

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Estética e Filosofia da Arte da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

KAFKA: A OPACIDADE SEMÂNTICA DO MUNDO. UM COMENTÁRIO DE “ANOTAÇÕES SOBRE KAFKA”, DE THEODOR ADORNO¹

*Verlaine Freitas*²

Resumo: O objetivo do texto é fazer comentário dos principais conceitos, temas e argumentos filosóficos articulados por Theodor Adorno em seu ensaio “Anotações sobre Kafka”. Trata-se não apenas de apresentar a linha argumentativa do filósofo, mas de extrair consequências e de refletir criticamente sobre a validade determinados posicionamentos. Defendemos a tese de que Adorno emprega três espécies de literalidade em sua leitura do autor tcheco: a linguística, a onírica e a psicanalítica.

Palavras-chave: Theodor Adorno; Franz Kafka; Psicanálise

Abstract: The purpose of the text is to make a critical analysis of the main concepts, themes and philosophical arguments articulated by Theodor Adorno in his essay “Notes on Kafka”. It does not intend only to present the philosopher’s argumentative line, but to extract consequences of it and to reflect critically on the validity of certain positions. We defend the thesis that Adorno employs three kinds of literalness in his reading of the Czech author: linguistic, dreamlike and psychoanalytic.

Keywords: Theodor Adorno; Franz Kafka; Psychoanalysis

¹ Kafka: the semantic opacity of the world. A commentary on "Notes on Kafka", by Theodor Adorno

² Possui graduação (1994), mestrado (1996) e doutorado (2001) em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais; fez estágio de Pós-doutorado na University of Windsor, Canadá (2011). Atualmente é professor associado da UFMG e pesquisador do CNPq. É autor do livro “Adorno e a arte contemporânea”, além de organizador de outras obras sobre estética. Traduziu textos de autores alemães e de língua inglesa. O trabalho de tradução mais relevante é a coletânea “Escritos de psicologia social e psicanálise”, com textos de Theodor Adorno. Trabalha principalmente os temas: estética, psicanálise e cultura de massa, abordando as obras de Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud e Theodor Adorno. Endereço de email: verlainefreitas@gmail.com

Embora as reflexões sobre literatura de Theodor Adorno sejam em bem menor número do que as referentes à música, um extenso e significativo volume de seus *Escritos reunidos (Gesammelte Schriften)* trata de diversas obras literárias. Além disso, outros ensaios e referências a escritores e romancistas ocupam posição de destaque em textos-chave, como na *Teoria estética* e nos escritos sociológicos. Este último é o caso das “Anotações sobre Kafka”, originalmente publicadas em 1953 na revista *Die neue Rundschau* e posteriormente incluídas no livro *Prismas. Crítica cultural e sociedade*.

Nossa proposta consiste em tomar alguns motivos conceituais relevantes deste texto de Adorno, propondo uma análise crítica que nos permita extrair algumas consequências argumentativas, explicitar seus pressupostos, bem como esclarecer elementos literários de Kafka afins à problemática da filosofia adorniana. Dada a extensão limitada deste artigo, vamos nos abster de confrontar a perspectiva de Adorno com a de outros comentadores, como Gunther Anders e Maurice Blanchot. Além disso, interessa-nos menos a validade da leitura de Adorno relativa a Kafka, e mais o teor conceitual-filosófico de sua exposição.

O presente artigo se refere a todos os nove itens das *Anotações*, mas não consiste em uma apresentação global de todos os temas, nem se detém na reflexão relativa a algum especificamente. Dado que seguiremos a ordem dos argumentos no texto original, indicando a numeração dos respectivos itens (aos quais acrescentamos um subtítulo), torna-se desnecessário indicar as respectivas páginas às quais nos referimos (isso será feito apenas quando das citações diretas).

Tendo a intenção de correlacionar futuramente nossa interpretação das “Anotações sobre Kafka” à do ensaio “Parataxis. Sobre a lírica tardia de Hölderlin”, de Adorno, iniciamos nossa abordagem indicando algumas semelhanças entre os dois textos. A diferença entre eles, por sua vez, configura uma de nossas teses interpretativas: enquanto em Kafka temos uma opacidade semântica como dispositivo literário de negação da fluidez comunicativa da linguagem, em Hölderlin trata-se de uma opacidade sintática.

Os ensaios de Adorno sobre Kafka e sobre Hölderlin iniciam defrontando-se com a mesma questão: qual o papel da reflexão filosófica sobre obras poético-literárias? O autor quer contrapor-se a vertentes interpretativas que almejam extrair um significado conceitual imediato de uma poesia ou romance. Ao criticar a interpretação de um poema de Hölderlin feita por Friedrich Beissner, Adorno demarca a intenção do artista como apenas um momento, a ser superado dialeticamente no contexto geral da obra, e não como apoio indiscutível para se dizer do que a obra significa³. Essa temática será retomada posteriormente na *Teoria Estética*, constituindo um bloco argumentativo nuclear para o

³ Adorno, “Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins”, p.449-50.

desdobramento da filosofia da arte adorniana⁴. Trata-se da perspectiva, reiterada em diversos matizes, de que a dimensão estético-espiritual das obras situa-se em um patamar essencialmente distinto daquele da configuração de seus materiais. Levando-se em conta que as artes literárias sempre contêm um teor comunicacional legível na própria linguagem, torna-se imediatamente clara a necessidade de demarcar a insuficiência e os equívocos das interpretações apoiadas na letra do texto, tanto para erigir ou convalidar concepções filosóficas (como é falado sobre Heidegger em sua interpretação de Hölderlin⁵), quanto para descortinar significados inconscientes do autor que atravessam a obra (como no caso de parte das leituras psicanalíticas).

Em relação tanto a Hölderlin quanto a Kafka, Adorno enfatiza uma dualidade essencial: a densidade e a concretude das articulações sintáticas e semânticas do plano linguístico-literário, que por um lado exigem uma interpretação, constroem o pensamento a obter uma mínima transparência ao teor enigmático da obra, e, por outro lado, recusam sistematicamente um significado inequívoco, uma transparência simbólica de conteúdos das mais variadas espécies: psicológicos, políticos, religiosos, morais etc⁶. Segundo pensamos, o ensaio sobre Kafka desdobra essa dualidade enfatizando a dimensão semântica do tecido linguístico, apontando para o caráter cru, interrompido, truncado, das mais diversas significações sobrepostas no texto. Transitando entre a matéria-prima do imediatamente literal e o confronto com a inércia mítica na constituição societária da realidade, o enigma poético-literário kafkiano exigirá uma interpretação capaz de traduzir essa concretude estética, sem diluí-la no desiderato da articulação filosófica geral, que abstrai precisamente do que, no texto literário, não serve a concepções preestabelecidas, como do existencialismo ou da ontologia fundamental. O ensaio sobre Hölderlin, por sua vez, fará aquela dualidade trabalhar no sentido da vivacidade sintática refratada das formas poéticas. Em vez da subordinação gramatical, típica do pensamento linear, trata-se de uma articulação paratática, reiterando o complexo formal como mediador intransponível para todos os conteúdos e materiais trazidos para a obra. Apesar da expressiva diferença, em ambos os autores delinea-se certo princípio de correção estética da ancestralidade mítica, não em um confronto baseado em quaisquer visões de mundo alternativas ou filosoficamente críticas, mas sim pelo modo como tal sortilégio é trazido para o interior da corrente formativa do estético e, nesse mesmo passo, negado dialeticamente — sendo que muito da dificuldade consistirá propriamente em

⁴ Cf. especialmente os ensaios “Intention und Sinn” [“Intenção e sentido”] e “Krise des Sinns” [“Crise do sentido”], pp.226-235, bem como toda a seção “Schein und Ausdruck” [“Aparência e expressão”], pp.154-179.

⁵ Cf. “Parataxis”, pp.452-68; a crítica à interpretação de Hölderlin por Heidegger (ocupando quase um terço do artigo) é tomada por Adorno como bastante representativa do que ele pretende negar com sua leitura filosófica do fenômeno literário.

⁶ Sobre essa falsificação do teor sensível/linguístico pela leitura simbólica, cf. Roger Foster, “Adorno on Kafka: Interpreting the Grimace on the Face of Truth”. (Cf. a bibliografia ao final para detalhes das obras referenciadas.)

elucidar tal “negação”, pois seu caráter dialético, enigmático, inconcluso, interrompido etc., sobrepõe-se sobejamente.

1. APROXIMAÇÃO E DISTANCIAMENTO SIMBÓLICO: LITERALIDADE E CONTEMPLAÇÃO

A ânsia de apropriação filosófica da obra de Franz Kafka, no mais das vezes de cunho existencialista, segundo Adorno, é facilmente explicável pela eloquência de suas imagens enigmáticas de um mundo sombrio. À primeira vista, não parece, de fato, despropositado ler o abandono de Joseph K. a uma burocracia imperscrutável como símbolo da condição humana permeada de angústia, desolação e contato com o nada. Na medida em que cresce a importância conferida a tais conteúdos filosóficos, porém, diminui a relevância da especificidade estético-literária da obra, com sua articulação linguística, narrativa e imagética, particularmente concernente à tessitura de seu teor enigmático, calcado em grande medida na polissemia, por um lado, e na muitas vezes absurda literalidade do que é dito, por outro. Ao se realizar uma crítica imanente a toda obra de arte, a primeira tarefa consiste, nesse sentido, em romper o interesse prévio de obtenção de uma imagem simbólica do real. Segundo Adorno, o conceito de símbolo mais atrapalha do que auxilia o empreendimento interpretativo, pois o simbolismo “drena” a força e a vivacidade estética dos elementos particulares, fazendo-as desaguar em um movimento de leitura global. Por mais que se insista, de forma retrospectiva, na riqueza dos elementos constituintes da carga simbólica, o resultado final não deixará de ter a marca do impulso hermenêutico inicial, qual seja, de procurar uma visão de mundo, ilustração de conceitos teóricos, edificação moral etc.

Tal perspectiva crítica nos parece bastante acertada, mas, ao fundamentá-la, Adorno insere um argumento do qual discordamos e que pensamos contrariar uma parte de sua leitura sobre a poesia de Hölderlin: “independente do quão densamente os símbolos estejam arranjados [*gefügt*], o peso próprio de sua realidade não traz prejuízo para seu caráter simbólico” (AK 254-5)⁷. Uma interpretação favorável a essa colocação nos faria situar a persistência do valor simbólico na postura do leitor, seguindo o que falamos antes, no sentido de o peso próprio da dimensão material-linguística da obra ser tendencialmente anulado pelo desejo de obter uma imagem de mundo que traduza ou possa ser traduzida por conceitos filosóficos. O problema reside em que, nesse momento do texto, Adorno fala da constituição das próprias obras, comparando o inequívoco caráter simbólico da “Pandora” de Goethe aos romances de Kafka. Desse modo, muito da concepção de parataxe utilizada por Adorno ao ler a obra de Hölderlin é colocado em xeque, em virtude de tal princípio poético recusar essencialmente uma transparência dos conteúdos empíricos quando inseridos no *continuum* paratático da obra: a densidade das articulações sintáticas, a mescla de termos abstratos a nomes tomados como significantes de direito próprio,

⁷ O texto-base de Adorno, “Aufzeichnungen zu Kafka” (“Anotações sobre Kafka”), será referido pelas iniciais AK, seguidas do número de página da edição indicada nas referências bibliográficas. Todas as traduções são de nossa autoria.

a interrupção sistemática da ordenação discursiva etc.: tudo isso caracteriza o “peso próprio” da realidade linguística como um poderoso obstáculo à apropriação simbólica. Como, porém, a argumentação de Adorno no ensaio sobre Kafka não depende deste argumento específico, afetando mais propriamente sua concepção do caráter paratático da poesia de Hölderlin, não nos parece necessário insistir neste ponto aqui.

Em vez da fluidez e da transparência semântica do símbolo, que faz convergir significante e significado em um conjunto dotado de poder comunicativo, o que temos em Kafka é a rigidez crua, a interrupção patente do signo, a truncagem das representações narrativas que, todavia, se organizam em um ajuste milimétrico e nos conduzem a uma senda sem escapatória⁸. Não se resumindo a um aglomerado de motivos linguísticos desconexos e absurdos, mas também recusando a plasmação imagética afim a alguma visão de mundo preestabelecida, o sentido estético-literário kafkiano emerge da tensão entre esses dois polos. Como veremos em detalhes mais à frente, a leitura imagético-simbólica é recusada, paradoxalmente, por meio do dispositivo hermenêutico de proximidade máxima ao que é evocado na linguagem. De forma análoga a como em “Na colônia penal” o texto condenatório é gravado como tortura prolongada na pele do réu, as descrições de Kafka parecem aderir à (e na verdade sulcar a) epiderme que reveste a empiria e na qual tocamos como via de acessibilidade intelectual⁹. Por conta disso, Adorno refere-se repetidas vezes ao peso do “assim é” [“So ist es”] e do déjà-vu kafkianos, índices eloquentes de um excesso de realidade capaz de obliterar o necessário distanciamento (e relativa indiferença) para a apropriação simbolizante. Ao mesmo tempo, porém, em que exige ser interpretada, a obra se recusa à acomodação dócil a pré-juízos filosofantes.

Nesse momento, deparamo-nos com um argumento de Adorno que merece nossa especial atenção. Trata-se de sua ideia de que essa eloquente proximidade, que constrange, coage, à interpretação, “encurta [*einzieht*] a distância estética”, momento em que “a relação contemplativa entre texto e leitor é perturbada profundamente” (AK 256). Trata-se de uma ideia significativa, não apenas por nortear em grande medida a argumentação subsequente, quanto também por ressurgir em duas importantes passagens da *Teoria estética*, em que Adorno, ao criticar o conceito de comprazimento desinteressado exposto por Kant na *Crítica da faculdade do juízo*, usa exatamente a obra de Kafka como exemplo:

Seguramente, Kafka não desperta a faculdade de desejar. A angústia real, porém, que responde às peças em prosa, tal como “A metamorfose” ou “Na colônia penal” — o choque que paralisa e nos faz retroagir, o asco que abala a natureza —, tem, como defesa, mais a ver com o desejo do que com a antiga

⁸ Anatol Rosenfeld diz que se trata de uma linguagem administrativa e protocolar, afim a procedimentos jurídicos meticulosos, cuja impassibilidade se choca com os absurdos do conteúdo narrado (cf. **Texto/contexto I**, p.232).

⁹ Como diz Maeve Cooke, “a inscrição corporal parece ser a pré-condição para ler e, assim, compreender, as sentenças” (“Truth in narrative fiction: Kafka, Adorno and beyond”, p.635).

ausência de interesse, que ele e tudo mais que se lhe seguiu revogaram. Essa ausência de interesse seria grosseiramente inadequada a seus escritos¹⁰.

Mesmo mestres acadêmicos aprovados em seminários hesitariam em aplicar um critério sancionado como o de comprazimento desinteressado à prosa como “A metamorfose” ou “Na colônia penal” de Kafka, em que a distância estética garantida perante o objeto oscila de forma chocante (...) ¹¹.

Comparando a urgência de interpretação da obra kafkiana à princesa Turandot (personagem da peça escrita por Friedrich Schiller e transformada em ópera por Giacomo Puccini), que colocou a seus pretendentes três enigmas que, caso não resolvidos, levariam à morte, Adorno concebe a interpelação de Kafka como a de um assalto a nosso senso de preservação vital, de integridade física, de sanidade. Este complexo psico-afetivo, emergindo do plano propriamente literário, impede tanto o distanciamento requerido para a atitude contemplativa, pensada tradicionalmente como contendo certa placidez, quanto também o movimento inverso, a saber, o desejo de identificação, como se não pudéssemos “negociar” um ponto de observação confortável, mas também não uma proximidade de reconhecimento.

Deve-se notar, entretanto, que Adorno não recusa *tout court* o conceito de comprazimento desinteressado na leitura das obras de arte moderna, nem mesmo na de Kafka. Sua crítica dirige-se à exclusividade desse conceito como determinante da qualificação estética da obra. Que não se tenha uma apreciação estética movida por um interesse, um desejo e uma intenção imediatos é um componente de primeira grandeza na estética de Adorno. A rigor, toda sua crítica à indústria cultural pode ser lida como desdobramento deste preceito interditor do “gosto culinário”, vinculado propriamente ao detalhe sensual, à vivacidade cromática, a porções atomizadas da música etc. Logo após a primeira citação da *Teoria estética* acima, lemos:

A experiência artística somente é autônoma quando recusa o gosto da fruição. O caminho para ela passa pela ausência de interesse; a emancipação da arte perante os produtos da culinária ou da pornografia é irrevogável. Ela, porém, não se contenta com a ausência de interesse, que reproduz, de forma imanente e modificada, o interesse¹².

O impacto do excesso de realidade mortífera de Kafka não revoga o conceito de interesse, mas até mesmo o exige de modo mais desafiador. Permanece necessário um elemento inerente à atitude contemplativa, o distanciamento, mas, em oposição à placidez da beleza, temos na verdade o “prazer negativo” do sublime, para o qual a ausência de interesse deve ser concebida de forma altamente relativa: a comoção

¹⁰ *Ästhetische Theorie*, p.26.

¹¹ *Ästhetische Theorie*, p.505.

¹² *Ästhetische Theorie*, p.26.

e o abalo atribuídos a ele por Kant impedem um delineamento tão unívoco quanto o distanciamento formal da beleza. Em virtude disso, o “encurtamento da distância” estética pela obra de Kafka falado por Adorno deve ser lido com certa ressalva: não é absoluto, não significa uma fusão com o objeto, não anula o preceito de desinteresse como momento da fruição¹³.

2. AS LITERALIDADES LINGUÍSTICA E ONÍRICA

A apropriação filosofante de Kafka — falsificadora de sua especificidade estética e, assim, de seu teor de verdade —, entretanto, não pode ser tributada apenas a um desejo extrínseco, pois diversas obras, principalmente suas três grandes narrativas, *O processo*, *O castelo* e *América*, embora não de forma cabal, pelo menos em linhas gerais, contêm elementos reflexivos que não oferecem dificuldade para certa apropriação filosófica, principalmente quando conectados ao texto “Considerações sobre o pecado, o sofrimento, a esperança e o caminho verdadeiro”, do próprio Kafka. Nesse momento, é necessário conceder validade à ideia de que: 1) elementos filosóficos empregados pelo artista como seu material poético-literário não constituem o conteúdo propriamente estético da obra (princípio desdobrado em detalhes por Adorno no ensaio sobre Hölderlin), e 2) o artista não necessariamente tem a melhor compreensão sobre sua obra, nem mesmo uma que lhe seja adequada. Esse posicionamento de Adorno nos mostra claramente que, na querela entre uma estética da produção — tal como a *Poética* de Aristóteles, voltada para princípios de constituição da poesia —, e uma estética da recepção — como a de Kant, dirigida essencialmente ao juízo subjetivo sobre o objeto estético —, Adorno move-se no âmbito de uma estética da obra, do que pode ser lido, interpretado e criticado a partir da configuração do próprio artefato. Não que Adorno ignore ou menospreze as duas outras vertentes, mas muito do valor filosófico atribuído por ele à arte consiste no desafio proposto pela concretude das obras, que nos leva a ultrapassar o círculo da subjetividade, seja ela criadora, artista, gênio, seja ela receptora, decodificadora de mensagem, impactada afetivamente.

Diante do fato de apropriações filosóficas, psicanalíticas, sociológicas etc. exibirem tendencialmente um forte caráter abstrato, no sentido de não atentarem para a concretude estética da obra, não é surpreendente que a primeira tática (ou estratégia) de defesa indicada por Adorno é a da atenção à literalidade do texto. A atemporalidade do teor conceitual, ideativo, deve ser contrariada pela concretude dos significados aderidos às representações linguísticas. Naturalmente, não se trata de uma regra a se seguir de forma cega e incondicional, pois seu sentido reside mais na ênfase de que o conteúdo enigmático de Kafka não deve ser sublimado apressadamente no plano etéreo de ontologias em busca da compreensão do ser. A eloquência kafkiana se nutre do caráter ao mesmo tempo estranho-bizarro e naturalmente-compreensível [*selbstverständlich*] do que e como é falado: a proximidade do significado à letra do texto ressoa, de certo modo, o dispositivo de inserir o

¹³ Sobre a leitura de Adorno sobre o conceito de comprazimento desinteressado de Kant, cf. Joseph Früchtel, “Unparteiische Vernunft und interesseloses Wohlgefallen. Zu Adornos Transformierung des Kantischen Modells”.

absurdo do transformar-se em um inseto da noite para o dia na normalidade aparente do cotidiano. Somente na contiguidade cerrada à letra se percebe, de forma produtora, os solavancos das articulações alongadas, o salto brusco de inervações imagéticas insuspeitas, a refração em negativo do já aderido à epiderme de nosso intelecto e o cumprimento amistoso ao carrasco que sela a interrupção de nossas vias associativas habituais. Por fim, essa tática permite contrariar uma tendência usual de usufruir da profundidade dos textos de Kafka à custa de sua sobriedade narrativa, como se o preço para seu teor enigmático, misterioso e polissêmico fosse a desconsideração, sem maiores problemas, do que constitui o material literário por excelência, a linguagem e sua sintaxe, sua semântica, sua discursividade que preenche o tempo.

De forma análoga a como é costumeiro empregar o conceito de sonho ao se interpretarem diversos filmes, pode-se sucumbir à tentação de ler as peças de Kafka como se fossem projeções oníricas. O autor, todavia, se precaveu contra essa diluição falsificadora das narrativas ao explicitar sonhos vividos pelo personagem, de modo a conferir uma natureza inequivocamente real ao restante da trama dos fatos, mas principalmente ao impregnar radicalmente todas as coisas com a “lógica pré-lógica” do sonho. Nesse momento, como uma espécie de redução ao absurdo, tudo é tragado pelo denominador comum das associações transversais inusitadas, cujo caráter oblíquo impera sobre todas as continuidades. No limite, o sonho enquanto tal é suprasumido por sua consumação literal. Em vez da típica suavização do representado como “mero sonho”, tem-se o estranhamento nodal de habitarmos uma realidade tão unicamente absurda quanto a nossa. Como se seguisse a interpretação da tragédia grega por Nietzsche, em que o sonho é dito como uma aparência da aparência e, assim, capaz de uma visada insuspeita sobre o que subjaz aos fenômenos que tomamos como reais, Kafka nos devolve à nervura onírica do que não pode ser expresso na sobriedade inercial da vida desperta.

Em uma espécie de fusão do literal linguístico e do onírico, temos a eloquente inversão axiológica, no registro do valor de apropriação cognitiva, entre gesto e linguagem. Se, mais uma vez, conferirmos validade a reflexões nietzschianas, dessa vez contidas no texto de juventude “Sobre verdade e mentira no sentido extramoral” e no aforismo 354 da *Gaia ciência*, assumimos que a palavra e posteriormente o conceito surgem devido ao longo processo de aglutinação, desvio, abstração, nivelamento, transferências metafóricas e metonímicas de diversos planos sensíveis, imagéticos e de significado, de modo a se obter, no final, um poder de referência a um só tempo sofisticado e unívoco, mas abstrato, falso, diluído. Essa ambiguidade paradoxal concretiza-se, de forma invertida, na intensidade dos gestos kafkianos, pesando com a solidez do “é assim”, do “assim ocorre como fatalidade ínsita no acaso”, enquanto a linguagem se desfaz no cinismo de uma validação discursiva auto-derrogatória, porém inamovível em sua presença sentenciosa. Os gestos situam o leitor no horizonte de um prosaísmo tão radical quanto absurdo. Um exemplo especialmente significativo é o conto “A batida na porta do tribunal”, em que um rapaz e sua irmã chegam a uma pequena cidade, e, sem saber direito se sim ou se não, ela parece ter batido à porta do tribunal da cidade. Imediatamente diversas pessoas olham, perguntam pelo acontecido, e então diversos cavaleiros se aproximam e informam ao rapaz que ele e sua irmã serão processados. Tendo

pedido para a irmã evadir-se do local, o rapaz é colocado diante de um juiz que é também o acusador, e que lhe mostra a sela onde deverá ser encarcerado. Como diz Adorno, usando outros exemplos, quem nunca praticou, ou teve a tentação de fazê-lo, o ato rebelde de bater à porta de alguém ou tocar a campainha e sair em disparada? Esse *déjà-vu* é transposto com toda a sobriedade para um espaço em que o *frisson* infantil cede lugar a uma condenação que, ao que tudo indica, somente aguardava o ato para ser exercida¹⁴.

3. A LITERALIDADE PSICANALÍTICA: O CORPOREAMENTE PSÍQUICO

Embora Adorno tenha argumentado que a escrita kafkiana revoga o movimento de identificação, é inegável que a leitura desses gestos e sua qualidade de *déjà-vu* trabalham sobre e por meio do registro identificatório. Contra a objeção, porém, de tudo isso não passar de projeções psicológicas elevadas a princípio interpretativo geral, Adorno trabalhará o que chamamos de uma terceira literalidade, ao lado da linguística e da onírica, a saber, a psicanalítica¹⁵. O que Anatol Rosenfeld demarca como “o antipsicologismo da narração kafkiana”¹⁶ veremos como um hiperpsicologismo sem psique.

Kafka afirmou que tudo em suas obras seria interpretável psicanaliticamente, mas que se deveria prolongar a interpretação indefinidamente. Essa colocação ao mesmo tempo aproxima à psicanálise, ao assumir as obras como convite hermenêutico pelo viés da arqueologia inconsciente, mas dela se afasta, ao recusar o desejo de descortinar um conteúdo latente capaz de satisfazer a busca por uma chave de compreensão. Este duplo movimento encontrará sua confluência em um tipo peculiar de realização hiper-literal dos conteúdos psicanalíticos, de forma análoga a como a expansão hiperbólica da dimensão onírica termina por questionar o caráter apenas aparente do sonho.

Um dos pontos frequentemente ressaltados nas histórias do surgimento da psicanálise é a ênfase de Freud na realidade empírica de determinados conteúdos descortinados pela investigação do psiquismo. No caso do homem dos lobos¹⁷, por exemplo, Freud deixa facilmente transparecer uma satisfação e orgulho, afins aos

¹⁴ Há também formas bastante sutis de *déjà-vu*. Odradek, personagem do conto “O cuidado do pai de família”, é uma coisa-bicho falante, em forma de estrela, contendo agulhas alongadas que saem de seu núcleo. Benjamin, em seu ensaio sobre Kafka (que parece ter inspirado a Adorno em vários conceitos), diz que essa coisa-bicho tem a forma das coisas quando caem no esquecimento: disformes mas nem tanto, vivazes mas difusas, ativas mas furtivas, falantes mas pontuais (Benjamin, “Franz Kafka”, p.431). Que a angústia essencial do narrador seja que Odradek lhe sobreviva, apesar de sua insignificância, também seria um *déjà-vu*: a percepção de que o mundo não precisa de nós para existir, sendo que, nesse caso, insignificantes somos nós.

¹⁵ Adorno somente explicita a literalidade linguística. Que os dispositivos literários onírico e psicanalítico kafkianos caracterizem-se como duas outras formas de literalidade é uma contribuição nossa.

¹⁶ “Kafka e o romance moderno”, in: *Texto/contexto*, p.49.

¹⁷ Cf. “Aus der Geschichte einer infantilen Neurose”, *Gesammelte Werke*, vol. XII, p.27-159.

de um detetive bem-sucedido, quando acredita ter delineado com clareza a data, a circunstância e diversos detalhes considerados psiquicamente relevantes da observação do coito dos pais pelo seu paciente, quando possuía um ano e meio de idade. De forma análoga, sua teoria do assassinato do pai da horda primitiva era tomada não como um registro mítico-discursivo, mas como um fato concreto repetido indefinidas vezes na pré-história¹⁸. A mesma crença na realidade factual vemos em ação quando de sua releitura do patriarca do povo judeu, Moisés¹⁹. Embora tenha insistido na importância das fantasias e das produções imaginárias no complexo de formação do inconsciente, atribuindo-lhes uma realidade psíquica de direito próprio, o fundador da psicanálise manteve ao longo de sua obra uma propensão a acolher hipóteses especulativas calcadas em fatos empíricos cuja existência inspira muito pouca ou nenhuma credibilidade.

A obra de Kafka quer elevar a princípio geral de articulação literária a concretude fantasmagórica de um real-psíquico que parece se vingar, com um sorriso malévolo, de nossa incredulidade perante aqueles fatos. O que é excêntrico em Freud é situado em toda a planície do real por onde devemos caminhar, sem que essa densidade lúgubre do que se enquista no sonho analítico se dissolva, alcance uma espécie de sublimação para o âmbito mais “psicológico” na acepção do termo. O eu é não apenas rebaixado à literalidade incrédula de seus conteúdos histórico-arcaicos, mas sequer encontra ponto de apoio para emergir deste pântano. Trata-se, mais uma vez, de uma espécie de redução ao absurdo por meio de uma consumação hiperbólica, não apenas aceitando princípios suspeitos da teoria psicanalítica, mas dotando-os de uma literalidade convincentemente absurda. Adorno não desenvolve a argumentação neste sentido, mas parece-nos muito a propósito alongar as linhas de sua interpretação dizendo que o pai da horda primitiva, tendo sido assassinado, volta a todo instante para se vingar, atualizando uma sanha punitiva arcaica tão absurda quanto psiquicamente real, inescapável, inelidível. As mil mortes do pai primevo implicarão as mil condenações, errâncias e desventuras de K., o herói *per defectum*, que atravessa o infinito labirinto da culpa sem crime, da condenação sem julgamento, do processo sem acusação nem defesa, do sofrimento sem razão. No conto “O veredito” [“Das Urteil”], o pai corporifica um morto-vivo: um demente ativo, um falastrão que exara um sortilégio cuja falta de sentido é proporcional à resolução do ato filial que o consuma: a ausência de justificativa chancela a ata que se lavra no ato de perder a razão junto com a vida.

Se Freud havia dito trabalhar com a “escória do mundo fenomênico” [“Abhub der Erscheinungswelt”]²⁰, a saber: atos falhos, sonhos e sintomas neuróticos, para erigir um discurso sobre o psiquismo humano em geral — retirando da Psicanálise a limitação de ser apenas uma forma de tratamento de pacientes neuróticos —, Kafka se move em meio às ruínas (aparentemente eternas) da racionalidade, coaguladas em seus textos como neurose da própria realidade social. Nesse momento, abdica-

¹⁸ Cf. **Totem und Tabu, Gesammelte Werke**, vol. IX.

¹⁹ Cf. “Der Mann Moses und die monotheistische Religion”, **Gesammelte Werke**, vol. XVI, p.101-247.

²⁰ Freud, **Vorlesung zur Einführung in der Psychoanalyse, Gesammelte Werke**, vol. X, p.20.

se do desejo de curar a neurose no indivíduo, tomando-a como índice negativo da verdade de um sistema calcado essencialmente em uma brutalidade opressora, irracional e regressiva, que somente se perpetua por manter diuturnamente a aparência fantasmagórica de que algo do complexo civilizatório estaria imune ao enredamento neurótico. A culpa, a angústia e a desesperança são entulhos depositados pela razão em todo o edifício societário como preço excessivo para a construção da fachada de normalidade. A força de Kafka consiste, dentre outras coisas, no modo de erigir um edifício apenas com escombros, retirando deles uma racionalidade que choca como espécie de duplo em negativo da que sustenta a inércia da vida cotidiana.

Se, como diz Nietzsche no já mencionado aforismo 354 da *Gaia ciência*, a consciência surge devido a um processo múltiplo e tentacular de diluição do que há de concretamente vivo, contraditório e múltiplo no indivíduo — de modo que tudo tornado consciente significa apenas uma parte mínima e empobrecida de nosso ser, devido à passagem pelo filtro normalizador e abstrato da linguagem conceitual —, Kafka pretende reconduzir ao que há de “corporeamente psíquico” no sujeito, mas não como genealogicamente anterior ao processo de individuação, não como um raio-X analítico-discursivo na dispersão dos impulsos pré-subjetivos. Trata-se, na verdade, do concreto e inumano, múltiplo e absurdo, vivo e desesperado, no plano da existência empírica, defrontando-nos com um sujeito reduzido a uma materialidade primeva, mesclada, de forma paradoxalmente real, ao que se sobrepôs a seus estratos arcaicos. É como se os entulhos do inconsciente fossem despejados no pavimento normatizado da consciência, ao mesmo tempo em que se insiste em caminhar como se tudo já devesse ser assim. Tanto o espiritual-subjetivo é rebaixado à condição de coisa-animal, quanto o pré-subjetivo é lido sob a ótica de uma racionalidade ainda a se descortinar em seu sentido. O momento em que isso é vivido com a máxima eloquência é, sem dúvida, “A metamorfose”. A retroação absurda, brusca, cuja explicação nem sequer é tentada, a fusão do intelecto a uma forma de vida repugnante e ancestral: tudo se insere na normalidade cotidiana, em que ainda se busca a manutenção desesperada da troca de afetos, e faz transparecer uma espécie de lógica do absurdo pela confluência dos polos heteróclitos da vida no plano pacificado da inércia societária.

Essa materialidade corpórea do espírito percebida como semi-coisas, fragmentos e ruínas em Kafka admite uma instrutiva comparação com o que Adorno diz sobre o significado da emergência da música dodecafônica. Na *Filosofia da nova música*, vemos que a expressividade romântica era marcada pelo aspecto ficcional (*musica ficta*), no sentido de que toda emotividade dependia do posicionamento aparente de uma totalidade, que transpunha para o âmbito contínuo da representação musical as emoções a serem figuradas. A diferença fundamental para com a música de Schoenberg consiste em que os elementos miméticos, os choques, os traumas, as contradições e as rupturas da unidade egóica e de consciência são agora trazidos à tona, sem passarem pela suavização de uma aparência ficcional ancorada na homogeneidade do complexo estético. Os elementos mimético-expressivos deixam de ser domesticados por uma lógica de aceitabilidade em sua encenação como em um palco musical, passando a eclodir como manchas, nódoas, cesuras, orifícios, coágulos musicais, de modo que, se ainda se pode falar de uma unidade (o que se

mostrará como verdadeiro), ela é alcançada pela radical mediação desses elementos mimético-expressivos brutos, refratários a uma narrativa musical prévia, fazendo com que ela deixe de configurar um todo. O senso de totalidade antecipadora do sentido de cada particular na música é tão negado quanto a prioridade da consciência perante os impulsos inconscientes. A concretude do sofrimento é trazida à tona em sua particularidade conflituosa como índice do quanto a autonomia da aparência estética é em grande parte ficção, inverdade, mentira, ideologia.

4. TEMPO E IDENTIDADE: O DESNUDAMENTO CORROSIVO DO EU.

Ao contrário da música sem texto, porém, que sempre e necessariamente decorre no tempo (e na peça 4' 33" de John Cage o decurso temporal foi a única coisa restante), a literatura contém o momento atemporal conceitualizante do lógos. Em Kafka, porém, o atemporal não é localizado por Adorno propriamente no plano do ideativo como conceito, mas sim na eternização “fotográfica” do instante, no prolongamento indefinido de um tempo condensado bruscamente e, depois de se cristalizar, distendido como uma caricatura hiperbolicamente arrastada do que ficou atado ao presente. Muitas de suas peças podem ser usadas como ilustração deste princípio, dentre as quais *O castelo* e *O processo* destacam-se não apenas por seu primor literário, quanto pela dramatização radical de infinitas fases, lugares, instâncias e planos narrativos que configuram momentos singulares, interrupções instantâneas que parecem apenas transpor seu caráter estático para as próximas “estações”. A concretização plena, “literal”, dessa estratégia, porém, se dá em um microconto de apenas dois parágrafos intitulado “Na galeria”, em que o visitante contempla pinturas, e na descrição de uma delas, que nos remete à pintura “O circo”, de Georges Seurat, o visitante é falado como entrando no picadeiro e gritando para que o espetáculo pare. O segundo parágrafo relata a interação de vários personagens por meio de orações curtas separadas por ponto e vírgula, reproduzindo na escrita o turbilhão pensado na imagem do picadeiro, ao mesmo tempo em que amordaça todos os elementos numa escrita telegráfica.

A esse respeito vale lembrar a colocação de Walter Benjamin: “o mundo de Kafka é um teatro do mundo. Para ele, o ser humano está em um palco como tendo saído de casa. E o exemplo que comprova isso é: todos e cada um são aceitos no teatro natural de Oklahoma”²¹. De forma análoga a como Adorno disse do sonho como revogado por sua consumação hiperbólica, essa teatralidade onipresente das peças kafkianas, caracterizada pela sucessão de cenas constituídas como *tableaux*, aproxima-se da circularidade indefinidamente reiterada do circo. Todos os personagens, a um só tempo, são si mesmos e atuam, podendo participar do teatro do mundo pelo que já são, pois cada um já sempre tem a identidade consigo mesmo interrompida, ou prestes a se desfazer em uma metamorfose súbita. É como se o duplo dostoievskiano sofresse uma tal hipertrofia, que nos despejasse da vida e nos

²¹ “Franz Kafka”, p. 422.

substituísse, sem, contudo, dar-se a conhecer em sua alteridade positiva: é tal inervação doentamente real que demarca o colapso de ficção e realidade em Kafka.

A problematização como que caleidoscópica da identidade pessoal constitui um dos núcleos fortes da estética kafkiana, pontuada pela aparição de criaturas híbridas (como a coisa-bicho Odradek), seres fantasmagóricos, sócias, personagens cuja identificação permanece radicalmente não-resolvida, como no caso especialmente enigmático do conto “O cavaleiro do balde”, para cujo protagonista mal podemos conceber um estatuto: se invisível, minúsculo ou fantasma/espírito. Como se inserida em um jogo especular eternamente cambiável, a identidade pessoal é persuadida do ridículo de querer se afirmar solidamente.

A colocação da identidade em perspectiva crítica, por meio da incessante retroação a estágios primitivos, da paralisia circular de imagens congeladas da realidade, do medo pânico de um duplo que absorve nosso eu: tudo isso nos aproxima da loucura. Ao contrário, porém, do uso explícito da insanidade como seu elemento narrativo, em Kafka tudo está pontuado com um rigorismo intelectual cujo efeito é ressaltar a insanidade do próprio plano racional-espiritual. Aqui reside mais uma razão da insistência de Adorno na literalidade do texto kafkiano, uma vez que ela, avolumando-se em um complexo hermético, em grande medida impulsionado pelas cesuras, interrupções e polissemias, funciona como uma barreira de contenção da insanidade imperante na realidade sócio-empírica. Ora, quanto mais resoluta a negação de participar dessa insanidade coletiva, tanto mais a obra é marcada por uma singularidade solipsista, tão fortemente cerrada em si, que não apenas se torna incapaz de trânsito com a alteridade, quanto se recusa deliberadamente a ele. Como, porém, trata-se de uma individuação eivada de contra-movimentos negadores da identidade, entendemos o aforismo contido nas *Minima Moralia*: “Kafka: o solipsista sem ipse” — tema a ser desenvolvido mais à frente.

Na medida em que tudo é colocado em perspectiva de desnudamento corrosivo, Kafka sempre nos inquietará quanto ao que pode haver de esperança em sua obra. Sendo essa uma temática extremamente densa e também complexa do ponto de vista das estratégias literárias, não é o caso de nos determos nela aqui, mas vale ao menos indicar alguns pontos para seu desdobramento. — Segundo Adorno, a frágil imagem de utopia em Kafka emerge no extremo da desesperança, na medida em que, confrontados com o esfacelamento de toda justificativa do existir, somente o poder de transposição da negatividade no plano da linguagem permite vislumbrar uma positividade, mesmo que marcada pela vinculação umbilical ao absurdo. Nesse momento, a interdição judaica de se produzirem imagens do que há na terra e acima dela é seguida até o limite em que a negatividade é apropriada como via de passagem para uma configuração como que sublime da tessitura estético-literária. Na medida em que, todavia, a progressão é e permanece interdita, a imagem da infância serve como apoio de sentido para o que insiste em recusar qualquer um que seja. Tal como Freud afirmava que os insetos nos sonhos costumam simbolizar os irmãos menores, as criaturas minúsculas em Kafka poderiam ser lidas pela ótica infantil. Perante um bebê, os adultos são seres gigantes, e quem teve a experiência de retornar depois de várias décadas ao prédio de sua escola infantil se surpreende ao contrastar as coisas retidas na memória como grandes à sua dimensão bem reduzida.

5. A IMAGEM DESESPERANÇADA DA UTOPIA

Nenhum esforço interpretativo em busca de um traço de esperança na obra kafkiana, porém, será capaz de negar a negatividade hiperbólica das imagens, situações, eventos e cenários: prisões, sentenças e mortes injustificadas, torturas, sofrimentos, ausência de comunicação, suicídios abruptos e uma série de outras formas de decrepitude humana. Mais uma vez, contrariando o pendor existencialista de diversas leituras, Adorno interpreta esse complexo como a imagem negativa do exercício de um poder monolítico, compacto, que pesa sobre todas as centenas de milhões de despossuídos, cuja quantidade é proporcional à sua impotência. As vítimas de um poder milenar, que vampiriza e parasita toda força vital alheia para acumular poderes de toda ordem, são retratadas na imagem que caberia aos poderosos: insetos, animais, seres mirabolantes. Trata-se de uma enfática verdade negativa sobre a injustiça irracional do sistema, cuja substância compacta e inquebrantável é tão renitente quanto suas vítimas se arrastam desesperançadas por entre móveis velhos e casas abandonadas, sobem e descem escadas repetidamente, escondem-se em refúgios mofados, definham sob o peso de suas profissões absurdas etc. Elas são retratadas não apenas como desprovidas de força e poder, mas como indigentes, cuja escassez de meios de vida é fonte de um sofrimento que as define como apêndices indesejados do sistema, recebendo dele a vida como uma esmola eternamente posta em juízo, passível de revogação a qualquer minuto, em que a fragilidade e incapacidade de se defender são as marcas ancestrais de uma insuficiência da legitimidade para o existir.

Essa insanidade sofrida, dolorosa e desesperançada do particular é índice do que o sistema ao mesmo tempo produz e recalca, pois seu caráter sólido somente admite o que se dissolve em seu movimento rumo a uma identidade abstrata, que continuamente reforça seu caráter unívoco. De forma análoga a como o gosto e o prazer com a sujeira e com os excrementos são a verdade recalçada da compulsão à limpeza, o sofrimento dos heróis kafkianos também o é da sobriedade absoluta do sistema econômico, político, burocrático. “Sem saída”: assim se mostra o resultado da plenipotência do sistema social, tão unitário quanto somente o que não possui sentido pode sê-lo. As vias empíricas, reais, concretas, estão interditas tal como parece impossível ao olhar do indivíduo encontrar alguma forma de vida racionalmente justificada na negociação, eternamente realizada sob o disparate de forças, com a totalidade social. Nesse momento, o sofrimento individual é a única marca da verdade do sistema, mas, paradoxalmente, quanto mais Kafka impregna seus personagens com a visceralidade do sofrimento inominável, como oposição ao caráter abstrato do sistema, mais o próprio sofrimento se torna abstrato, mero ponto de fuga, também ele desprovido de caução humanizadora situada para além da trama labiríntica e mofada de um espaço sem dimensões. Toda a espacialidade é por assim dizer comprimida para caber na *démarche* unidimensional do tempo.

Em todo esse panorama, em que Adorno enfatiza a opressão coletiva como fonte do sofrimento individual, parece-nos bastante acertada sua qualificação do sistema como uma totalidade abstrata que pesa de forma violenta sobre o indivíduo, dentro da correlação entre onipotência das relações de poder já sedimentadas e a individualidade com seus canais precários, oscilantes, instáveis e insuficientes de

expressão própria. Tal como nos exprimimos em outras circunstâncias, no entanto, lemos de forma crítica o aparente exclusivismo com que Adorno percebe o todo coletivo como fonte da contradição inerente ao sofrimento individual:

O assim chamado problema da contingência, que constitui uma tortura para os sistemas filosóficos, é produzido por eles mesmos: somente pelo caráter impiedoso deles é que se lhes torna um inimigo mortal aquilo que escapa às suas malhas, tal como a rainha mítica não vivia em paz enquanto vivesse além das montanhas uma que fosse mais bela, a criança do conto. (AK 269)

É inegável que a exigência conceitual-analítica dos sistemas filosóficos em alcançarem uma estrutura de pensamento unificada, geral e global, tem como consequência a “alergia” ao contingente, múltiplo, disperso, e principalmente contraditório. Ocorre que essa perspectiva, mormente relativa aos ímpetus desiderativos constituintes dos estratos mais fundamentais da subjetividade, passa ao largo de uma concretude que, segundo a linha teórica que adotamos, é anterior a qualquer esforço de unificação, seja este democrático ou absolutista, mitológico ou racionalizado. A partir de certa leitura da teoria psicanalítica sobre o surgimento do psiquismo, dizemos existir um oceano de elementos inconscientes, recalcados, múltiplos, contraditórios, heteróclitos, não apenas recalitrantes a todo o âmbito psíquico consciente, quanto ainda constituidores da energia psíquica que move o complexo subjetivo, e isso precisamente devido ao fato de se manterem nos subterrâneos de nossa egoidade. Assim, formas culturais muito menos autoritárias que grandes sistemas filosóficos podem ter, e efetivamente têm, dificuldade de assimilar tal substrato, embora Adorno ainda mantenha boa parte de razão ao insistir no fato de o imperativo de unificação abstrata filosófica acentuar sobremaneira a dificuldade de equacionamento dos diversos planos e níveis de nossa subjetividade.

A confluência do acaso cego e impotente da ação individual e do caráter necessário do sistema fornece o fundamento para o que seria a “metafísica” de Kafka. Em vez de uma ontologia atemporal, Adorno concebe-a como cifragem estética do instante dramaticamente perpetuado nas relações de poder: o ‘eterno retorno’ da opressão sem limites como verdadeira ontologia da vida social. Quanto mais efêmero, impotente e sem voz o indivíduo, mais a totalidade civilizatória se firma, ganha força e impõe a Lei como a única palavra detentora de justificativa suficiente. A eloquência da obra kafkiana provém, em grande medida, de sua resoluta insistência no fechamento labiríntico imposto pelo poder a todos aqueles de quem ele necessita para existir. A recusa kafkiana de referências históricas empíricas, seu irrealismo, acaba por lhe conferir uma força realista filosoficamente bem mais relevante, somente alcançável pela expressividade estética, como testemunho do caráter inumano da cultura. O que é, o que existe, o factual, é ao mesmo tempo o já-velho, já desde sempre sobrecarregado da tarefa de arrastar a história do mundo como ônus impagável de uma nota promissória assinada por todos os antepassados. Tal como o racional e o animalesco se mesclam no plano do sentido desnudado como absurdidade cotidiana, o presente se funde ao passado como Prometeu o fez ao rochedo a que estava aprisionado no conto kafkiano: o deus grego pagou sua

insolência com a imersão no ciclo indefinidamente reiterado da natureza, e assim também a história humana o faz.

6. A ONI-OPRESSÃO CAPILARIZADA DO PODER

De forma análoga a como Adorno pretendeu retirar a metafísica kafkiana do âmbito de uma ontologia originária, concebendo-a como congelamento de um instante pretérito, a teologia de Kafka será traduzida como denúncia prospectiva do poder totalitário do nazifascismo. Em vez do absolutamente-outro de Kierkegaard, tem-se o radicalmente espoliador, iníquo, usurpador, desprovido de todo traço de consideração, respeito e reconhecimento. Em lugar da onipresença de um deus criador e provedor, tem-se a colonização acintosa, ostensiva e predatória por todos os emissários do poder central, que se instalam de forma desavergonhada nos espaços privados, tal como os funcionários do castelo se alojavam nas hospedarias. Diferente da leitura de Hans-Joachim Schoeps, baseada na teologia dialética de Karl Barth, a interpretação adorniana não vê em Kafka uma figura da transcendência de uma entidade, mas sim a produção do olhar radicalmente amedrontado diante da expansão tentacular e asfixiante do poder²². Dada essa proximidade entre opressor e oprimido, bem como a radical inexistência de princípios ético-morais, tornam-se fatos correntes a corrupção e o conluio, o suborno e a chantagem, ou seja, quaisquer trânsitos que acentuem a ausência de sentido humano para toda hierarquia piramidal baseada em uma ordem tão cristalina quanto alheia a qualquer necessidade de legitimação que não seja pela força.

Quando argumenta a favor da supressão da distância teológica radical usando como exemplo o romance *O Castelo*, Adorno diz que “entre a vila e o castelo não existe propriamente nenhuma diferença” (AK 272). É bem certo que esses dois planos geográficos se fundem no delineamento dessa oni-opressão usurpadora, mas ainda vigora a enfática interdição de acesso ao núcleo do poder, que se mostra tão radicalmente inacessível quanto o indivíduo se mostra asfixiado em suas rotas de fuga. Não é necessário negar o distanciamento impeditivo e interditor da sede do poder perante os indivíduos para demarcar a inadequação do religioso como chave de leitura da transcendência na obra kafkiana. A densidade de mediações entre o indivíduo e o poder, sua multiplicação absurda, o amontoado de obstáculos, a proliferação de instâncias para uma recursividade tão infinita quanto desesperançada, as idas e vindas malogradas: tudo isto demarca uma transcendência *sui generis*, própria a um mundo secularizado, que substitui a legitimação teológica do poder por sua prática acintosa e oni-opressiva²³.

²² Sobre o debate entre Adorno e Schoeps sob o prisma da teologia dialética de Barth, cf. Margarete Kohlenbach, “Kafka, Critical Theory, Dialectical Theology: Adorno’s Case Against Hans-Joachim Schoeps”; Stanley Corngold, “Adorno’s “Notes on Kafka”: A Critical Reconstruction”; Roger Foster, “Adorno on Kafka: Interpreting the Grimace on the Face of Truth”.

²³ Roger Foster também critica a colocação adorniana de supressão da diferença entre o castelo e a vila, empregando outros argumentos; cf. “Adorno on Kafka: Interpreting the Grimace on the Face of Truth”.

As mediações-barreira, os acessos-interdição, os recursos interrompidos, tudo isso é operado pelos membros da escória sócio-econômica do sistema capitalista, a saber: desempregados, ociosos, subcomandantes, emissários, funcionários públicos subordinados etc. Eles são a face oferecida à crítica em lugar do corpo gigantesco do sistema produtivo, sempre encoberto pela epiderme corrupta e degenerada da política, do comércio, de toda esfera da circulação de valores — este é precisamente o âmbito da luta pela sobrevivência travada pelos judeus, constituindo uma das raízes importantes do anti-semitismo — a econômica —, a partir da qual eles adquiriram a pecha de gananciosos, mesquinhos, avaros, tal como vemos no capítulo “Elementos de antissemitismo”, da *Dialética do esclarecimento*.

As deformidades, degenerações, feridas e lacunas da multidão de seres periféricos do sistema configuram vestígios de uma violência ancestral, perpetuada, entre outros motivos, pela sucessão de suas distintas fases. A obra de Kafka seria um obituário de um desses estágios, a saber, o indivíduo autônomo, originado de seu desprendimento dos poderes teológicos tradicionais. Em vez, porém, de ensejar uma nova figura que, tal como na dialética hegeliana, nega e conserva a etapa anterior, tem-se uma interrupção catastrófica, uma implosão sem resto, pelo menos sem um mantenedor da continuidade vital, pois permanecem tão-somente fragmentos mortos, um corpo insepulto nem sequer devolvido ao solo uterino da natureza. Nesse momento, o caçador Graco é a imagem mais eloquente da verdadeira desgraça de uma dialética interrompida (talvez melhor: mutilada): a impossibilidade de morrer, a obrigação pétrea de persistir em uma vida da qual se desdenhou seu sentido como esperança de humanização digna do nome. Trata-se de uma vitória demoníaca da morte sobre a vida, na medida em que a esta se recusa seu fim como a consumação de um caminho percorrido em toda sua extensão.

7. O PÁTHOS EXPRESSIONISTA DE UMA EPOPEIA SEM SUJEITO

A épica expressionista de Kafka pretende fazer dialogar o impulso mimético da linguagem — com suas contorções, cesuras e impasses — e o peso da objetividade narrativa. Esses dois polos não são simplesmente fundidos, mas tampouco contrapostos de forma estática. É na tensão entre proximidade e distanciamento que se localiza seu caráter hermético, aquela opacidade semântica que não se deixa traduzir nem diluir no ajuste entre signo e intencionalidade. Como duas faces não ajustadas de uma moeda, subtraindo a coerência da totalidade, o mundo hiperonírico sem sonho de Kafka alcança um lirismo oblíquo, desnudado como a face subjetiva não iluminada pela consciência, obscuramente situada no interior de um sujeito que só sabe de si como enigma, cuja chave de compreensão somente abre as portas do que eternamente recusa acolhimento.

O sujeito kafkiano é dessubjetivado, entrega-se a uma alienação sem resto, navegando por um espaço sob sortilégio ao qual termina por se igualar. Em função disso, tudo se torna radicalmente incompreensível, mas ao mesmo tempo clama por entendimento. Mimetizando a ordem desprovida de sentido, a interioridade kafkiana não admite nada que lhe seja diferente, discrepante, momento em que seu espaço próprio, íntimo, torna-se tão abstrato quanto o externo. Esse meio em que

se move o indivíduo é o da circularidade da compulsão à repetição, na qual todos os pontos estão igualmente distantes de um centro inexistente. Nesse momento, toda a capacidade de diferenciação situa-se para além da indiferença radical, traduzida pelo nivelamento desesperado da subjetividade e da mitologia, da racionalidade e da natureza. A obra kafkiana seria a consciência-limite da impossibilidade de se fazer sujeito em um mundo radicalmente submetido à objetividade social, mas também seria a percepção, esteticamente mediada, da urgência inelidível de seu resgate. A ênfase da leitura adorniana, porém, recai totalmente no *modus operandi* dessa mediação, ou seja, na queda vertiginosa de um sujeito elevado a absoluto no plano do indiferenciado, desprovido de valor e de sentido. Trata-se de uma caricatura mordaz da ilusão constitutiva a que são submetidos todos os escravos voluntários do sistema: alimentam continuamente a visão auto-reforçadora de seu espaço interno, onde se dá o regozijo com a pretensa unicidade do ser-indivíduo, enquanto se acomodam ao sortilégio que lhes pesa em cada ação, palavra, atitude, vínculo concreto e objetivo com a realidade sócio-empírica. Quanto mais o sujeito alimenta essa auto-percepção de ser unicamente determinado por si, por suas formas de pensamento, por seu arbítrio, tanto menos possui substância, pois esta somente existe em virtude e na medida da assimilação reflexiva do quanto não apenas pertence à realidade de forma indissolúvel, quanto também pelo fato de ser constituído por ela, de se fazer a partir de elementos substancialmente heterogêneos, heteróclitos à sua identidade. Somente a consciência da alienação evita a alienação radical.

A fusão involuntária de sujeito e coisa, racionalidade e matéria, espírito e natureza, empurra o expressionismo Kafka a uma epopeia labiríntica, desdobrada em um espaço nada linear, amplo ou aberto, mas sim o contrário: enovelado, obscuro, pantanoso, circular e submetido aos vícios inelimináveis de uma subjetividade também labiríntica. Se a epopeia grega foi o discurso grandiloquente que inseria as individualidades em um plano objetivo, a partir do qual cada uma delas podia mirar a si mesma como em um reflexo hipertrofiado (de forma análoga a como Platão disse ser necessário pensar a justiça na cidade como meio de tornar mais visível a justiça no indivíduo), a epopeia expressionista de Kafka ao mesmo tempo subjugava o espaço objetivo à obscuridade subjetiva e recusa a essa a mediação cognitiva por aquele. A fusão conflituosa desses dois planos produz precisamente o *páthos* expressionista *sui generis* de Kafka. Seus personagens se movem em um emaranhado de forças e fios que os faz aderir a um fluxo gravitacional, magnético, para o qual parece não haver saída, antes mesmo de nele se ter adentrado. O resultado é uma objetividade cujo hibridismo se dá por um duplo déficit de sentido: do sujeito e da objetividade social. A eternidade, o não-poder-morrer, o arrastar indefinido de uma quase-vida é o plano de atualização dessa objetividade *per defectum* no fluxo narrativo, e as figuras eminentes disso são Odradek e o caçador Graco. Elas fazem confluir a ancestralidade pré-subjetiva e sua consagração como norma de uma vida desprovida de razão de ser, arrastando a inércia de seus despojos como testemunho desesperado de ânsia por um sentido.

Por ter como personagens seres dessubjetivados, carentes de um núcleo volitivo digno do nome, a narrativa kafkiana é dita por Adorno como não transponível para o teatro ou cinema. A encenação dramática somente faz sentido quando a liberdade

é uma questão, está posta ao menos como ponto de fuga convergente do sentido das ações, enquanto em Kafka o veio narrativo “fagocita” o ímpeto diferenciador minimamente necessário para se conceber a liberdade como princípio motor a cada indivíduo. A visualidade da ação na cena dramática trai um dos fundamentos da estética literária de Kafka, a saber, o fato de esta negociar eternamente a realidade das ações em um tribunal que fala uma língua diferente, abstrusa, incompreensível quiçá para si. Que seja possível algo como a metamorfose de Gregor Samsa situe-se no limiar em que o absurdo é capaz parir algo com sentido: visualizar o nascimento dessa não-coisa significa *eo ipso* abortar a expressividade de um sentido afirmado na eloquência de sua nulidade, de seu mutismo pétreo.

A retroação arcaizante do indivíduo opera no plano da sexualidade ao desconectá-la do enlace afetivo, da escolha, dos valores, da consideração do outro e de si como pessoas de inteiro teor. Seja por subjugar a decisão individual ao plano mais primitivo da família, seja pela prática sexual desprovida de afeto, o sexo deverá ser reduzido e desnudado a uma dimensão animalesca regressiva. Em vez de isso ser índice de liberdade sexual, como fruto consciente e progressista de ultrapassagem do amor romântico burguês, funciona como índice de pré-subjetivação, de imersão do sujeito na natureza, do espírito na matéria, da racionalidade no mito. Nesse panorama, um dos elementos fundamentais é a redução da mulher a objeto do desejo masculino, ele mesmo desprovido da consciência de suas escolhas e alheio à história, à sua gênese social e individual.

Em meio a este cenário regressivo, Kafka faz despontar lampejos de felicidade, quando a gratuidade é imediatamente lida sob o prisma da leveza, da ruptura progressista dos tabus e interdições de toda ordem, calcadas na sublimidade do amor romântico que se coaduna com a percepção de propriedade fixada. As cenas de enlace sexual-afetivo de Frieda e do agrimensor em *O castelo* são tomadas por Adorno como exemplo da felicidade do instante, da doação de si a outrem como momento singular em que o prazer não necessita prestar contas às cláusulas da rigidez da individuação, tão ilusória quanto a posse objetual do outro.

Nesse cenário se pode visualizar o ponto nodal de dificuldade do expressionismo: conciliar a dimensão abstrata e extensiva do signo linguístico à singularidade pujante da interioridade subjetiva. O recurso exemplar e típico das líricas expressionistas é o de buscar sons e vocábulos originários, pontualmente criados a partir das torções, agregados, desmembramentos, de modo a fazer brotar da própria materialidade sónica o que se pretende com a obra, a saber, um testemunho da emergência de um sentido originário. O procedimento de Kafka, porém, é outro. Seu modelo é a pintura expressionista, configurando uma totalidade pictórica mediante a fusão de fragmentos-ruína, como uma decomposição recomposta a partir de um olhar oblíquo, deslocado, alheio ao ponto de vista centrado na continuidade empírica. De forma análoga a como na pintura os fragmentos do mundo se coagulam no instante pictórico, assim também na narrativa kafkiana as ruínas de um sujeito esvaziado de si são postos em um movimento congelado a cada instante, petrificado sob o influxo de um olhar cristalizador em um mosaico. Tal como se vê em diversas descrições kafkianas, particularmente de Odradek e da máquina mortífera da *Colônia penal*, os detalhes da coisa, suas características físicas e emocionais, seu

funcionamento e sua lógica, constituem elementos pontuais centrífugos, alinhavados de forma precária e segundo uma não-lógica, que não se resolve como sonho nem como simples retrato da realidade.

8. O LABIRINTO ACUSATÓRIO SEM TEMPO NEM ESPAÇO

Toda épica necessita da continuidade temporal e se realiza nela, constituindo o tecido da realidade na correlação entre o tempo do sujeito, íntimo-interno, e o da sucessão dos eventos exteriores. Como vemos na *Odisseia*, a diferença espacial, a discrepância entre as localizações dos diversos estágios da aventura, é atravessada de tal forma que o sujeito conquista tanto seu objetivo social-real, quanto a identidade consigo mesmo, ao ultrapassar as discrepâncias, perigos, seduções, erros etc.²⁴. Os personagens de Kafka, porém, estão inapelável e dramaticamente desprovidos da inteireza temporal tanto pressuposta quanto constituída na continuidade objetiva do *epos*. O sujeito expressionista kafkiano recolheu-se a uma insignificância temporal interdutora à experiência das vicissitudes multifárias do destino como veículo de sua própria construção. Nisso reside o paradoxo da épica de Kafka, pois nos faz vislumbrar essa conexão estranha e por princípio incompreensível entre um sujeito esvaziado de temporalidade e a multiplicidade labiríntica de um percurso virtualmente infinito. Por um lado, o sujeito perde a temporalidade, transformando-se em um espaço vazio mas povoado de pensamentos, e, por outro, a realidade configura um desdobramento indefinidamente reiterado de um espaço que constantemente define, contorce-se, rebatendo-se qual uma fileira de reflexos infinitos de espelhos paralelos. É como se o sujeito fosse exangue de tempo, e o mundo, de espaço: a objetividade se constitui de uma espacialidade desmultiplicada, implodida e dispersa em parcialidades redundantes, aninhadas sucessivamente segundo uma lógica paradoxal que, ao mesmo tempo, multiplica e anula a distensão espacial, como se um tempo não mais linear, mas circular, fosse inoculado em todas as formas possíveis de espacialidade, de movimento, de locomoção.

Das várias influências literárias em Kafka, talvez a mais significativa seja a dos romances criminais, das histórias de detetives e sua perseguição dos suspeitos. Um dos aspectos significativos herdados desse gênero são as sucessivas etapas de um percurso em que todos são suspeitos, podem ser abatidos a qualquer instante pelo olhar punitivo de quem possui a prerrogativa de corporificar a lei por meio da eliminação de quem se escolhe como representante da ruptura da ordem social. Isso corresponde a um estado de coisas próprio ao universo do capitalismo tardio, em que cada indivíduo é não apenas supérfluo, quanto ainda por demais dispendioso para a ordem societária. Naqueles romances, o mundo das coisas torna-se uma coletânea de elementos acusadores, pois qualquer um pode se converter repentinamente em indício ou prova acusatória. Em Kafka, este princípio é elevado a norma geral, expandido e empregado como princípio de articulação de toda a

²⁴ Cf. Adorno e Horkheimer, “Ulisses, ou mito e esclarecimento”, **Dialética do esclarecimento**.

trama narrativa, deixando de ser apenas um elemento positivo que satisfaça nosso desejo de “saber o que aconteceu”, “descobrir o criminoso”. Em Kafka, todos e cada um são potenciais criminosos, mas ao mesmo tempo inocentes, todos podem acusar, mas também sofrer a condenação, operando-se, mais uma vez, uma múltipla torção caleidoscópica de papéis, funções e significados.

A conexão com Marquês de Sade, porém, nos situa em um ponto mais nevrálgico da obra de Kafka, pois o inocente se move em um torvelinho de etapas, situações e contextos sombrios, em que a passagem e a travessia por eles é uma história de sofrimentos, e a perspectiva em primeira pessoa é constantemente mergulhada na imbricação por vezes estapafúrdia de nexos objetivos opacos, densos e inexpugnáveis. O sujeito é transformado em um brinquedo de forças arbitrárias, mas, ao contrário de Ulisses, que termina por extrair uma vitória de sua própria anulação, o “herói” kafkiano absorve em seu sofrimento toda a injustiça do mundo como um meio desesperado de denunciá-la. Tanto Sade quanto Kafka participam do esclarecimento por uma estilização da barbárie consumada, do sofrimento como ponto de chegada de uma lógica irracional do sistema. Abdicando de toda positividade do sujeito, Kafka produz uma estética em que todo movimento na relação entre sujeito e objeto se dá em redemoinho, cujo núcleo arrasta o sujeito de forma inapelável. Reduzido a um ponto sem dimensão, esquecido de si e do mundo, cada sujeito é seu próprio Robson Crusóe, percebe-se como em uma ilha despovoada, a partir da qual a cultura teria que emergir a partir do nada, e onde toda tentativa de vínculo com a alteridade significa, avaliada do ponto de saída, nadar sem apoio em um oceano revolto.

Adorno liga a obra de Kafka ao esclarecimento (*Aufklärung*) por meio do conceito de parábola, tanto na ruptura da repetição inercial mítica da natureza com a inserção de motivos humanos nos elementos naturais, quanto no obscurecimento alegórico da intenção parabólica da narrativa. O segundo aspecto na verdade inverte o primeiro, pois este se constituiu na afirmação da subjetividade perante os poderes míticos arcaicos, cujo sentido é, em grande medida, a transposição do caráter cíclico da natureza no âmbito da cultura, ao passo que a ruptura para com a intencionalidade na parábola significa o reconhecimento do quanto a onipresença do espírito redundava em um plano e lógica inerciais substancialmente afins à coerção mítica, tal como lemos na *Dialética do esclarecimento*.

9. A INVERSÃO TEOLÓGICA COMO ANTIMITOLOGIA

A teologia de Kafka, caso se possa ainda dizer de uma em um horizonte substancialmente crítico, é de desvelamento do que há de regressivamente mitológico em um deus sumamente abstrato, a tal ponto desprovido de características naturais e humanas, que se reduz apenas a um poder tão purificado quanto a subjetividade supostamente esclarecida em seu ápice, a saber, na consumação da vitória da individualidade burguesa sobre os poderes ancestrais. Assim como a transcendência preanimística confrontava os homens com um poder difuso pela natureza, o mana — cujo nome exprimia o pavor radical perante o

absolutamente poderoso e, por isso mesmo, incompreensível —²⁵, a teologia crítico-negativa kafkiana nos situa no plano do medo, da incompreensão e do desespero perante uma divindade reduzida ao poder inexpugnável, à força inapelavelmente alheia às motivações humanas em sentido mais próprio: imagem enfática do quanto é um embuste qualquer tentativa de comércio, trânsito e mediação entre o profano e o sagrado. Este se mostra apenas em sua face impiedosa, um poder que tanto mais se firma quanto menos admite ser traduzido em qualidades, contingências e vicissitudes do ser humano como um ser vivente.

Kafka se mostra um *Aufklärer*, porém, quando vemos sua obra constituir-se um libelo contra o caráter mítico-arcaico da justiça. Por meio de uma imagem estética radical da impenetrabilidade de nossos juízos formais sobre o justo e o injusto, demonstrando o conluio profundo entre a norma e o arbítrio, o poder e a verdade, o crime e a fraqueza, ele executa “o processo sobre o processo”, uma acusação por via negativa ao direito como tal. O universo kafkiano se move na linha divisória aguda e cortante entre a absolvição e a condenação mortífera, pondo a descoberto o princípio ancestral de manutenção da ordem cósmico-coletiva, fundada na ausência de um terceiro termo para além da vida e da morte. Isso nos encaminha para a consideração de a pena capital ser apenas o conteúdo manifesto de um princípio primevo, fundamentalmente arcaico, a saber: da própria existência como um crime, um desarranjo na ordem monolítica do ser, de tal forma que a ânsia por aplacar o crime com a morte tem como um de seus sentidos dar voz a um sentimento de culpa *quasi* ontológico.

A teologia de Kafka pratica uma inversão extrema, fotografando o real como o inferno apreendido do ponto de vista da transcendência. A sublimidade da redenção é marcada pela negatividade radical do sofrimento sem sentido, da errância indefinidamente reafirmada como juízo pétreo, ígneo e impenetrável. Somente neste extremo é que o estranhamento radical do infortúnio permite vislumbrar a positividade da redenção. Como efeito e obra do Criador, o mundo se mostra, em sua fibra mais íntima, a consumação de uma maldade infinita, momento em que qualquer positividade atribuível ao intelecto divino é denunciada como blefe, embuste, falsificação acintosa.

“Não resistir”: essa é a figura da astúcia inerente à ficção estética de Kafka ao se deparar com o poder avassalador do mito. Somente a recusa radical do diálogo, da troca, dos termos de qualquer acordo, da crítica racionalmente pautada, pode pôr a descoberto a inumanidade da coerção mítica. Trata-se de contrariar uma outra astúcia: da razão iluminista, esclarecedora, traduzida de forma límpida na dialética hegeliana, que delineia a marcha inexorável do espírito atravessando todas as infinitas vicissitudes da afirmação de cada particularidade e de cada contingência, servindo-se delas para se afirmar concretamente, superando seu caráter meramente abstrato e portanto inoperante segundo a marcha da história. A teologia invertida de Kafka quer recusar quaisquer formas de cooptação ideológica ao denunciar toda

²⁵ Cf Adorno e Horkheimer, “Conceito de esclarecimento”, **Dialética do esclarecimento**.

tentativa de acordo como um blefe. O herói kafkiano se dobra radicalmente a seu inimigo, parece de forma sumamente aviltante, espelhando assim a face mortífera e dissimulada por trás de toda forma de negação da injustiça como fundamento das relações sociais. A rigidez do mito não é combatida em seu valor de face, pois fazer isso somente alimenta a corrente subterrânea que prima pela manutenção eterna das relações de poder. Quase uma figuração de um aforismo de Adorno, “não existe vida verdadeira na falsa” (nas *Minima Moralia*), o texto kafkiano faz da recusa radical da política o princípio por excelência de sua estética, momento em que a reificação é combatida ao se consumir de forma radical, literal, sem resto, na imagem estética. O deserto humano das obras de Kafka é o da experiência da desilusão como única forma da verdade, em meio a todas as verdades parciais que se tornaram os veículos por excelência de manutenção de uma mentira ancestral, ou seja, as únicas capazes de mesclar a aparência de progresso e a perpetuação do que há de mais regressivo. De forma análoga a como Sócrates não se evadiu da prisão, admitindo sua sentença como meio de demonstrar a injustiça da força arbitrária aplicada sobre ele, os heróis kafkianos absorvem substancialmente a injustiça do sistema como veículo possível de sua explicitação redentora.

A negação das mediações racionais deve ser estendida à utilidade. O mundo de Kafka é o dos restos inertes do que se recusa, por sua inutilidade radical, àquela semi-utilidade que faz a vida ser apenas um arremedo de si própria. O não-poder-morrer, a miséria de uma existência apenas vegetativa, o cadáver insepulto que fala, reflete e raciocina, o não-ente que reivindica: tudo isso configura, mais uma vez, a imagem negativa da conjunção funesta entre progresso e regressão na racionalidade ainda calcada no mito e que o reproduz sob a capa de uma vida semi-justificada. O ponto de ancoragem da imagem kafkiana da inutilidade radical são escadas, refúgios, quartos sombrios, espaços modorrentos, ilhas distantes da civilização, atraindo aqueles que já não encontram refúgio em um sistema apenas tolerante a quem nele se dissolve integralmente: contra isso, Kafka nos mostra a face contorcida e degenerada de quem recusa totalmente a cooperação. A vida das coisas torna-se uma caricatura da não-vida do humano, e desse eterno jogo especular e caleidoscópico, a estética kafkiana extrai sua eloquência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMZIK, Sylvelie. **Kafka. Topographie der Macht**. Basel; Frankfurt a. M.: Stroemfeld, 1992.
- ADORNO, Theodor W. “Aufzeichnungen zu Kafka”. In: **Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. Gesammelte Schriften, vol. 10**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- ADORNO, Theodor W. “Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins”. In: **Noten zur Literatur III. Gesammelte Schriften, vol. 11**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

- ADORNO, Theodor W. **Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften, vol. 7.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- ADORNO, Theodor W. **Minima Moralia. Gesammelte Schriften, vol. 4.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- ADORNO, Theodor W. **Philosophie der neuen Musik.** In: **Gesammelte Schriften**, vol.12, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- ANDERS, Günther. **Kafka: pró e contra – os autos do processo.** Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- BAUMER, Franz. **Franz Kafka.** Berlin: Colloquium Verlag, 1968.
- BENJAMIN, Walter. “Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages”. In: **Gesammelte Schriften, vol. 2-II.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, pp.409-38.
- BLANCHOT, Maurice. **De Kafka à Kafka.** Paris: Gallimard, 1981 .
- CARONE, Modesto. **Lição de Kafka.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- COOKE, Maeve. “Truth in narrative fiction: Kafka, Adorno and beyond”. **Philosophy and Social Criticism**, 2014, Vol. 40(7) 629–643
- CORNGOLD, Stanley. “Adorno’s “Notes on Kafka”: A Critical Reconstruction”. **Monatshefte**, Vol. 94, No. 1, 2002, p.24-42.
- FOSTER, Roger, “Adorno on Kafka: Interpreting the Grimace on the Face of Truth”. **New German Critique** 118, Vol. 40, No. 1, p.175-198.
- FREUD, Sigmund. “Aus der Geschichte einer infantilen Neurose”, **Gesammelte Werke**, vol. XII. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1999, p.27-159.
- FREUD, Sigmund. “Der Mann Moses und die monotheistische Religion”, **Gesammelte Werke**, vol. XVI. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1999, p.101-247.
- FREUD, Sigmund. **Totem und Tabu.** In: **Gesammelte Werke** Vol. XII. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1999.
- FREUD, Sigmund. **Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse.** In: **Gesammelte Werke** Vol. XII. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1999.
- FRÜCHTL, Joseph. “Unparteiische Vernunft und interesseloses Wohlgefallen. Zu Adornos Transformierung des Kantischen Modells”. **Zeitschrift für philosophische Forschung**, Bd. 41, H. 1 (Jan. - Mar., 1987), pp. 88-99
- KAFKA, Franz. **Gesammelte Werke.** Köln: Anaconda Verlag, 2012.
- KANT, Immanuel. **Kritik der Urteilskraft.** Hamburg: Felix Meiner, 2001.
- KOHLLENBACH, Margarete. “Kafka, Critical Theory, Dialectical Theology: Adorno’s Case Against Hans-Joachim Schoeps”. **German Life and Letters** 63:2 April 2010, p.146-65.
- NIETZSCHE, Friedrich W. “Die Fröhliche Wissenschaft”. In: _____. **Kritische Studien Ausgabe. Vol. 3.** München: De Gruyter, 1999, pp.343-652.

NIETZSCHE, Friedrich W. “Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn”. In: _____. **Kritische Studien Ausgabe. Vol. 1.** München: De Gruyter, 1999, pp.891-9.

ROSENFELD, Anatol. “Kafka e o romance moderno”. In: ROSENFELD, A.; FERNANDES, Nanci & GUINSBURG, Jacó (orgs.). **Letra e leituras.** São Paulo: Perspectiva, 1994, p.41-64.

ROSENFELD, Anatol. “Kafka e kafkianos”. In: **Texto/contexto I.** São Paulo: Perspectiva, 1996, p.226-62.

SOUZA, Ricardo Timm. **Adorno & Kafka: Paradoxos do singular.** Passo Fundo: IFIBE, 2010.

Artigo recebido em: 15/05/2017 e aceito em: 20/11/2017