

Theodor Adorno e a problema do “fim da individuação” na obra de Franz Kafka

Sara Juliana Pozzer da Silveira¹

Resumo: O artigo trata da análise de Theodor Adorno sobre a obra de Franz Kafka. Elegemos, entre os vários temas tratados por Adorno na obra de Kafka, o problema do “fim da individuação” na sociedade contemporânea. O tema será tratado a partir de análises estéticas imanentes às obras de Kafka.

Palavras-chave: Adorno, Kafka, individuação, estética, literatura.

Abstract: The article deals with the analysis of Theodor Adorno on the work of Franz Kafka. We chose among the various topics discussed by Adorno on Kafka's work, the problem of "end of individuation" in contemporary society. The theme will be worked from analyzes aesthetic immanent to the works of Kafka.

Keywords: Adorno, Kafka, individuation, aesthetics, literature.

1. Introdução

O presente texto se detém prioritariamente na interpretação de Theodor Adorno sobre a obra literária de Franz Kafka. Elegemos dentre tantos problemas levantados por Adorno em Kafka, o problema do fim da individuação na sociedade contemporânea. Desenvolveremos o tema em quatro momentos:

Em primeiro lugar, trataremos da relação entre o problema do fim da individuação e a forma da exposição em Kafka. Desse modo, veremos que a obra de Kafka não é considerada simbólica, bem como observaremos a importância dos gestos e sua relação com os conceitos para a consecução da forma estética.

Num segundo momento, abordaremos a relação das obras de Kafka com o momento sócio-histórico que este viveu. Pretendemos mostrar que o hermetismo das obras não impossibilita que, a partir da imanência das mesmas, se perceba a relação com o tempo histórico. Neste momento também ficará claro que o tema do fim da individuação, presente na esfera mimética da obra, é a refração do tema presente na sociedade.

Nas duas partes finais, abordaremos uma saída, apontada por Adorno, para refletirmos sobre a possibilidade de repensar o fim da individuação, no sentido de voltarmos a pensar como o ser humano pode deixar de viver como “massa”. Tal saída aparece nas obras de Kafka com a “salutar” aproximação entre homens e animais. Para tal, além dos textos de Adorno e comentadores, nos deteremos numa obra de Kafka em particular: *A Construção* [Bau].

¹ Professora do Curso de Filosofia da Universidade Federal de Mato Grosso. Doutora em Filosofia (Estética) pela Universidade Federal de Minas Gerais. Endereço eletrônico: sarapozzer@gmail.com

Como já dito, o texto se detém em Adorno, mas aparecerão referências a Benjamin e Proust, que são mais indicações para textos futuros que análises satisfatórias.

2. O rompimento da expressão: a linguagem dos gestos

Para compreendermos o que significa individuação em Adorno e, igualmente, entendermos porque esta corre o risco de desaparecer é importante lembrar que neste autor há três noções de sujeito. Num sentido bastante geral, podemos elencar uma primeira noção lembrando-nos do que Adorno diz sobre o conceito de “sujeito transcendental kantiano” em textos como: *Sobre sujeito e objeto* e *Dialética Negativa*.² Em ambos, o “sujeito transcendental” é considerado abstrato, porque faz parte de uma esfera transcendental, independente da experiência, mas, ao mesmo tempo, é considerado “real” porque ele seria a expressão no terreno filosófico das estruturas universais da linguagem que, para Adorno não são neutras, mas construções históricas. Isto quer dizer, que tais estruturas são formadas em estreita correlação com a forma desta sociedade que, até onde conhecemos, mantém a dominação social, a divisão do trabalho, numa palavra, a hierarquia e a coerção.

Num segundo sentido, sujeito significa o homem particular, situado e datado. Como este homem particular é constituído a partir da mediação com o social ele internaliza continuamente a forma desta sociedade, ou, dito de outro modo, a sociedade inflige sua forma aos indivíduos. Isto significa que a maior parte de nossa linguagem, de nosso pensar é automatizada.

O terceiro sentido, e o mais difícil de compreender, é, justamente, a individuação. Vamos aprofundar este conceito na análise dos textos propostos. Por ora, podemos dizer, de forma sumária, que a individuação implica na capacidade da autorreflexão a partir da qual o indivíduo se percebe como parte de um mundo, de uma coletividade que estão fora dele e frente aos quais ele pode se autoafirmar. Que, apesar de não conseguir pensar e comunicar-se sem o uso da linguagem socialmente sancionada, ele pode criar formas de expressão onde se apresenta o que lhe é próprio, singular.

Tais formas de expressão podem apresentar-se como obras de arte. Neste sentido, elas são o universo particular do artista, que ele nos “presenteia”. No caso de Kafka, dentre inúmeros elementos referentes à forma de suas obras, que o destacam como um gênio da literatura universal³, Adorno enfatiza a ausência do símbolo, a separação entre sentido e literalidade, a prevalência do gesto sob o conceito.

Segundo Adorno, na tradição da estética o conceito de símbolo implica que os momentos de uma obra de arte conseguem, em função do poder de conexão entre eles, produzirem um sentido a partir da totalidade. Em Kafka, em vez de produzir um sentido universalmente inteligível para seus leitores, as obras mantêm o enigma (Adorno, 2001, p. 240), pois elas separam sentido e literalidade.

² ADORNO, T. *Sobre sujeito e objeto*. In: Palavras e sinais. Modelos críticos 2. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.
_____. *Dialética Negativa*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

³ Segundo Modesto Carone, Kafka é para a nossa época o que Goethe, Shakespeare, Dante foram para a deles. CARONE, M. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Em nenhuma obra de Kafka a aura da ideia infinita desaparece no crepúsculo, em nenhuma obra se esclarece o horizonte. Cada frase é literal e cada frase significa. Esses dois aspectos não se misturam como exigiria o símbolo, mas se distanciam um do outro, e o ofuscante raio da fascinação surge do abismo que se abre entre ambos (Adorno, 2001, p.240) ⁴.

Por isso, Adorno dá razão a Benjamin quando este a define como uma arte de parábolas e Adorno acrescenta: “É uma arte de parábolas para as quais a chave foi roubada” (Adorno, 2001, p. 241) ⁵. Isto significa que a obra rompe com a expressão, isto é, a linguagem não é usada como veículo de comunicação a partir do qual um sentido poderia ser universalmente comunicável. Ao separar literalidade e significatividade, a linguagem das obras se coloca de tal forma que, ao mesmo tempo, reivindica interpretação e a impede: “Cada frase diz: ‘interprete-me; e nenhuma frase tolera a interpretação. Cada frase provoca a reação ‘é assim’, e então a pergunta: de onde eu conheço isso? O *déjà vu* é declarado em permanência” (Adorno, 2001, p. 241). ⁶

Portanto, temos dois momentos antípodas que deixam o leitor “em maus lençóis”, porque a obra exige dele que a interprete e, ao mesmo tempo, nega o sentido. Ou permanece na obra ou “foge em disparada”. Se resolver apostar a cabeça (Adorno, 2001, p. 241) ele não conseguirá a contemplação desinteressada, à distância, como exigia o modelo da estética kantiana, por exemplo. Isto ocorre porque a exigência de interpretação posta pela obra ocorre porque ela estabelece uma proximidade física agressiva com o leitor, a identificação deste com os personagens não ocorre de forma projetiva, não é uma identificação a partir de ideais ou experiências comuns que podem ser “digeridas” sem grandes sustos. É assim que o quarto de Gregor Samsa pode causar náuseas, pois relembra certos momentos da vida familiar que gostaríamos de esquecer. O leitor se identifica com o personagem a contragosto, ao perceber que há algo daquele universo asfixiante na sua vida. Ao contrário das fábulas do passado, nesta não há resolução. Gregor é um bom rapaz que foi transformado num inseto sem que ele ou o leitor saibam por quê. E isto é assim desde a primeira frase da novela até o fim. Como apontou Schwarz: é uma novela que do início ao fim não consola o leitor, pois o final é ainda pior que o começo. ⁷ Entretanto, mesmo com a ausência de um sentido universalizante, como requeria o símbolo, a identificação é realizada: o pior é que sabemos que o inseto ainda é Gregor e, por isso, sofremos com ele. Este sofrimento não foi querido por nós, nem se assemelha a algo experienciável, pois ele é insuportável. Por isto Adorno afirma que há apenas duas “saídas”: a fuga ou a interpretação.

⁴Nirgends verdämmert bei Kafka die Aura der unendlichen Idee, nirgends öffnet sich der Horizont. Jeder Satz steht buchstäblich, und jeder bedeutet. Beides ist nicht, wie das Symbol es möchte, verschmolzen, sondern klafft auseinander, und aus dem Abgrund dazwischen blendet der grelle Strahl der Faszination. (Band 10: Kulturkritik und Gesellschaft I/II: Aufzeichnungen zu Kafka. Digitale Bibliothek Band 97: Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften, 10.1, p. 255). De agora em diante abreviada por “GS 10.1”.

⁵ Es ist eine Parabolik, zu der der Schlüssel entwendet ward... (GS 10.1, p. 255)

⁶ Jeder Satz spricht: deute mich, und keiner will es dulden. Jeder erzwingt mit der Reaktion »So ist es« die Frage: woher kenne ich das; das *déjà vu* wird in Permanenz erklärt. (GS 10.1, p. 255)

⁷ CF: SCHWARZ, Roberto. *Uma barata é uma barata é uma barata*. In: _____. A sereia e o desconfiado: Ensaios críticos. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. (Coleção Literatura e Teoria Literária, 37). p. 59-72.

Adotemos outro exemplo, a novela *A construção*, a qual expressa muito bem o “assim é” [So ist es] a que Adorno se refere: Nesta obra nos deparamos com mais de 40 páginas, que poderiam ser compostas por um único parágrafo, de um monólogo interior de um animal que vive praticamente a maior parte de seu tempo sob a superfície da terra. Suas ações resumem-se a fazer cálculos sobre a melhor forma de dispor a arquitetônica de sua “toca” para guardar seus mantimentos (caças) e para defender-se dos inimigos. Seus poucos momentos de alegria sintetizam-se no proveito que o silêncio de suas galerias oferece, na abundância de alimento (quando há) ou no simples prazer de calcular. A finalidade de sua vida é a segurança total a qual ele teria que conseguir sozinho, “único senhor de seus territórios”, pois os outros são todos ou presas ou predadores. Como ele não tem relações verdadeiras com ninguém, a paz completa só seria obtida com o controle absoluto, ou seja, a “redenção” só seria possível com a construção perfeita: “Algumas vezes sonho que a reconstruí e modifiquei totalmente, rápido, com forças gigantes, numa única noite, sem ser notado por ninguém, e que ela agora é indevassável; o sono em que isso acontece é o mais doce de todos; quando desperto, lágrimas de alegria e redenção ainda cintilam na minha barba” (Kafka, 1998, p. 73). Seu “sonho” é impossível e ele sabe disto. O texto termina com o animal ouvindo um barulho constante do fundo da terra, que ele pensa ser de um predador com o qual travará um combate mortal.

A primeira reação ao ler esta obra é: “O que é isto?” Levamos um susto e este não é diminuído com o decorrer da história. Ela não possui a forma de um romance tradicional onde esperaríamos um desenrolar cheio de surpresas, momentos de suspense, um final surpreendente ou consolador, etc. Pela falta destes elementos ela é, de certo modo, monótona, as atividades do animal são repetitivas e ele está totalmente imerso no seu mundo. Por isso o tempo é quase que anulado. O “assim é” [So ist es] a que Adorno se refere se deve justamente a esta repetitividade. É como se este narrador personagem estivesse caído em um “campo magnético” no qual está totalmente submerso. Ele não faz nenhuma reflexão sobre a totalidade em que vive, ele não pensa em outras possibilidades de existência. Desse modo, pode-se dizer, segundo Carone (2009, p. 29) que ele está conciliado, identificado com o seu mundo, embora ele se sinta ameaçado tanto no esconderijo quanto fora dele. Em certo momento da novela o narrador personagem diz: “E mesmo agora, no auge da vida não tenho uma hora de completa tranquilidade” (Kafka, 1998, p.64). Quer dizer, a identificação com o “seu mundo” não significa que ele o escolheu porque possui outros parâmetros. Sua “utopia”, como dissemos, é o controle total no sentido de proteger-se de modo absoluto dos predadores. Só isto. O “assim é” [So ist es] (Adorno, 2001, p. 263), a imutabilidade do contexto é mantida. Como veremos, na última parte do presente texto, este personagem narrador é a expressão da ausência de individuação na sociedade contemporânea.

Falamos das causas da relação conflituosa do leitor com esta obra. Mas, se ele se prontificar a interpretar surge a questão: como? Na estética de Adorno, tal questão remete à seguinte: como desvendar o conteúdo de verdade da obra, como determinar o sentido daquilo que o recusa?

O primeiro passo é se precaver de não cair no “erro artístico mortal”⁸ que é crer que a filosofia posta pelo autor na obra seria seu “teor metafísico” (Adorno, 2001, p. 242), seu sentido. Porque se fosse assim, segundo Adorno, a obra “teria nascido morta” [totgeboren] (Adorno, 2001, p. 242). A leitura pautada pelo sentido que o autor quis dar induz à compreensão orientada, pois a intenção do autor é só um momento da objetividade da obra. É possível que o próprio autor não tenha compreendido sua obra e Adorno desconfia que Kafka não compreendeu a sua. Como a estética de Adorno pretende fazer uma leitura imanente, é vedada a possibilidade de enxertar conceitos exteriores à obra. Descartando-se isto, resta o recurso de “tomar tudo literalmente” (Adorno, 2001, p. 242)⁹.

O rompimento da expressão, a não comunicabilidade universal, é expressa pela insistência na criação de outra língua, a linguagem dos gestos.¹⁰ Por isso, para alcançar o conteúdo de verdade desta obra “o leitor deveria se relacionar com Kafka da mesma forma que Kafka se relaciona com o sonho, ou seja, deveria se fixar nos pontos cegos e nos detalhes incomensuráveis e intransparentes” (Adorno, 2001, p. 243)¹¹. Adorno cita vários exemplos neste sentido, como quando em *O Castelo* Frida se levanta involuntariamente e diz que é amante de Klamm, sua afirmativa não tem nenhuma ligação com o diálogo do qual ela faz parte. Poderíamos lembrar no mesmo espírito de Adorno, da passagem de *A Recusa* quando o funcionário do reino se reúne com a comunidade para cobrar impostos e reforçar a necessidade da construção da Muralha da China, os guardas que o protegem mostram dentes enormes para a multidão, comportando-se como *cães de guarda*¹². “Tais gestos são o vestígio de experiências que foram encobertas pelos significados... às vezes as experiências sedimentadas nos gestos seguirão a interpretação que deveria reconhecer na sua mimese um universal reprimido pela consciência humana” (Adorno, 2001, p.244)¹³. Os gestos, portanto, sobrepõem-se ao conceito. Com eles Kafka inverte a relação histórica entre ambos (Adorno, 2001, p. 244). Entretanto, por mais que a linguagem dos gestos seja ambígua, o resultado, na obra literária, não é a indiferença. Ao contrário, a profundidade e o rigor são mantidos. Isto ocorre porque as metáforas de Kafka, como a que citamos imediatamente acima, ganham existência própria, elas são literais. O que Adorno chama “princípio de literalidade”¹⁴ é o fato do con-

⁸ Kafkas Gebilde hüteten sich vor dem mörderischen Künstlerirrtum, die Philosophie, die der Autor ins Gebilde pumpt, sei dessen metaphysischer Gehalt. (GS 10.1, p. 257)

⁹ ... alles wörtlich nehmen... (GS 10.1, p. 257)

¹⁰ Ao tratar do encobrimento da realidade pela linguagem Adorno e Horkheimer na obra *Dialética do Esclarecimento* afirmam que a palavra entra na ciência apenas como signo. Como imagem, gesto, som etc., é dividida nas diversas artes. Eis o motivo da importância dada por Adorno à arte quando da consecução de uma filosofia verdadeiramente crítica.

¹¹ So aber wie Kafka zu dem Traum sich verhält, soll der Leser zu Kafka sich verhalten. Nämlich auf den inkommensurablen, undurchsichtigen Details, den blinden Stellen beharren. (GS 10.1, p. 258)

¹² “Não sei exatamente de onde vêm estes soldados, em todo caso de muito longe; todos se parecem e nem mesmo precisariam uniforme. São homens pequenos, não robustos, mas espertos; o que mais ressalta neles é a dentadura, poderosa, como se lhes enchesse muito a boca, e um certo faiscar inquieto nos olhos estreitos. São o terror das crianças e ao mesmo tempo também seu espetáculo, porque continuamente quiseram assustar-se diante destas dentaduras e desses olhos, para depois escapar desesperados. Provavelmente este terror da infância não se perde nos adultos, ou pelo menos continua agindo neles”. KAFKA, Franz. *A Recusa*. In: *A Muralha da China*. Trad. Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, p. 65.

¹³ Solche Gesten sind die Spuren der Erfahrungen, die vom Bedeuten zugedeckt werden... Den in den Gesten sedimentierten Erfahrungen wird einmal die Deutung folgen, in ihrer Mimesis ein vom gesunden Menschenverstand verdrängtes Allgemeines wiedererkennen müssen. (GS 10.1, p. 259)

¹⁴ Prinzip der Wörtlichkeit. (vgl. GS 10.1, p. 257)

teúdo das obras se assemelhar ao sonho; Kafka poderia ser designado como o parabolista do inconsciente, mas ele não segue a ilogicidade do sonho. Por exemplo, tanto *A Construção* quanto *A Metamorfose* são obras que possuem clareza e coerência lógica. O que choca o leitor não é a infração dos princípios da lógica, mas a naturalidade com que o monstruoso é descrito. Neste ponto estão de acordo: Adorno, Anders e Carone. Segundo Anders (1993, p.21) o relato sóbrio de *Na colônia penal* choca mais o leitor do que se Kafka tivesse feito o prisioneiro berrar como Ajax.

Portanto, a escrita de Kafka através dos gestos, atos falhos e do próprio silêncio expressa o que a linguagem corrente esconde. Ele trouxe o expressionismo da pintura para a literatura ao transformar momentos em imagens narráveis, descritíveis. “Kafka salva a ideia do expressionismo não ao se esforçar em vão para escutar os sons primordiais, mas ao transferir para a literatura os procedimentos da pintura expressionista (Adorno, 2001, p.261).”¹⁵ É assim que, por exemplo, na cena de *O Processo* que mostra K abrindo a porta e vendo a mesma cena do dia anterior, seus guardas sendo espancados, é como se ela tivesse se mantido gravada, como num quadro. Não há nada de errado na sintaxe linguística que expressa esta “cena”, embora ela possa ser insuportável para nós leitores, assim como é para K. Outro recurso usado por Kafka ressaltado tanto por Adorno quanto por Günter Anders é o fato de expressar “ao pé da letra” certas realidades sociais que muitas vezes são escondidas pela literatura. Um romance ou uma novela podem ser construídos de tal modo que a profissão dos personagens passe despercebido, que dê a ilusão de que o homem é completo apesar da profissão. Em Kafka, ocorre o contrário, o homem é reduzido à profissão. Por isso, Günter Anders nos lembra de que no *Processo* o espancador se justifica dizendo: “empreguei-me como espancador, portanto espanco” (Anders, 1993, p. 52). O autor ainda nos lembra de que Kafka foi chamado de sádico por ter construído esta personagem. No entanto, um quarto de século depois os funcionários dos campos de concentração diziam algo semelhante em seus depoimentos. Depois disto, grande parte dos textos de Kafka passou a ser considerada profética.

3. O fim da individuação e sua relação com o momento histórico

Integração é desintegração e nela se encontram o encanto mítico e a racionalidade dominadora

Theodor Adorno

A falta da individuação está intrinsecamente relacionada com a desintegração social ou integração social forçada. Tanto a sociedade administrada tendo como centro o capital quanto os sistemas de pensamento, seja o cientificismo ou a neo-escolástica, não suportam o que fica fora. Toda iniciativa autônoma dói na má consciência daqueles que “entregaram a alma”. A maioria o faz contra seus próprios interesses, já que poucos são beneficiados: “O menor ‘desvio’, por isso, lhes parece uma ameaça ao sistema como um

¹⁵ Kafka rettet die Idee des Expressionismus, indem er, anstatt Urlauten vergebens nachzuhorchen, den Habitus expressionistischer Malerei auf die Dichtung überträgt. (vgl. GS 10.1, p. 278)

todo, algo tão insuportável quanto o estranho e o solitário para os poderosos de Kafka” (Adorno, 2001, p. 253)¹⁶.

O encanto mítico que une os homens a tais sistemas foi longamente estudado por Adorno e, como se sabe, a obra *A Personalidade Autoritária*¹⁷, escrita em conjunto com outros pesquisadores, ainda quando Adorno se encontrava exilado nos Estados Unidos, trata justamente do esclarecimento dos motivos e do modo de comportamento das personalidades fascistas. Nesta obra, tal como em *A Teoria Freudiana e o Modelo Fascista de Propaganda*¹⁸ é aceita a tese de Freud de que o que une os homens em um grupo, no qual eles nem pensam se realmente seus reais interesses serão satisfeitos, se está de acordo com a conduta ética, é a angústia mítica do não pertencimento. Infelizmente, nos limites deste trabalho não podemos aprofundar este tema, com a complexidade requerida.

Entretanto, referimo-nos a isto porque Adorno associa o sujeito que “não suporta o menor desvio” daquilo que socialmente é imposto com a época em que Kafka escreveu. Este conhecia o modelo econômico de então, que se resume no controle político das massas e no crescimento dos monopólios sobre os pequenos negócios. (Adorno, 2001, p. 257).

Adorno é contrário à insistência de Klaus Mann em tentar mostrar uma semelhança imediata do ambiente das obras de Kafka com o 3º Reich, pois a obra é hermética. O hermetismo não impede que percebamos a relação com a história, mas esta relação é mediada, ou seja, a obra é pensada como mônada com sua linguagem *sui generis*, embora todos os seus elementos ela retire da realidade, mas os organiza segundo uma “lógica” própria. Em muitos aspectos ela realmente antecipa o 3º Reich. Adorno refere-se à semelhança dos uniformes usados pelos agentes SS e pelos funcionários de *O Castelo*; as relações ambíguas entre as vítimas e o aparato jurídico, como em *O Processo* são semelhantes às relações que o partido Nazista mantinha com as vítimas. Mas, a verdadeira relação com a história se dá por refração. Na física, a refração ocorre quando o raio de luz ao incidir na água sai em outra direção. É como se a obra de arte fosse a refração do raio e a realidade fosse a água. Por isso as obras se mantêm como esferas separadas da realidade independente se elas trazem em seu bojo relatos históricos, filosofemas, etc. Assim, por exemplo, em *A Construção*, não há nenhuma menção à história, nos deparamos, como já referido, exclusivamente com as “reflexões” de um animal com vistas à melhoria de seu covil, sua solidão e medo dos predadores. Olhando a obra de perto, a estética pode refletir sobre seus elementos e sobre o momento histórico, ao mesmo tempo. Portanto, a interpretação transcende a obra a partir de dentro mostrando o que ela expressa daquele momento histórico.

Tal como na obra *Dialética do Esclarecimento*, no capítulo “Elementos do antissemitismo”, aqui também Adorno afirma que nos momentos de crise do capitalismo, a culpa

¹⁶ Deshalb gerade wird ihnen die geringste »Abweichung« als Bedrohung des gesamten Prinzips so untragbar, wie den Mächten bei Kafka Fremde und Einzelgänger es sind. (GS 10.1, p. 268)

¹⁷ ADORNO, T; Else Kaenkel-Brunswik; Daniel J. Levinson e Anevitt Sanford. *The authoritarian Personality*, New York, 1950

¹⁸ _____. *A Teoria Freudiana e o Modelo Fascista de Propaganda*. Cf. <http://adorno.planetaclix.pt>. Acesso em 04 de agosto de 2012.

não recai na esfera da produção, mas da circulação. Algumas obras de Kafka mimetizam este aspecto: “Desempregados - em O Castelo - e imigrantes- em América - são preservados como fósseis do processo de marginalização”. (Adorno, 2001, p. 256) ¹⁹. A obra de Kafka expõe a fisionomia desta sociedade, desde seu caráter monopolista ao seu caráter burocrático. Mas ele o faz mostrando os arquétipos do capitalismo tardio. É como se sua escrita, que ele chamou de rabisco, fosse a mímica desta sociedade. “Com a sua tradução em arquétipos o burguês agoniza. A perda de seus traços individuais, a descoberta do horror existente debaixo do monumento da cultura, marca a decadência da própria individualidade. O terrível, entretanto, é que o burguês não encontrou um sucessor: ‘ninguém o fez’” (Adorno, 2001, p. 257) ²⁰.

Adorno refere-se à obra *O Caçador Graccus* como um expoente deste estado de coisas. O conto narra a história de um caçador que correndo pela floresta escura atrás da caça, tropeça, cai e morre. O “barqueiro sombrio” deveria levá-lo para o reino dos mortos, mas não o faz. O barco permanece velejando pelas encostas séculos a fio, de forma que, deitado no seu ataúde, não se sente nem totalmente morto, nem totalmente vivo. Ele é o arquétipo do momento histórico que Kafka viveu e grande parte do que veio depois porque nele se perde o “parâmetro da experiência, a vida vivida até o fim” (Adorno, 2001, p. 257) ²¹. Com os campos de concentração, a burguesia tardia instaurou o inferno sobre a terra, pois ela construiu um espaço intermediário entre a vida e a morte: nestes campos foram encontrados “esqueletos vivos e em estado de decomposição” (Adorno, 2001, p. 257) ²². O homem passou a habitar a *terra de ninguém* entre a morte em idade avançada depois de ter tido uma vida plena e as coisas despersonalizadas. Esse é o *intermezzo* entre a individuação plena e o eu sem objetos que, como veremos, se identifica com a objetualidade.

4. A terra de ninguém entre a vida plena e a coisa despersonalizada.

O eu sem objetos, a ausência de individuação é também designada por Adorno como “subjetividade absoluta”, ela é desprovida de qualidades, diferenças. “A ausência de diferenças da subjetividade autárquica reforça o sentimento de incerteza e a monotonia da repetição neurótica” (Adorno, 2001, p. 259) ²³. Este sujeito é, ao mesmo tempo, desprovido de si mesmo, o que quer dizer que “ele vive unicamente na alienação” (Adorno, 2001, p. 259) ²⁴, ele se torna semelhante às coisas e totalmente fechado em relação ao estranho, ao outro. Não consegue se autoafirmar como *persona* frente ao mundo e aos outros. Por isso, habita a *terra de ninguém* que nos referimos acima. “A interioridade desprovida de objetos é espaço, no sentido preciso de que tudo que ela produz obedece à

¹⁹ Arbeitslose - im Schloß - und Emigranten - in Amerika - werden wie Fossilien der Deklassierung präpariert. (GS 10.1, p. 272)

²⁰ Mit seiner Übersetzung in Archetypen verendet der Bürger. Die Preisgabe seiner individuellen Züge, die Aufdeckung des wimmelnden Grauens unter dem Stein der Kultur markiert den Verfall von Individualität selber. Das Grauen jedoch ist, daß der Bürger keinen Nachfolger fand; »niemand hat's getan«. (GS 10.1, S. 273)

²¹ Wie in Kafkas verkehrten Epen ging da zugrunde, woran Erfahrung ihr Maß hat, das aus sich heraus zu Ende gelebte Leben. (GS 10.1, p. 273)

²² ... lebende Skelette und Verwesende ... (GS 10.1, p. 273)

²³ Das Differenzlose der autarken Subjektivität verstärkt das Gefühl der Ungewißheit und die Monotonie des Wiederholungszwangs. (GS 10.1, p. 275)

²⁴ Das Selbst lebt einzig in der Entäußerung. (GS 10.1, p. 275)

lei da repetição intemporal” (Adorno, 2001, p. 262).²⁵ Como não há contraste porque o outro é tabu, o mundo inteiro deve ser a repetição infinita do mesmo, ou seja, como já foi dito, é como se este sujeito vivesse preso em um campo magnético. Por isso as obras de Kafka parecem épicas ao avesso, porque não há o que narrar no campo magnético sem temporalidade. Entretanto, Kafka narra, mas “em oposição ao irrefletido romance de aventuras, que se concentra em situações extraordinárias apenas para confirmar as situações normais” (Adorno, 2001, p. 263), o normal é visto por Kafka como monstruoso, então seus personagens, sem liberdade e cuja interioridade é atemporal, somente deslocam-se de um cerco infernal a outro. O nexo entre os momentos da “aventura” épica se assemelha a uma “fuga de prisões” (Adorno, 2001, p. 263), uma espécie de *tour no inferno*.

A técnica de Kafka consiste em denunciar o mito através da astúcia, isto é, incorporando a força do inimigo. Por isso, seus personagens são aconselhados a deixar a alma em casa na saída para a vida social, tal como os homens na sociedade (Adorno, 2001, p. 268). Na verdade, Kafka não acredita (igualmente como Freud) em qualquer substantividade do eu, este não passa de uma instância que organiza impulsos somáticos:

Em vez de curar a neurose, ele procura nela mesma a força que cura, a força do conhecimento: os estigmas com que a sociedade marca o indivíduo são interpretados como indícios da inverdade social, são lidos como o negativo da verdade. A força de Kafka é a da demolição. Diante do sofrimento incomensurável, ele derruba a fachada acolhedora, cada vez mais submetida ao controle racional (Adorno, 2001, p.247)²⁶.

Portanto, sua obra ao mimetizar as neuroses e sofrimentos do homem, incorpora o mito e, com isso o desmascara. Mas, o mais estranho para nós é perceber que ele ao mimetizar o sujeito sem individuação e denunciar o mundo não propõe como saída o retorno ao sujeito esclarecido do iluminismo, ele o rejeita em bloco. A saída implica na negação da própria constituição do indivíduo burguês (Adorno, 2001, p. 268), porque esta é amarrada à condição de classe, ao papel social ao qual ele está obrigado. “A gênese social do indivíduo revela-se no final como o poder que o aniquila. A obra de Kafka é uma tentativa de absorver isto” (Adorno, 2001, p. 249)²⁷.

O percurso que tomou a sociedade burguesa em vez de promover a liberdade promoveu, através da pressão, uma insegurança tal que desembocou nestas individualidades sem identidade. Ela promoveu uma espécie de “regressão biológica”, daí a importância de se estudar as parábolas animais de Kafka (Adorno, 2001, p. 251). As parábolas animais em vez de trazerem desalento, pois a ideia de “dignidade humana” tão cara ao iluminismo

²⁵ ...die objektlose Innerlichkeit ist Raum in dem genauen Sinn, daß alles, was sie stiftet, dem Gesetz zeitfremder Wiederholung gehorcht. (GS 10.1, p. 279)

²⁶ Anstatt die Neurose zu heilen, sucht er in ihr selbst die heilende Kraft, die der Erkenntnis: die Wunden, welche die Gesellschaft dem Einzelnen einbrennt, werden von diesem als Chiffren der gesellschaftlichen Unwahrheit, als Negativ der Wahrheit gelesen. Seine Gewalt ist eine des Abbaus. Erreißt die beschwichtigende Fassade vorm Unmaß des Leidens nieder, der die rationale Kontrolle mehr stets sich einfügt. (GS 10.1, p. 262)

²⁷ Der gesellschaftliche Ursprung des Individuums enthüllt sich am Ende als die Macht von dessen Vernichtung. Kafkas Werk ist ein Versuch, diese zu absorbieren. (GS 10.1, pp. 264-265)

já está há léguas de distância, são a saída. Adorno refere-se a uma “salutar semelhança do homem com o animal, presente em grande parte de suas narrativas”²⁸ (Adorno, 2001, p.268).

Esta “salutar” aproximação se inscreve na tentativa kafkiana de salvar aquelas coisas que são consideradas inúteis, inferiores na sociedade tecnizada. Ideia semelhante encontra-se em Benjamin, quando este se refere à esperança na obra de Kafka. Segundo ele, ela está nos “inábéis e inacabados” como os ajudantes, nos estudantes que nunca dormem ou nos habitantes dos “mares do sul” que nunca se cansam (Benjamin, 1994, p.142).

Entretanto, em relação ao papel dos animais na obra de Kafka nos parece que há divergência entre os autores. Para Benjamin “Kafka não se cansava de escutar os animais para retirar deles o que fora esquecido” (Benjamin, 1994, p.157). E ele continua dizendo que tanto na obra *Toupeira Gigante* (Reisenmawurf) quanto em *A Construção* (Bau) o animal é apresentado refletindo e, ao mesmo tempo, trabalhando. Entretanto, ele admite que esta reflexão é confusa, preocupada, desesperada (Benjamin, 1994, p.157). Benjamin não vê estes animais como “mimese” do homem sem individuação, como Adorno.

Parece-nos que, para Adorno, não se trata de resgatar algo que foi esquecido, mas através da aproximação e contraste das atitudes do animal e do homem, expor que o personagem da fábula mostra aquilo que a sociedade encobre e que é infame. Os animais de Kafka expõem a desumanização do homem, mas se eles apontam para a possibilidade da utopia é somente porque denunciam o estado falso, não porque teriam características positivas que nos servissem de parâmetro. Eles mostram a não liberdade imperante. Quando, por exemplo, na obra *Relato a uma Academia*, o macaco somente consegue ser solto da jaula onde se encontra espremido e ferido por um projétil, porque aprende a tomar uma garrafa de cachaça de uma só vez e dar uma cuspidinha para o lado, como faz o marinheiro que o ensina, vemos com isto o tamanho horror em que se transformou o homem em detrimento de uma maior “liberdade” que o macaco tinha na selva. Para interpretar este conto no espírito de Adorno, devemos levar em conta que não está sendo proposto um retorno a certo estado de natureza (também não em Benjamin), mas a comparação com o animal mostra nosso estado de degradação na medida em que exhibe nossa natureza mutilada. Kafka sai do reino dos homens para o reino dos animais para expor a desumanidade.

5. O animal e seu mundo

A alegria que o narrador personagem de *A Construção* sente ao calcular ocorre não porque o cálculo o salvará, mas porque, mesmo sabendo que a esperança é vã, ele admite que não conseguiria viver sem ela. “Tudo isto são cálculos bastante laboriosos e a alegria que a mente sagaz tem consigo mesma é algumas vezes o único motivo pelo qual se continua calculando” (Kafka, 1998, p. 64).

Compreendemos a necessidade desta esperança desesperançada quando compreendemos o imenso perigo que ele corre²⁹ e também (principalmente) o fato de que não há em

²⁸Anstelle der Menschenwürde, desoberstenbürgerlichenBegriffs, trittbeihm das heilsameEingedenken der Tierähnlichkeit, von der eineganzeSchichtseinerErzählungenzehrt. (GS 10.1, pp. 285)

seus “princípios” de conduta nenhuma possibilidade de contar com os outros para construir outra forma de vida. Pelo contrário, o outro é visto apenas como presa ou predador. Assim, a probabilidade de uma existência conciliada com a coletividade não é mencionada. Aliás, em certo momento, quando está elogiando o silêncio da construção, ele compara a sua felicidade com a infelicidade de outros animais, os andarilhos das estradas ou os que vivem “escondidos num monte de folhas ou na matilha dos camaradas” (Kafka, 1998 p. 66).

Enquanto a vida em comunidade é algo lamentável a qual estão sujeitos estes coitados que tiveram menos sorte que ele, sua identificação com a construção produz “uma alegria indizível” (Kafka, 1998, p. 75). A unidade fica muito clara em um momento em que de fora da toca a contempla como algo que lhe é intrínseco: “É como se não tivesse diante da minha casa, mas de mim mesmo dormindo e tivesse a felicidade de poder ao mesmo tempo dormir profundamente e me vigiar com brio” (Kafka, 1998, p. 75). A casa e ele são um, note-se que mesmo que ele conseguisse a “redenção”, isto é, a total segurança na construção, a vitória completa sobre os predadores, o seu mundo continuaria dividido entre ele, sua casa e os outros. A construção é como uma extensão dele. Em certo momento diz que não confia em ninguém, que “confiança só posso ter em mim mesmo e na construção” (Kafka, 1998, p. 80).

Para este eu espacial que está totalmente identificado com o objeto, como disse Adorno, não há temporalidade no sentido de haver passado histórico e possibilidade de transmutação das condições de existência. O animal conciliado com este seu mundo fechado e onde o que deve fazer já está dado, tem uma relação “tranquila” com o passar das horas: “dentro da construção o tempo, para mim, é sempre infundável-, pois tudo que faço ali é bom e importante e de certo modo me sacia” (Kafka, 1998, p. 86).

Entretanto, não podemos esquecer que estes momentos de tranquilidade são logo substituídos por momentos de horror (como dissemos na p. 6, ele não tem mais que uma hora de sossego). Às vezes acorda em pânico pensando que o modo como arranhou suas provisões e sua defesa está errado e, então, imediatamente se põe a trabalhar desesperadamente. Por exemplo, ele pensa que as provisões distribuídas em vários recintos da toca podem chamar mais atenção e ele as põe todas, novamente, na praça forte. Então, ele se acalma novamente. Neste momento aparece textualmente na novela a palavra “autoconsciência”: “Além disso, é estúpido, mas verdadeiro, que a autoconsciência sofre, quando não vê todas as provisões juntas e não percebe num único olhar o que tem” (Kafka, 1998, p. 69). A autoconsciência aqui aparece como a “instância” que labuta para que a autoconservação, nos termos em que o animal vive, seja mantida. Ela não permite a transcendência para além daquele “nicho” em que o mundo ficou encerrado. Não é à toa que para Adorno, leitor de Kafka e Proust, ela é apenas um modo de comportamento, ou seja, não é uma instância transcendental, lógica, ou ontológica, que pu-

²⁹ Vamos citar uma passagem que dá a dimensão do perigo que o animal corre: “E não são apenas os inimigos externos que me ameaçam. Existem também os que vivem dentro do chão. Nunca os vi ainda, mas as lendas falam a seu respeito e eu creio firmemente nelas. São seres do interior da terra e nem a saga consegue descrevê-los. Até quem foi vítima deles mal pôde enxergá-los; eles chegam, ouve-se o arranhar de suas garras logo embaixo de si na terra, que é seu elemento, e já se está perdido” (Kafka, 1998, P. 65).

desse ser pensada com independência do eu e seu mundo atual, circundante. Entretanto, a rigor, segundo a estética de Adorno, na obra de Kafka não há autoconsciência, ela foi cancelada porque o que Adorno entende por autoconsciência é mais do que a esfera que organiza impulsos com vistas a adaptação. A autoconsciência é um modo de comportamento que se arrisca a interpretar o mundo e negar aquilo que causa sofrimento em nome da vida plena. Quer dizer, é ela a responsável pelo trabalho propriamente crítico e transformador. Entretanto, como a obra de arte é mimese, ela não julga, apenas apresenta as deformidades do real. A arte precisa da filosofia para esta dizer na forma conceitual o que ela mimetiza. Por outro lado, a filosofia sem a arte corre o risco de permanecer com um discurso abstrato a partir da hipostasiação de princípios, ou seja, corre o risco de sobrevoar a existência em prol de pensamentos logicamente ordenados, mas incapazes de problematizar qualquer conteúdo determinado por seu tempo histórico.

Portanto, sobre o ponto de vista da interpretação estética, *A Construção* expressa o homem reduzido à sua função com vistas à autoconservação em meio a uma humanidade hostil. Não há mais utopia, como se as peças do jogo já tivessem todas sido jogadas, e como se sobrasse ao homem tentar se adaptar ao máximo a este ambiente onde todas as coordenadas estão dadas.

Entretanto, como Josef K. em *O Processo*, podemos deixar os corredores asfixiantes do tribunal e tomar um ar fresco lá fora, sob pena de morrerem. Veremos atrás de nós os funcionários para os quais tal ar é insuportável. Para ter uma sorte melhor que a dele, precisamos movimentar o pensamento nas suas diversas formas. Tal como Hölderlin nos exortou, não desistamos da individuação: “Vem, pois! Para contemplarmos o espaço aberto, para buscarmos algo de próprio, por longe que esteja” [So komm! Dass wir das Offene schauen, Dass ein Eigenes wir suchen, so weit es auch ist] (Hölderlin, 1991, p.p. 252-253).

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Gesammelte Schriften*. Eds. Rolf Tiedemann e Gretel Adorno. Frankfurt, Suhrkamp, 1970-1986, 20 vols.
- ADORNO, T; Else Kaenkel-Brunswik; Daniel J. Levinson e Anevitt Sanford. *The Authoritarian Personality*, New York, 1950
- _____. *Palavras e sinais. Modelos críticos 2*. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.
- _____. *A Teoria Freudiana e o Modelo Fascista de Propaganda*. <http://adorno.planetaclix.pt>. Acesso em 04 de agosto de 2012.
- _____. *Notas sobre literatura*. Obra completa 11. Traducción: Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Akal, 2003
- _____. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1988.
- _____. *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Matos Brito. São Paulo: Ática, 2001.
- _____. *Dialética Negativa*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- ADORNO, T; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

- ANDERS, Günter. *Kafka: pró e contra*. Trad. Modesto Carone. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984
- _____. *Franz Kafka*. A propósito do décimo aniversário de sua morte. Obras escolhidas, vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- Hölderlin, Friedrich. *Poemas*. Tradução de Paulo Quintela; Lisboa: Relógio D'água Editores, 1991, p.p. 252-253
- CANETTI, Elias. *Hebel e Kafka*. Tradução de Samuel Titan Júnior. In: Novos Estudos CEBRAP. São Paulo (Centro Brasileiro de Análise e Planejamento), v. 72, 2005.
- CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CARVALHAL, Tania Franco et al. *A realidade em Kafka*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1973. (Coleção Augusto Meyer, 2).
- CASTRO, Manuel Antônio de. *Der Prozess e a arte - Anotações para uma poética de Kafka*. Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte (Centro de Estudos Literários/UFMG), v. 5, p. 263-280, out. 1997.
- CORNELSEN, Elcio Loureiro. *O estilo de um sábio em tempos sombrios: Franz Kafka*. In: PERES, Ana Maria Clark et al. (Org.). *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras de UFMG, 2005, p. 235-249.
- DUARTE, Rodrigo. *Adornos: Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 1997
- KAFKA, F. *Josefine, a cantora ou o povo dos ratos*. In: Um artista da fome seguido de Na colônia penal e outras histórias. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2009, 47-77
- _____. *O Castelo*. Trad. D.P. Skroski. São Paulo: Abril Cultural, 2003
- _____. *O desaparecido ou Amerika*. Trad. Suzana Kampff Lages. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- _____. *A Recusa*. In: A Muralha da China. Trad. Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. PP. 136-166
- _____. *Um relato a uma academia*. In: Nas Galerias. Trad. Flávio Kothe. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- _____. *A Metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras. 1997
- _____. *O caçador Graco*. IN: Narrativas do espólio. Trad. Modesto Carone. Companhia das Letras, 2002
- _____. *Um artista da fome e A construção*. Trad. Modesto Carone. Companhia das Letras, 1998
- _____. *O Processo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- LÖBIG, Michael; SCHWEPPEHÄUSER, Gerhard (hrsg). *Hamburger Adorno Symposium*. Lüneburg, zu klampen, 1984
- ROSENFELD, Anatol. *Texto / contexto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976
- _____. *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva / Edusp; Campinas: Edunicamp, 1994.
- SCHWARZ, Roberto. *Tribulação de um pai de família*. In: _____. O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. (Literatura e teoria literária, 27), p. 21-26.
- _____. *Uma barata é uma barata é uma barata*. In: _____. A sereia e o desconfiado: Ensaio crítico. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. (Coleção Literatura e Teoria Literária, 37). p. 59-72.

SCHWEPPENHÄUSER, Gerhard; WISCHKE, Mirko (hg). *Impuls und Negativität.*
Ethik und Ästhetik bei Adorno. Hamburg; Berlin: Argument-Verlag, 1995.