainda muito mais importante: onde se julgava que havia lei, há, de facto, desejo e apenas desejo. A justiça é desejo, e não lei. Com efeito, funcionário de justiça é toda a gente: não só os simples ouvintes, não só os próprios padre e pintor, mas as raparigas equívocas e as meninas perversas que ocupam tanto espaço no Processo. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 89)

Tudo isso, porém, ainda não nos deixa ver um problema ulterior de Kafka que vai ser a marca decisiva para que *O Processo* não reative, no limite, a metáfora. Trata-se do hiper-realismo, de sua poderosa sobriedade na escrita que vai se forjar numa postura ético-estético-política, marca de seu anti-estetismo. Dessa forma, ele procura "'agarrar o mundo' em vez de lhe extrair impressões, trabalhar nos objetos, nas pessoas e

nos acontecimentos, no próprio real e não nas impressões. Matar a metáfora" (op. cit., pp. 120 e 121). É essa força de sobriedade que impede que essas impressões estéticas — como as personagens femininas etc. — se organizem por Necessidade, pois é o Acaso que constitui os pontos de ligação entre as séries ou segmentos de *O Processo*. Por isso, o trabalho de expressão que promove o agenciamento concreto da máquina kafkiana nada tem a ver com estética ou com as personagens femininas ou personagens artistas (op. cit., p. 121). Há que se conceber uma máquina mais intensa que trabalha na dobradiça entre o molar e o molecular. Trata-se da máquina celibatária que está ligada imediatamente a um campo social por conexões múltiplas (op. cit., p. 122). Uma "máquina tanto mais social e coletiva quanto mais celibatária e solitária" (op. cit., p. 123). Uma solidão, não esqueçamos, que é povoada. Povoada por outras vozes e povos menores que são criados, mas que — e isso é preciso conceber — já estavam lá, pela enunciação. É ela, a máquina celibatária, que dá acesso ao grito que corre *O Processo* junto a outros gritos engendrados pelas máquinas, nas máquinas, e que constituem esse povo que falta e que a literatura faz passar (DELEUZE, 1997).

Há, portanto, muitas maneiras de se pensar em Kafka, de entrar em sua máquina de expressão. A facilidade de entrar, contudo, é também o risco que nos acompanha: estamos sendo enganados? Difícil saber. K. é uma personagem que não se deixa apanhar. Está sempre indo de um lugar para o outro, entrando em novas salas e lugares contíguos, levando adiante o seu processo. Mas K. é também essa figura estranha que agencia duas máquinas — autor e obra — e nos permite reafirmar a impossibilidade de dissociação entre literatura e vida. Ainda assim, Kafka e K. não são a "mesma pessoa". Se se agenciam, é porque há uma relação diferencial que os coloca em jogo. É a força desse agenciamento que, inclusive, faz tanto K. quanto Kafka instalarem-se nesse projeto perverso pelo adiamento ilimitado. Há, porém, um sorriso. Difícil esquecê-lo. Um sorriso que se faz junto com *O Processo*, que destitui o outro polo do delírio de uma linguagem extensiva para o delírio bastardo de uma literatura menor. Esta é a dupla maquínica que faz fugir *K.* à regulação do *double bind*, numa tentativa de reedipianização pela linguagem: política e desejo.

> A escrita em Kafka, o primado da escrita só significa uma coisa: de modo nenhum literatura, mas que a enunciação constitui com o desejo uma só coisa, acima das leis, dos Estados e dos regimes. Enunciação, no entanto, ela própria, sempre histórica, política e social. Uma micropolítica, uma política do desejo que põe em causa todas as instâncias. Nunca houve autor tão cômico e alegre do ponto de vista do desejo; nunca houve autor mais político e social do ponto de vista do enunciado. Tudo é riso, a começar pelo Processo. Tudo é político, a começar pelas cartas a Felice. (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 79)

Referências Bibliográficas

DELEUZE, G. **A imagem-movimento (Cinema 1).** Tradução: Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

____.**(Cinema 2).** Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. Revisão filosófica: Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

____. **Diferença e repetição.** Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

____. **Foucault.** Tradução: Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2005.

____. **Literatura e Vida**. In: ____. **Crítica e clínica.** Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo:** capitalismo e esquizofrenia 1. Tradução: Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carilho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. **Kafka:** para uma literatura menor. Tradução: e prefácio: Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

_____. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia. Tradução: A. G. N. Neto et al. São Paulo: 34, 1996, v. 3.

_____. **O que é a filosofia?** Tradução: de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 3. ed. São Paulo: 34, 2010.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura.** 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. pp. 137-175.

KAFKA, Franz. O processo. Org., trad., pref, notas: Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2008.

LAPOUJADE, David. Deleuze, os movimentos aberrantes. Tradução: Laymart Garcia dos Santos. São Paulo: N-1, 2015.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade** – Os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2000.

PLATÃO. **O Sofista.** Tradução: Carlos Alberto Nunes, eBooks Brasil. 2003. Disponível em: <http://www.odialetico.hpg.ig.com.br> Acesso em: 13 maio 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papirus, 2013.

Submetido em 15 de junho de 2017
Aceito em 14 de outubro de 2017