

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO - UFOP
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
Graduação em Filosofia

Amanda Gisele Rodrigues

THEODOR ADORNO E A QUESTÃO DO REALISMO EM KAFKA

Ouro Preto – Minas Gerais
2018

Amanda Gisele Rodrigues

THEODOR ADORNO E A QUESTÃO DO REALISMO EM KAFKA

Monografia apresentada ao Curso de Filosofia do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Filosofia.

Orientador: Douglas Garcia Alves Júnior

Ouro Preto/2018

R696t Rodrigues, Amanda Gisele.
Theodor Adorno e a questão do realismo em Kafka [manuscrito] / Amanda
Gisele Rodrigues. - 2018.

48f.:

Orientador: Prof. Dr. Douglas Garcia Alves Júnior .

Monografia (Graduação). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de
Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Filosofia.

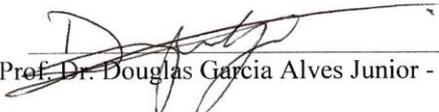
1. Kafka, Franz, 1883-1924. 2. Adorno, Theodor W., 1903-1969 . 3.
Realismo. I. Garcia Alves Júnior , Douglas. II. Universidade Federal de Ouro
Preto. III. Título.

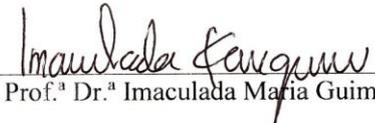
CDU: 141.312

Catálogo: ficha@sisbin.ufop.br

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
CURSO DE BACHARELADO EM FILOSOFIA**

Monografia intitulada "**Theodor Adorno e a questão do realismo em Kafka**",
de autoria de **Amanda Gisele Rodrigues**, apresentada em sessão pública e
aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes membros:


Prof. Dr. Douglas Garcia Alves Junior - orientador - UFOP


Prof.ª Dr.ª Imaculada Maria Guimarães Kangussu - UFOP


Prof.ª Dr.ª Venância Emília Coelho - IFMG

Ouro Preto, 22 de Maço de 2018

Amanda Gisele Rodrigues

THEODOR ADORNO E A QUESTÃO DO REALISMO EM KAFKA

Monografia apresentada ao Curso de Filosofia do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Filosofia.

Aprovada em de de

Banca Examinadora:

Profª Dra. Imaculada Maria Guimarães Kangussu

Profª Dra. Venúncia Emília Coelho

Prof. Dr. Douglas Garcia Alves Júnior (Orientador)

Ouro Preto/2018

*Dedico este trabalho ao Gabriel,
que com o seu fazer no mundo me
inspira a me fazer na vida.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Douglas, que nessa caminhada sempre foi disposto e gentil e sem o qual esse trabalho não seria possível.

Ao Gabriel pelos diálogos regados a erva-mate, pela parceria e disposição em pensar junto o mundo.

Meus pais Olinda e Nelson, minha vó Eni e meus sogros e amigos Rita e Adão pela compreensão, carinho, conselhos e suporte na vida.

A Fabi, Cabelo, Rafael, Bodji e Emanuelle pelos momentos compartilhados de alegrias e tristezas.

A todos os meus professores que me ajudaram a compreender o quão pouco eu compreendia.

A todas pessoas lindas que conheci no IFAC, especialmente a Ângela, que sempre me trouxe soluções a onde eu via problemas.

As pessoas lindas que conheci em Ouro Preto que sempre me acolheram com muito amor e com suas vidas me serviram de inspiração.

Ao gato Rousseau, parceiro de uma vida, que nesse ano partiu sem avisar.

A todos que de uma forma ou de outra se somaram para que esse trabalho fosse possível.

Pequena Fábula

“Ah”, disse o rato, “o mundo torna-se a cada dia mais estreito. A princípio era tão vasto que me dava medo, eu continuava correndo e me sentia feliz com o fato de que finalmente via à distância, à direita e à esquerda, as paredes, mas essas longas paredes convergem tão depressa uma para a outra, que já estou no último quarto e lá no canto fica a ratoeira para a qual eu corro.” — “Você só precisa mudar de direção”, disse o gato e devorou-o.

Franz Kafka

RESUMO

O presente trabalho almeja elucidar a compreensão da questão do realismo na obra de Kafka sob a luz de Theodor Adorno, especialmente no que tange a interpretação do sentido de suas imagens. Com o fim de lograr êxito em tal intento, discorreremos acerca da relação entre as interpretações de Walter Benjamin e Theodor Adorno a respeito do autor tcheco; tardaremos alguns instantes em *Anotações sobre Kafka*, de T. Adorno; e cotejaremos a interpretação do dialético de Frankfurt de um lado, com as de Günther Anders e George Lukács de outro, na tentativa de estabelecer um contraponto entre tais leituras da obra de Kafka.

Palavras-chave: Kafka – Adorno – Realismo.

ABSTRACT

This monograph seeks to elucidate the understanding of the question of realism in Kafka's work under the light of Theodor Adorno, especially as regards the interpretation of the meaning of his images. In order to succeed in such an attempt we will discuss the relationship between the interpretations of W. Benjamin and T. Adorno regarding the Czech author; we will take a few moments in Notes on Kafka, by T. Adorno; and we will contrast the interpretation of the Frankfurt dialectic on the one hand with those of Günther Anders and Lukacs on the other in an attempt to establish a counterpoint between such readings of Kafka's work.

Keywords: Kafka - Adorno - Realism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	P.10.
1 A INTERPRETAÇÃO BENJAMINIANA DE KAFKA	P.12.
1.1 Kafka e a arte das parábolas sem doutrina	P.13.
1.2 Kafka e o teatro do mundo	P.15.
2 ANOTAÇÕES SOBRE KAFKA	P.18.
2.1 Anotações sobre Kafka e a herança de Benjamin	P.23.
3 REALISMO EM KAFKA	P.29.
3.1 Nem alegórico, nem simbólico	P.31.
3.2 Kafka: um escritor decadente ou artisticamente interessante?	P.34.
3.3 A posição de Adorno	P.39.
CONCLUSÃO	P.41.
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	P.44.

INTRODUÇÃO

Sabidamente Kafka ocupa lugar de destaque na literatura mundial. O estranho tratado com normalidade, o mistério e as desconcertantes criações kafkianas levam seus leitores a quererem decifrar seus enigmas. A literatura do escritor de Praga foi por muitos visitada, tendo tido interpretações variadas. Inclusive algumas leituras apressadas enquadram a literatura kafkiana em correntes que desejam ter o autor tcheco como um dos seus representantes. Visto que a literatura de Kafka já foi inúmeras vezes abordada, comentada, e as tentativas de decifrá-la são inúmeras, como penetrar nas narrativas contadas pelo tímido autor tcheco?

Neste trabalho teceremos considerações a respeito da obra kafkiana sob a luz do Theodor Adorno e para isso seguiremos suas recomendações: “A autoridade de Kafka é a dos textos. Somente a fidelidade à letra pode ajudar, e não a compreensão orientada.” (1998, p. 242). Com a intenção de lograr nosso intento chamaremos para o diálogo Benjamin, Anders e Lukács. Nesse movimento, a proposta é procurar semelhanças e discordâncias entre as interpretações desses autores com a de Adorno. Além disso, o caráter realista da obra kafkiana será pensado um pouco mais demoradamente, por ser justamente esse caráter um ponto de destaque na interpretação proposta no presente trabalho.

Nosso estudo se estrutura da seguinte forma: no primeiro capítulo nos ateremos nas considerações feitas por Benjamin ao escritor tcheco. Conforme Benjamin, a literatura kafkiana não permite que doutrina alguma seja extraída de seus escritos. Adorno de certa forma é herdeiro dessa compreensão, como veremos durante o percurso que definimos seguir. Benjamin vê a literatura kafkiana como “uma arte de parábolas para as quais a chave foi roubada.” (ADORNO, 1998, p. 241). Nesse sentido, a obra de Kafka seria uma literatura irreduzível a qualquer possibilidade de moral da história. É dessa forma que a literatura kafkiana, nesse contexto, é vivida como uma experiência aberta.

No segundo capítulo, adentraremos nas *Anotações sobre Kafka*, de Adorno. Seguindo a compreensão benjaminiana, Adorno vê a literatura kafkiana como alegórica, e, portanto, fragmentada. Diante disso, os gestos na obra de Kafka serão considerados chave de leitura de importância singular, tanto em Adorno como em Benjamin. Já que esses gestos não representam doutrina alguma, tornam-se aptos a clamar a dignidade de sua singularidade. Devido ao caráter aporético de sua narrativa, conforme o filósofo crítico, qualquer um que deseja entrar nos labirintos tão bem construídos por Kafka terá que se atentar aos gestos.

Nesse capítulo veremos em que sentido, para Adorno os gestos servem como contraponto da linguagem.

Em nosso terceiro e último capítulo, abordaremos as considerações tecidas por Anders e Lukács referentes à obra kafkiana, no que tange principalmente ao seu caráter realista. Ambos, a grosso modo, percebem na obra do escritor tcheco uma espécie de denúncia ao mundo reificado. A partir desse momento é que surgem pontos de desencontro entre os socialistas e Adorno. Pois, se para os primeiros, uma vez reconhecidas as denúncias, caberia à arte também o aceno de soluções possíveis; para o frankfurtiano, não deixa de ser problemática qualquer ideia de saída totalizante.

1 A INTERPRETAÇÃO BENJAMINIANA DE KAFKA.

“A arte é, como a prece, a mão estendida na escuridão, que quer apanhar uma parte de graça para se transmutar na mão que dá. Orar é atirar-se nesse arco de luz transfigurante que vai do que passa ao que advém, é fundir-se nele a fim de alojar sua infinita claridade no frágil bercinho da existência individual.” (Kafka segundo Janouch – 1983, p.57).

Quando um filósofo, ou qualquer outro leitor atento se propõe a tardar-se algo mais em um texto literário, deve ter em mente que qualquer conceito imposto de antemão ao escrito pode e vai acarretar em um enquadramento que, de alguma forma, já condiciona sua relação com o texto. Ao assim proceder, o intérprete não faria mais do que, recorrendo a uma expressão de Alves Júnior (2016),” jogar a rede”. Desse modo, “As obras, como ‘peixes’, ficam presas nessa rede de malhas tão estreitas,” e o texto termina por escapar em suas singularidades a essas reduções, quando não deformações e violências impostas de fora.

Diante do exposto, nos resta fazer eco ao questionamento apresentado por Alves Júnior, em seu artigo *Filosofia e Literatura: caminhos cruzados*: “como distinguir entre uma leitura filosoficamente orientada que respeita e amplia a compreensão de seu objeto literário, e outra leitura, que apenas o apanha em sua rede de conceitos, como ‘exemplo’ ou ‘aplicação’ de noções previamente articuladas?” (2016, p. 230). A resposta à essa questão não é fácil, mas sem se dar conta de quão deformante pode ser uma interpretação filosófica, acaba-se por deformar o texto em questão. No mesmo artigo ainda, Alves Júnior diz que “[...] o que *funciona* na interpretação filosoficamente orientada de um texto literário é uma espécie de fotografia do ‘pulo do gato’. É mostrar, a partir de ‘dentro’, o que faz um texto literário ser bom, ser um grande texto literário.” (ALVES JÚNIOR, 2016, p.231). Sabemos que ser capaz de registrar, de se dar conta desse “*pulo do gato*” é necessário para não deformamos o objeto em questão; mas também temos ciência de que não se trata de uma tarefa fácil, e de que poucas vezes esse dar-se conta acaba por acontecer. Tentaremos aqui nos esforçar ao máximo para capturar o “pulo do gato”, mas sabendo do nível de dificuldade dessa tarefa, ficaremos realizados se nesse trajeto conseguirmos capturar ao menos o rabo do gato depois do pulo.

Tendo consciência da tarefa hercúlea que é olhar para obras literárias dentro dos moldes da filosofia, é bem possível que se caia nesse mesmo erro, qual seja, o de impor conceitos externos a uma obra literária, numa tentativa de enquadramento e redução para criação de uma interpretação. Por vezes, infelizmente, muitas vezes, o objeto a ser investigado

acaba por ser deformado, chegando ao ponto de virar outra coisa. Nessas vezes, as tentativas de enquadrar obras, ou elementos da obra literária, em correntes filosóficas acabam por torcer a obra literária para caber nesses moldes de pensamento. Mesmo que em algumas vezes essas interpretações redutoras pareçam ter sentido ao tecer comentários relevantes acerca do objeto literário, é importante destacar que ao assim proceder estão ignorando uma gama de significados e virtualidades da obra, ao ponto do objeto literário terminar por ser reduzido e violentado.

É nesse sentido que adentraremos nos comentários tecidos por Benjamin em relação a obra kafkiana, bem como logo em seguida, no capítulo seguinte, nos comentários feitos por Adorno, que logo no início do seu ensaio *Anotações sobre Kafka (1998)*, afirma: “A autoridade de Kafka é a dos textos. Somente a fidelidade à letra pode ajudar, e não a compreensão orientada.” (1998, p. 242). Seguiremos essa orientação no decorrer do nosso trabalho, sempre alertas de que enquadrar um texto literário numa corrente de pensamento que previamente já foi estabelecida não nos levaria a compreensão rara de quem capturou o “pulo do gato”.

Sem sombra de dúvidas Kafka ocupa um lugar de importância nas inquietações estéticas de Benjamin. Apesar de não ter se focado na obra kafkiana de maneira sistemática, como fez com Baudelaire, Benjamin deixou claro suas intenções iniciais de fazer o mesmo que fez com a obra do poeta. E mesmo que não tenha realizado seu projeto da maneira que imaginou inicialmente, ele escreveu uma resenha à biografia de Max Brod, uma correspondência que o objeto era Kafka (BENJAMIN, 1992), e dois ensaios. O texto de maior destaque e que foi citado amplamente pelos críticos da obra kafkiana posteriormente, e ainda um dos textos que utilizaremos como objeto de estudo é o ensaio de 1934, cujo nome é *Franz Kafka: No décimo aniversário de sua morte*.

1.1 Kafka e a arte das parábolas sem doutrina.

“Em sua profundidade, Kafka toca o fundamento que não lhe dão nem “as intuições da sabedoria mítica” nem “a teologia existencial”. E que é tanto o fundo do povo alemão, quanto o do povo judeu. Se Kafka não rezou – coisa que não sabemos – distinguia-se em grau elevadíssimo, pelo que Malebranche define como ‘a oração natural da alma’: a atenção. E nela, como os santos nas suas orações, ele se solidarizou com todas as criaturas.”. (BENJAMIN, 1975, p.100).

Pensemos nos comentários feitos por Benjamin à biografia de Kafka escrita por Max Brod, contidos em carta endereçada à Gershom Scholem, datada de 1938. Na carta em questão Benjamin critica a interpretação de Max Brod. Sua crítica é justamente a de que o amigo biógrafo teria imposto conceitos externos à obra kafkiana, enquadrando-a em uma leitura simbólica, na qual a literatura kafkiana remeteria a uma realidade transcendente, já dotada de sentido.

A singularidade da essência ou da escrita de Kafka certamente não é, como Brod julga, "aparente" e tampouco se contribui para as descrições de Kafka com o conhecimento de que elas não eram "outra coisa senão verdadeiras". Digressões dessa natureza sobre a obra de Kafka servem para tornar previamente problemática a exegese da visão do mundo dele. Quando Brod afirma sobre Kafka que este ficou eventualmente na linha de Buber, isso significa procurar a borboleta na rede sobre a qual ele lança sua sombra ao esvoaçar de cá para lá. A interpretação "como que realístico-judaica" do "Castelo" extravia os traços repulsivos e cinzentos dos quais em Kafka está revestido o mundo de cima, em favor de uma explicação edificante que deveria ser suspeita justamente ao sionista. (BENJAMIN, 1993, p.102).

Segundo Gagnebin (2015), a interpretação de Brod é totalizante e reduz a gama de significados possíveis, e irredutíveis a quaisquer conceitos prévios que a tentem enquadrar, da obra kafkiana. Conforme nossa comentadora, para Brod:

Movido por um desejo de uma vida afetiva e profissional mais autêntica, por uma saudade de comunidade verdadeira, Kafka teria criado textos literários de alto teor simbólico que sempre apontariam para uma realidade transcendente maior: assim, o Processo seria o símbolo do Juízo, o Castelo do Castigo e América da Graça divinos, símbolos que tornam explícita a busca espiritual de Kafka. Benjamin deverá observar, na sua crítica à biografia de Brod, que ele nem concede a essas obras o estatuto mais interrogativo da comparação alegórica, preferindo afirmar seu caráter simbólico, isto é, de uma relação imediata com a transcendência e com o universal. (2015, p.6).

O percurso interpretativo percorrido por Benjamin passa por outras vias, que em muito distam de qualquer espécie de fechamento do sentido. Se em uma leitura do tipo simbólica, como a feita por Brod, podemos pensar em um sentido último ao qual o texto remeteria de forma orgânica, sendo sua singularidade signo de comunicação, bem como de relação harmônica das partes com um todo ordenado, na interpretação feita por Benjamin encontramos não mais a preponderância de uma soberania opressora ante a singularidade das partes: encontramos sim uma dinâmica de embate, onde as singularidades clamam sua dignidade frente a qualquer tipo de totalização semântica.

O genial propriamente dito em Kafka foi ter experimentado algo inteiramente novo: ele renunciou à verdade para se agarrar à transmissibilidade, ao elemento hagádico. As criações de Kafka são pela própria natureza parábolas. A miséria e a beleza delas, porém, é que tiveram de se tornar mais que parábolas. Elas não se deitam pura e simplesmente aos pés da doutrina, como a Hagadá¹ aos pés da Halachá. Uma vez deitadas elas levantam contra esta, inadvertidamente, uma pata de peso. (BENJAMIN, 1993, p.105-106).

Conforme Benjamin, a literatura kafkiana não permite que doutrina alguma seja extraída de seus escritos. Ou caso exista alguma doutrina a qual as parábolas do escritor praguense remetam, Benjamin adverte que a “chave” para a porta que guarda esse mistério “foi roubada”. Desta feita, nesse contexto, a obra de Kafka seria uma literatura irreduzível a qualquer possibilidade de moral de história. Porém não por ser irreduzível ela se mostra desprovida de sentido, visto que o crítico berlinense vislumbra a construção de sentido na literatura de Kafka em outros âmbitos, que em seguida pretendemos adentrar.

1.2. Kafka e o teatro do mundo.

Uma vez que para Benjamin a literatura kafkiana é hermética a qualquer tipo de interpretação totalizante, como seria possível, conforme o crítico berlinense, aproximar-se da obra do tímido escritor de Praga?

Inegavelmente os gestos narrados por Kafka possuem uma força singular para qualquer leitor que se permita demorar em sua literatura. Muitos dos renomados comentadores do escritor tcheco apontaram para os gestos na obra de Kafka como um elemento de importância singular para qualquer tentativa de interpretação. Benjamin do mesmo modo percebe a centralidade dos gestos em sua obra: “[...] os gestos dos personagens de Kafka são fortes demais para seu ambiente e irrompem em um espaço mais amplo.” (BENJAMIN, 2012, p. 86). Segundo Freitas, é nesse sentido que ele afirma em seu ensaio de 1934 que a obra do praguense pode ser lida como o teatro do mundo:

¹ No original, *hagadisch*, adjetivo com o qual W.B. se refere à Hagadá, ou o mundo das lendas e narrativas que, na religião judaica, se distingue da Halachá, o mundo da doutrina ou da lei sagrada. (N.T.) – Nota de Modesto Carone in: BENJAMIN, Walter. **Carta a Gerschom Scholem, 12.6.1938, Paris (sobre F.Kafka)**. In: Novos Estudos CEBRAP (São Paulo) nº35, março,1993. Tradução do alemão e nota de Modesto Carone.

O mundo kafkiano será aí comparado a um “teatro do mundo”, numa evidente alusão à poética do barroco. O ponto de partida dessa analogia será o “teatro ao ar livre de Oklahoma”, que aparece no romance *América*. Como nesse estranho teatro todos podem ser contratados, Benjamin o identifica ao teatro do mundo. A contratação não será regida pelo critério da capacidade enquanto ator. Cada um deve representar apenas a si mesmo, pois os atores são aqui os seres humanos na sua integralidade, isto é, os personagens de um teatro cósmico, natural. (FREITAS, 2006, p.166).

Na literatura de Kafka, entendida como teatro do mundo, os gestos se impõem à narrativa, exigindo interpretação, busca de sentido. Esses gestos, assim compreendidos, encerram sentido condensado, conteúdo extratificado, exigindo para sua aproximação um deslocamento do eixo de percepção. Algo talvez comparado ao deslocamento proposto por Wagner, no qual Adorno identifica que o sentido dos gestos musicais ganham relevo, encerrando um sentido maior do que o do libreto (CURIMBABA FREITAS, 2013, p.344-345); porém diferentemente do compositor, em Kafka não se pode claramente sobrevoar o significado de seus gestos, e tampouco de antemão o sentido de sua obra fora posto de fora, visto que o horizonte semântico de Kafka não se encontra desvelado a priori. No intuito de solidificar nossa compreensão a respeito desse deslocamento de eixo, lançamos mão de outro paralelo que nos aclara a respeito do sentido da obra kafkiana:

Como na teoria brechtiana do estranhamento ou distanciamento (*Verfremdung*), também estudada por Benjamin, os gestos que interessam aqui são aqueles que desestabilizam o fluxo “normal” da ação. Esses gestos especiais invertem a relação usual entre primeiro e segundo planos: passam de imperceptíveis ações cotidianas, que deveriam apenas compor o quadro da ação principal, a objeto central da atenção do leitor. Por isso, Benjamin afirma que cada gesto é “um drama em si” que se desenvolve no palco do mundo, tendo o céu como pano de fundo. Mas essa pintura de cenário representa um céu despedaçado, como em El Greco, “padroeiro dos expressionistas”. (FREITAS, 2006, p. 168).

Aqui encontramos o cerne de nossa problemática. Como se pode adentrar, segundo Benjamin, a obra de Kafka, após elucidada a deficiência de uma interpretação simbólica?

O pensador de Berlim propõe uma interpretação aberta. Se na alegoria barroca existia uma doutrina última, doadora de sentido (seja ela do Papa, de Lutero, do Rabino), no mundo de Kafka, conforme a interpretação alegórica de Benjamin, não há a clareza do sentido último; sendo assim, o horizonte semântico se encontra sem contornos definidos de antemão. Porém, não é que se encerre a possibilidade de sentido, pelo contrário: desse jeito ela se abre.

Como já observou Jeanne-Marie Gagnebin, o paradoxo da leitura benjaminiana de Kafka resulta da tentativa de uma interpretação “doutrinal” sem que se alcance qualquer forma positiva de doutrina. É dessa forma que Benjamin pretende ser fiel à ambição especificamente literária de Kafka. (FREITAS, 2006 p. 168).

A literatura de Kafka, desse modo, é vivida como uma experiência aberta de significação, na qual não existe a certeza daqueles que tentam decifrar seu objeto. “Kafka é sempre assim: arranca ao gesto do homem seus suportes tradicionais e tem de tal sorte um objeto para reflexões sem fim.” (BENJAMIN, 2012, p. 88).

Para compreender o sentido desses gestos é necessário levar em consideração que, para Benjamin, o homem contemporâneo é aquele “que se sabe entregue a um aparelho burocrático impenetrável, cuja função é dirigida por instâncias que permanecem imprecisas aos próprios órgãos executores, quanto mais a quem é manipulado por elas.” (1993, p.104). Para compreender a monotonia e repetição agonizante dos labirintos percorridos por Joseph K, por exemplo, frente a um processo desprovido de sentido, podemos recordar em nosso auxílio que estas são imagens provindas de um mundo análogo ao de Baudelaire, mundo em que, conforme Benjamin, o homem se sabe submetido como a uma máquina burocrática também desprovida de sentido, ou ao menos de sentido penetrável. Desse modo também é que se encontra o leitor, em sua *vivência do choque* frente aos gestos das personagens de Kafka.

Não passa despercebido em Adorno o eco das considerações benjaminianas a respeito da importância dos gestos para se adentrar a hermética obra de Kafka. Acerca disso discorreremos no próximo capítulo, em que nos deteremos especificamente na interpretação adorniana do escritor de Praga.

2 ANOTAÇÕES SOBRE KAFKA.

Adorno tece uma contundente crítica ao paulatino processo de instrumentalização da racionalidade ocidental, ocorrida no desenvolvimento do esclarecimento (*Aufklärung*). Para o frankfurtiano, a crescente instrumentalização das mais diversas esferas da vida, em uma interpretação em que ecoam os argumentos de Marx, acarreta no inevitável fomento à acentuação em importância do valor de troca, em detrimento do valor de uso. Frente a tal panorama, adensado em grande medida pelo poder, bem como pelas consequências desse poder, da *Indústria Cultural*, vislumbram-se as seguintes perguntas: como seria a arte, ainda uma possibilidade de se experimentar algo que tenha sentido em si mesmo, sem ansiar por nenhuma espécie de lucro? Como ainda vislumbrar alguma espécie de experiência artística emancipatória? Em suma, o que ainda pode a arte?

Por ser possuidora de seu caráter em si mesma, a arte segundo Adorno seria uma dimensão da cultura que em certo sentido e com muito esforço, poderia almejar liberdade frente à pasteurização promovida pela indústria cultural, bem como fazer frente à dominação da racionalidade capitalista. A arte assim compreendida se constituiria de forma independente, isto é, a dialética da natureza e de seu domínio na esfera artística não é da mesma essência que a dialética exterior. (ADORNO, 1970, p.15). Ainda: “A arte nega as determinações categoricamente impressas na empiria e, no entanto, encerra na sua própria substância um ente empírico.” (ADORNO, 1970, p.15). Sendo assim, para Adorno, a arte tem autonomia no sentido proposto por Weber, pois faz parte de um processo de racionalização social cujos critérios terão validade somente no seu próprio interior. (WEBER, 1995, p.53).

Na *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer criticam a razão que virou instrumento; que se fechou em si mesma; que não se abre para um contraponto. Segundo os autores “[...]o entendimento que vence a superstição deve imperar sobre a natureza desencantada. O saber que é poder não conhece barreira alguma, nem na escravização da criatura, nem na complacência em face dos senhores do mundo.” (1985, p. 16). Assim sendo o homem após processo de *Esclarecimento* se afasta da condição de sujeito, sendo antes objeto sem que se dê conta. Segundo suas críticas, o *Esclarecimento*, que deveria acarretar em uma vida mais digna, acabou por tornar o humano um instrumento. Esse homem agora esclarecido, que presume “dominar a natureza” (1985, p. 16) na verdade, segundo os autores, se encontra alienado de sua condição de subjugado.

O processo de esclarecimento, conforme descrito pelos filósofos de Frankfurt, tem como base a ideia de autonomia do homem por meio exclusivo da razão. Conforme o desenrolar dos avanços, da efetivação das pretensões totalitárias do projeto iluminista, foi se jogando para as sombras singularidades e vetores de energia que, por serem negligenciados, de certa forma traem ao mesmo tempo em que efetivam os ideais totalizantes aos quais se vinculam. Segundo eles, toda essa energia recalçada – visto que excluída das luzes - corre o risco de retornar sob a forma de totalitarismo.

Ainda na *Dialética do Esclarecimento*, mais especificamente no texto “*Elementos do antisemitismo*”, Adorno expõe o significado da mimesis no interior da cultura. Para o filósofo alemão, a mimesis seria o oposto da dominação da natureza, ao passo que a razão surgiria como dominação da mesma. Conforme Tiburi: “Mimesis é um elemento que foi proscrito em prol do progresso racional da civilização; ela seria a assimilação física do indivíduo à natureza que ainda não estaria subjugada ao conceito e à racionalidade desejosos de poder.” (1995, p. 85).

Desta feita, podemos inferir que a base das relações entre natureza e homem, no início da nossa história como espécie, desse modo, seria mimética. Porém, segundo o autor, com o desenvolvimento da razão, a mimesis acabou por ficar recalçada, no sentido freudiano. Assim sendo, a forma mimética de aprender foi considerada infantil e, paulatinamente, perdeu seu espaço para a razão, que acabou por se instrumentalizar.

A razão, assim entendida, tornou-se a única forma de se chegar à verdade, a única instância de validação do discurso. O homem, que antes se relacionava com a natureza, se adaptando de maneira orgânica à mesma, construindo uma relação de similitude, ao desenvolver a razão, acabou por dominar esse “outro ameaçador que era a natureza”. A adaptação orgânica ao outro, como bem esclarece Tiburi, “foi substituída pela manipulação organizada da mimesis culminando na práxis racional (trabalho) da fase histórica da humanidade.” (1995, p.86). Conhecer as coisas, nesse contexto, já não é suficiente, é preciso dominá-las.

O Esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador comporta-se com os homens. Este os conhece na medida em que pode manipulá-los. O homem da ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las. É assim que o seu em-si torna-se para-ele. Nessa metamorfose a essência das coisas revela-se como sempre a mesma, como substrato da dominação. (ADORNO/HORKHEIMER, 1985, p. 20).

Essa razão que se fechou em si mesma, sem espaço para contrapontos, se instrumentalizou, virou meio, e não teria nesse sentido mais um fim em si mesma. Para o

filósofo de Frankfurt, essa razão pressupõe conhecer através exclusivamente de conceitos, e, assim procedendo, acaba por se afastar do caminho da busca pela verdade, perdendo seu sentido originário, ou seja, aquilo que concede sua razão de ser. Em sua concepção, a filosofia tradicional fracassou, visto que, segundo ele, o conceito seria insuficiente para criação e produção de mundo. Ao transcorrer esse processo, a razão acabaria por ter um lado irracional, sem o reconhecer. Sem o reconhecimento desse outro, irracional, ela, a razão, assim entendida, seria ilegítima.

Para Adorno, o comportamento mimético é o que nos resta da relação com a natureza, e é só retomado na arte. Assim sendo, a arte seria o refúgio do comportamento mimético. Se faz mister esclarecer que para o autor “o comportamento estético não é nem mimese imediata, nem mimese recalcada, mas o processo que ela desencadeia e no qual se mantém modificada”. (ADORNO,2011, p.503). Sendo assim, é na obra de arte que, segundo o pensador crítico, pode se dar a reconciliação efetiva entre razão e mimesis. A ideia de contraponto aqui é fundamental, pois a mimesis seria o “outro da razão” (TIBURI,1995, p. 84), o seu contraponto. A arte, vista dessa maneira, não seria apenas um meio de acesso ao conhecimento, mas ela mesma seria conhecimento, porém um conhecimento sem conceito. Cito Tiburi:

A mimesis é, em última instância, a responsável por todas as metamorfoses ocorridas no interior da razão. É o momento não-imediatamente-racional na arte. A mimesis é a concretização daquele outro da razão [...] Através da mimesis o sujeito poderia ir ao encontro do que nele não é sujeito, não é consciência coisificante, pois a mimesis: “constrói uma resistência relacionada com o corpóreo, contra a coisificação e consolida a “primazia do objeto” contra a pretensão de domínio do sujeito; ela remete à indeterminabilidade original e ao enigma da coisa, que oferece ao homem, primeiramente a possibilidade da experiência viva. (1995, p. 84).

Como encontramos em *Minima Moralia*, “A arte é magia, liberta da mentira de ser verdade.” (ADORNO, 1993, p. 215). A verdade da arte, conforme o autor, não é a mesma da razão instrumental, posto que sua verdade está justamente no fato de ela ser ilusão, mentira, que em relação à aparência do estado de coisa real, culmina por se tornar verdade. Salientamos ainda que a arte, segundo essa compreensão, faz parte da nossa “segunda natureza”, já que pertence à cultura, muito embora contenha nela o potencial para recuperar nossa “primeira natureza”. Entretanto, ao ficar restrita a essa “segunda natureza”, a mimesis, na época moderna, com a assimilação do humano à cultura dominada pela reificação, acaba por se degradar.

Conforme Adorno, na sociedade moderna, ambientada pela indústria cultural fomentada pelo capitalismo, o homem tem seus sentidos embotados, adormecidos. Imerso

nesse contexto, difícil torna-se perceber as contradições de tal sociedade. Na sociedade capitalista a força da ideologia “reside na sua capacidade para vedar o acesso aos resultados da atividade social como produtos, mediante o bloqueio da reflexão sobre o modo como foram produzidos”. (ADORNO, 1986, p. 11). A indústria cultural impõe uma ideologia que “apresenta os dados da experiência social como imediatos, como dados sem mais” (ADORNO, 1986, p. 11), contudo eles na verdade são mediados pelo processo que os produziu. Cito Adorno em *Posição do narrador no romance contemporâneo*:

Noções como a de "sentar-se e ler um bom livro" são arcaicas. Isso não se deve meramente à falta de concentração dos leitores, mas sim à matéria comunicada e à sua forma. Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo: a disseminada sublitteratura biográfica é um produto da desagregação da própria forma do romance. (2003, p.56-57).

Deste modo, o ser humano mesmo quando não percebe, ou melhor, normalmente sem se dar conta, vem sendo feito pelos seus objetos, consumido pela sua comida, ouvido pela sua música. Sua autonomia foi perdida e sua percepção anda tão embotada que fica muito difícil ele perceber o que está de fato em jogo, que seria, sua própria autonomia. Talvez a adorniana compreensão da indústria cultural ajude a esboçar uma possível resposta a pergunta de Bukowski.

Como, diabos, pode um homem gostar de ser acordado às 6h30 da manhã por um despertador, sair da cama, vestir-se, alimentar-se à força, cagar, mijar, escovar os dentes e os cabelos, enfrentar o tráfego para chegar a um lugar onde essencialmente o que fará é encher de dinheiro os bolsos de outro sujeito e ainda por cima ser obrigado a mostrar gratidão por receber essa oportunidade? (2013. p. 107).

Porém, além de desvelar o poder alienante da indústria cultural, Adorno vislumbra algumas possibilidades de despertar da percepção, como por exemplo na literatura de Kafka. Cabe, porém, a fim de subsidiar nossa compreensão, antes de nos atermos mais detidamente aos comentários a respeito do escritor tcheco, voltar alguns instantes de nossa atenção ao que o frankfurtiano tem a dizer acerca do *romance*:

Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo. A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a autoalienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte. (ADORNO,2003, p.57).

Digno de atenção nessa passagem é a afirmação: “*Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo [...]*.” Aqui não só Adorno afirma que o romance para ser realista, ou melhor, para “permanecer fiel à sua herança realista”, precisa abrir mão desse realismo, mas ainda que é esse realismo que vem auxiliando, que vem alimentando a vida reificada, bem como a distância do ser humano da sua capacidade de autonomia. Cito Adorno em *Posição do narrador no romance contemporâneo*:

Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. O momento antirrealista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo. (ADORNO, 2003, p. 58).

Os gêneros textuais atendem a uma necessidade social, a ascensão do romance acompanha a ascensão da burguesia. Entretanto o romance se manteve ileso às tentativas de enquadramento. Lobato e Pereira dizem que “o destino do romance é sempre negar a si mesmo enquanto gênero apreensível pela teoria estabelecida, para, então poder, mais a frente, reafirmar-se enquanto gênero novo, desnudado e indefinido/indefinível.” (2009, p. 47) Essa impossibilidade de demarcação faz do romance um gênero com abertura e que se mantém em diálogo com a história.

Nesse sentido, o romance pode proporcionar uma experiência estética que leve o leitor a se dar conta dos absurdos da vida moderna. O romance, nesse contexto, poderia ser um dos protagonistas no processo de despertar dos sentidos que foram embotados no processo civilizatório. Para compreender esse mecanismo que aguça a percepção tal como entendeu Adorno, se faz importante considerar o legado benjaminiano contido nas *Anotações sobre Kafka*.

2.1 Anotações sobre Kafka e a herança de Benjamin.

Kafka, em cuja obra o capitalismo monopolista só de longe aparece, codifica com maior fidelidade e força no refugio do mundo administrado o que acontece aos homens colocados sob o sortilégio total da sociedade do que os romances acerca da corrupção dos trusts industriais. Em Kafka, o facto de a forma ser o lugar do conteúdo social deve ser concretizado na linguagem. (ADORNO, 1970, p.347).

Trataremos agora de nos deter em um dos textos mais importantes do nosso trabalho, aliás, não seria leviano afirmar que esse é o texto mais importante da caminhada que definimos seguir. *Anotações sobre Kafka* foi escrito por Adorno entre 1942 e 1953 e sem dúvida nenhuma é um texto de importância singular para quem deseja olhar de maneira mais objetiva e adentrar nos lugares mais obscuros da literatura kafkiana. Adorno tece comentários sobre a literatura de Kafka em diversos de seus trabalhos, como na *Teoria Estética, Dialética Negativa* e *Minima Moralia*, mas sem dúvida o texto mais significativo é o ensaio *Anotações sobre Kafka*.

A literatura kafkiana, como já mencionado, foi inúmeras vezes abordada, olhada, e as tentativas de decifrar os mistérios criados nas narrativas kafkianas são muitos. Mas como adentrar na obra de Kafka? Adorno no texto em questão é categórico ao afirmar: “A autoridade de Kafka é a dos textos. Somente a fidelidade à letra pode ajudar, e não a compreensão orientada.” (1998, p.242). Seguiremos essa orientação no decorrer do nosso trabalho e concordamos que enquadrar um texto literário em uma corrente de pensamento que previamente já foi estabelecida não nos levaria a compreensão rara de capturar o já referido “pulo do gato”.

O filósofo de Frankfurt aqui reitera a importância da abertura, sem a qual, para o pensador, é impossível filosofar, analisar e dialogar sem se incorrer em obtusidades arbitrárias. Quando se enquadra algo previamente e se fecha para o diálogo com esse algo, torna-se difícil perceber nele aquilo que em um olhar apressado/alienado/instrumentalizado não se faz visível. São justamente os aspectos que escapam aos enquadramentos os que merecem nossa atenção, como sabiamente nos alerta Adorno: “Kafka é enquadrado em uma corrente de pensamento estabelecida, em vez de se insistir nos aspectos que dificultam o enquadramento, e que por isso mesmo requerem interpretação.” (1998, p.239).

Diante do acima exposto, encontramos o ensejo para articular uma sucinta exposição acerca da centralidade benjaminiana no ensaio de Adorno. A importância de Benjamin nas *anotações* adornianas referentes a Kafka é inegável, inclusive pelo próprio Adorno. Na famosa correspondência de 1934, Adorno se referindo ao conhecido ensaio benjaminiano

afirma: “Por lo demás, nuestra concordância en el centro filosófico nunca há estado más clara para mí que en este trabajo!” / “Ademais, nossa concordância quanto ao centro filosófico nunca foi mais clara para mim do que neste trabalho!” (1995, p.105). Além disso ele diz: “No lo tome por falta de modestia si empiezo por decir que nunca he sido tan consciente de nuestra concordância en el centro filosófico como aqui.” / “Não o tome por falta de modéstia se começo por dizer que nunca fui tão consciente de nossa concordância quanto ao centro filosófico como aqui.” (1995, p.106). No intuito de ilustrar o acima exposto, lançamos mão das seguintes palavras de Adorno, que poderiam muito bem terem sido escritas por Benjamin quando esse crítica a interpretação de Max Brod:

Se o conceito de símbolo tem alguma pertinência na estética, âmbito no qual ele é suspeito, ela se deve unicamente à afirmação de que os momentos individuais de uma obra de arte remetem, em virtude da força que os conecta, para além deles mesmos: a totalidade dos momentos converge em um sentido. Nada, porém, seria mais inadequado no que diz respeito a Kafka. (1998, p.239).

Ambos concordam em não enquadrar a obra kafkiana como simbólica, como argumentou Max Brod. Eles compartilhavam da compreensão de que uma obra cheia de incongruências e labirintos, e na qual as partes não remetem organicamente a um sentido transcendente, não pode ser considerada simbólica. Podemos ainda citar essa outra passagem onde Adorno deixa mais uma vez clara sua concordância com Benjamin:

Em nenhuma obra de Kafka a aura da idéia 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. Apesar do protesto de seu amigo, a prosa de Kafka se alinha com os proscritos também por buscar antes a alegoria do que o símbolo. Benjamin a definiu com razão como parábola. Ela não se exprime pela expressão, mas pelo repúdio à expressão, pelo rompimento. É uma arte de parábolas para as quais a chave foi roubada [...]. (1998, p.24).

Reconhecidamente a literatura kafkiana é hermética e não se deixa entender facilmente; o enigma que nela se apresenta - e não representa, acaba por nunca ser descoberto. Esse é um traço que indica sua forma alegórica, fragmentada e aporética. Diante disso, tanto Adorno como Benjamin vão pensar a obra de Kafka como uma parábola que não permite com que, sem violência que a mascare, se anteveja qualquer espécie de moral da história. Sendo assim, a literatura de Kafka seria “uma arte de parábolas para as quais a chave foi roubada.” (ADORNO, 1998, P.241). Em decorrência de tal compreensão, Adorno indica como acercar-se da obra do hermético autor. Diz Adorno:

O leitor deveria se relacionar com Kafka da mesma forma como Kafka se relaciona com o sonho, ou seja, deveria se fixar nos pontos cegos e nos detalhes incomensuráveis e intransparentes. O fato de que os dedos de Leni estejam ligados por uma membrana ou que os executores pareçam tenores são coisas mais importantes do que as digressões sobre as leis. Isto se refere tanto ao modo de representação quanto à linguagem. Os gestos servem muitas vezes como contraponto para as palavras: o pré-linguístico, que escapa a toda intencionalidade, serve à ambiguidade, que como uma doença devora todos os significados. (1998, p.243-244).

Nesse trecho o filósofo de Frankfurt, citando “*O Processo*”, ressalta a importância de se perceber o que é dito através dos gestos para entrar no mundo criado por Kafka. Para Adorno, a obra de Kafka é cheia de momentos onde os gestos significam, e é preciso ter atenção para percebê-los. Para exemplificar tal exposição, seguem duas passagens: uma retirada do livro “*O Castelo*”, que foi utilizada pelo próprio Adorno como exemplo; e outra retirada do livro “*O Processo*”, destacada por nós:

— Li a carta — começou K. — Você conhece o conteúdo?

— Não — disse Barnabás.

Seu olhar parecia dizer mais do que suas palavras. Talvez aqui K. estivesse enganado por bem, como o estivera por mal com os camponeses, mas o bem-estar da sua presença se mantinha. (2008, p. 34-35).

- Não estou impaciente – disse K., um tanto alterado e sem procurar escolher com cuidado as palavras. – Quando vim pela primeira vez visita-lo com meu tio, você deve ter notado que não me importava grandemente com o processo; e assim era, efetivamente. [...] É certo que me comunicou diversas coisas referentes à justiça das quais talvez jamais me tivesse inteirado por outro. Mas isso não pode bastar-me quando sinto agora que o processo, formalmente no mistério, vai-se aproximando cada vez mais do meu corpo. K. tinha afastado de si a cadeira e permanecia de pé muito erguido, com as mãos enfiadas nos bolsos da jaqueta. (1969, p. 191).

Nesses trechos fica perceptível o quanto os personagens falam sem falar, por vezes, nenhuma palavra: o gestual e o calor das vozes tem a mesma importância, se não mais, para a compreensão do diálogo do que o próprio diálogo. Com efeito, se um leitor desavisado não ficar atento ao largar ou ao pegar de mão dos personagens, ao ficar sentado ou em pé dos mesmos, às descrições das vozes e dos corpos deles e a tudo aquilo que muitas vezes, por não fazer parte da narrativa tradicional, passa por despercebido pelos olhares menos atentos, acabará por não entender toda a gama mais condessada de sentido na obra do autor tcheco. Em suma, por exemplo, se um leitor ao ler o *O Processo* ficar mais atento ao teor/conteúdo

das longas descrições judiciais, acabará por se perder nessas enfadonhas descrições, sem se dar conta da complexidade que ali está em jogo.

Benjamin também via nos gestos descritos por Kafka um eixo central articulador de sentido, conforme ele diz: “só pelo gesto podia Kafka fixar alguma coisa” (BENJAMIN, 1985, p. 154). Porém nos parece adequado, após transcorridas nossas considerações a respeito da conformidade entre as leituras de ambos autores, salientar que não há uma total identificação entre suas considerações. Embora sutis, essas dissimilitudes não nos passam despercebidas. Em Benjamin, encontramos muito mais a sensação de uma eterna aporia como horizonte semântico, e menos a inserção em qualquer tipo de esteira histórica. Segundo essa interpretação, a totalidade, de certa forma, seria excluída, e o fragmentário teria destaque. Já Adorno pressupõe um movimento dialético, ele teria herdado, de certa forma e com algumas restrições, as concepções hegelianas de totalidade e de devir histórico. Essa sutil distância entre os dois autores se deixa transparecer na leitura que Adorno faz de seu amigo em *Caracterização de Walter Benjamin*:

Ele não pretende reconstruir a totalidade da sociedade burguesa, mas, pelo contrário, pretende colocá-la sob a lupa enquanto obnubilamento, algo pretensamente natural, coisa difusa. A concepção de mediação universal, que tanto em Hegel quanto em Marx funda a totalidade, nunca foi plenamente apropriada por seu método microscópico e fragmentário. Sem vacilar, assumia o seu princípio fundamental de que a menor célula da realidade contemplada equivalia ao resto do mundo todo. Para ele, interpretar fenômenos de modo materialista significava menos explicá-los a partir da totalidade social do que relacioná-los imediatamente, em sua individualização, a tendências materiais e a lutas sociais. (1998, p. 232).

Para Adorno, o mais importante seria o significado dos gestos na sua relação com o tempo histórico, não necessariamente o gesto em si, pois é na negação da linguagem contida nos gestos que Adorno percebe a dinâmica dialética da produção de sentido. Talvez a partir desse ponto possamos compreender por que Adorno prefere a compreensão dialética do gesto como antítese da razão, como mimesis do recalcado pelo Esclarecimento – à diferença da metáfora benjaminiana do teatro chinês, precária de dinâmica histórica.

Em Kafka, segundo as anotações adornianas, não existe a fácil identificação do leitor com as figuras do romance, apesar da existência de uma eterna sensação de déjà vu. Frente a obra de Kafka, a leitura contemplativa é interrompida constantemente, movimento que acaba por exigir interpretação, fazendo com que o leitor se sinta ligado à obra. Cito Adorno:

A violência com que Kafka reclama interpretação encurta a distância estética. Ele exige do observador pretensamente desinteressado um esforço desesperado, agredindo-o e sugerindo que de sua correta compreensão depende muito mais que apenas o equilíbrio espiritual: é uma questão de vida e morte. Um dos pressupostos mais importantes de Kafka é que a relação contemplativa entre o leitor e o texto é radicalmente perturbada. Os seus textos são dispostos de maneira a não manter uma distância constante com sua vítima, mas sim excitar de tal forma os seus sentimentos que ela deve temer que o narrado venha em sua direção, assim como as locomotivas avançam sobre o público na técnica tridimensional do cinema mais recente. (1998, p. 241).

A “proximidade física agressiva” ao mesmo tempo em que deixa o leitor ligado ao texto, não permite a identificação do mesmo com as figuras do romance. “Se na obra de Kafka deve-se temer que o narrado venha na direção do leitor, é porque na realidade os acontecimentos vêm na direção de quem existe.” (SOUZA, 2010, p. 167) Sendo assim, o leitor não consegue o falso relaxamento despreocupado que desfruta ao ler um romance de fácil digestão, mas quando se permite adentrar o mundo de Kafka se vê enleado e instigado a tentar desvendá-lo. “Como num conto de fadas, o destino dos que falharam em resolver o enigma, em vez de assustar, serve de incentivo. Enquanto a palavra enigma não for encontrada, o leitor permanece preso.” (ADORNO, 1998, p. 241).

Também segundo Adorno, um outro aspecto dos textos kafkianos que gera a relação de “proximidade física agressiva”, bem como uma captura da atenção do leitor, é a naturalidade com que o monstruoso é apresentado. “Não é o monstruoso que choca, mas sua naturalidade.” (ADORNO, 1998, p. 243). Situações pavorosas são descritas com tamanha naturalidade que passam como se fossem triviais. Por exemplo, a metamorfose de *Gregor Samsa* em um inseto monstruoso é encarada com certa naturalidade. A família do caixeiro viajante, e inclusive ele mesmo, se preocupa muito mais em garantir a permanência no seu trabalho do que com a fantástica metamorfose que aconteceu. Adorno exemplifica também esse aspecto lembrando de uma passagem d’*O Castelo*, onde o agrimensur expulsa de seu quarto os auxiliares que estavam o importunando e eles voltam a entrar novamente pela janela. No romance não encontraremos nada além de “uma comunicação do fato: o herói está cansado demais para expulsá-los novamente”. (ADORNO, 1998, p. 243) É justamente “a trivialidade do grotesco que torna a leitura tão aterrorizante.” (ANDERS, 2007, p. 20).

Muitas passagens das obras kafkianas possuem aparência de sonho. Se assim não fosse o excesso de realidade contido em seus textos levaria o leitor a buscar por uma fantasia evasiva para escapar da cruel realidade que se desnuda à sua frente.

A aparência de sonho, tão presente em tantas obras de Kafka, é exatamente uma forma que o discurso estatui para liberar-se de seu elemento onírico; não fosse assim, e o excesso de realidade que perpassa a obra kafkiana – tão palpável quanto o linchamento de Hércio – daria azo a uma “onirização” escapista. Essa apenas, e não outra, é a razão pela qual “Não é monstruoso que choça, mas sua naturalidade.” (SOUZA,2010, p.169)

Assim sendo, a ambiência kafkiana é realista, justamente por seu caráter onírico. Segundo essa interpretação, é justamente o caráter onírico que possibilita a realidade se mostrar. No intuito de esclarecer essa posição de Adorno, aparentemente paradoxal, a cotejaremos com a posição realista, no seguinte capítulo.

3 REALISMO EM KAFKA.

Beckett é mais realista do que os realistas socialistas, que falsificam a realidade, em virtude do seu princípio. Se eles tomassem esta realidade suficientemente a sério, aproximar-se-iam do que Lukács condenou quando, durante a sua detenção na Roménia, declarou que sabia agora que Kafka era um escritor realista. (ADORNO, 1970, p. 490).

A literatura kafkiana, como argumentado anteriormente, seria capaz de mimetizar a realidade e colocar luz nas bizarrices da vida cotidiana, bem como na cegueira diante delas. Procedendo dessa forma, ela poderia ser capaz de tirar o leitor da zona de conforto e leva-lo a sentir a vida miserável a que vem sendo submetido sem dar-se conta.

A obra de Kafka, seguindo esse raciocínio, possuiria um potencial de resistência ao fetichismo, uma vez que cria uma proximidade entre o leitor e as figuras dos seus romances, porém sem permitir a identificação total do leitor com essas figuras. O leitor acostumado a se distrair com romances ligeiros precisará desenvolver outra postura, caso queira adentrar o hermético mundo kafkiano. Nos romances ligeiros, o leitor entra em contato com uma literatura que foi mastigada e digerida antes de chegar nele.

Olharemos para o que Adorno fala sobre a música popular para pensarmos nessa literatura ligeira, fabricada pela indústria cultural, fomentada pelo capitalismo. Adorno faz uma crítica à música popular, dizendo que não é preciso fazer esforço, nem ao menos desenvolver atenção para ouvi-la, pois ela oferta sempre mais do mesmo. Os ouvintes ou leitores, como aqui entendido, frente a tais mercadorias da indústria cultural “não conseguem manter a tensão de uma concentração atenta, e por isso se entregam resignadamente àquilo que acontece e flui acima deles, e com o qual fazem amizade somente porque já o ouvem sem atenção excessiva” (ADORNO, 1991, p. 96). Poderíamos, nesse sentido pensar que a música popular já vem ouvida e a literatura feita pela indústria cultural já vem lida.

A literatura de Kafka, ao contrário dessa literatura que já foi mastigada e que chega ao leitor “regurgitada” – da mesma forma que procede a mamãe passarinho, que mastiga os alimentos, os pré-digere e regurgita na boca de seus filhotinhos em forma de papinhas doces – pela indústria cultural, precisa ser mastigada e digerida pelo leitor. Desse modo, não se faz possível uma relação contemplativa entre o leitor e sua obra, pois o leitor é impedido do prazer vulgar de possuir a literatura de Kafka. O leitor por vezes acaba tendo medo que o narrado venha em sua direção. “Se na obra de Kafka deve-se temer que o narrado venha na

direção do leitor, é porque na realidade os acontecimentos vêm na direção de quem existe.” (SOUZA, 2010, p. 167). Sua literatura exige uma nova atitude do leitor, que ao lê-la não receberá seu alimento regurgitado pela boca amistosa da grande mãe indústria cultural.

Esse movimento descrito, que a literatura kafkiana seria capaz de produzir, qual seja, o de abrir os olhos daqueles que não conseguem ver a realidade na sua forma mais crua e dura, acaba por gerar uma sensação de desconforto. Diferentemente da literatura ligeira, que os leitores não precisam ficar tão atentos e que é cheia de moral da história e finais felizes, a literatura de Kafka se faz indigesta. O leitor que se permitir andar pelos labirintos tão bem elaborados pelo escritor tcheco vai sentir o desconforto, o sujo, o sombrio e o obscuro da vida cotidiana, que, ao se distrair com os cacarecos da vida moderna, lhe passam despercebidos. É tendo ciência do efeito desse movimento de dar-se conta do que anteriormente era negligenciado que afirma Adorno: “a angústia evocada por Kafka é aquela que precede o vômito.” (1998, p. 252).

Uma vez que o homem moderno vive anestesiado, buscando prazeres imediatos e efêmeros, já não sabe mais se demorar nas coisas, e muito menos percebe o embotamento de seus sentidos; assim acaba por ser consumido por aquilo que acreditava consumir. A medida que a razão instrumentalizada se fecha com seus obscurantismos e a indústria cultural continua fomentando a alienação em todas as esferas possíveis, os homens vão se tornando objeto.

A respeito disso, Anders fala que Kafka “para denunciar o escândalo de que ‘os homens são coisas’ tem de inventar fábulas nas quais as coisas aparecem como seres vivos.” (2007, p. 20). Segundo ele esse mecanismo poderia ser notado no singular personagem criado por Kafka, *Odradeck* (que seria semelhante a “um carretel de linha, achatado e estreliforme”). *Odradeck* seria um objeto que ganha vida, como nas fábulas, mas diferentemente das fábulas ele existiria na medida de sua inexistência, e sua função consistiria justamente em não ter função alguma. Esse objeto ganha vida enquanto o homem perde a sua, tornando-se um objeto sem função. Quanto a isso, cito Souza:

[...] se alguém não entende que hoje, por exemplo, milhões e milhões de pessoas ajam como maquinismos dirigidos por via remota, ou se transformem voluntariamente em massa amorfa, dificilmente entenderá – ou melhor: suportará –, sem sofisticados mecanismos de defesa psíquica, uma figura como *Odradeck*, o herói das “Preocupações de um pai de família”, na medida que este representa exatamente essa configuração, comprimida [...]. (2010, p. 167).

Depois disso exposto, estamos habilitados a compreender em que sentido para Adorno a literatura kafkiana pode ser considerada realista. E ao ser realista ela poderia, de certa forma servir de denúncia para essa vida reificada. Como já vimos, é a naturalidade do não natural em Kafka que acaba por ter um poder de chocar. Esse choque poderia, seguindo essa linha de pensamento, acordar/despertar/alertar o homem contemporâneo das bizarrices do mundo coisificado.

Ainda olhando para o realismo em Kafka é que seguiremos nossas considerações, porém, a seguir, invocaremos Günther Anders e Lukács para, por oposição, melhor compreendermos a interpretação de Adorno.

3.1 Nem Alegórico, nem simbólico.

Ele é como um homem fechado na escuridão, que ora grita para cima, pedindo socorro, ora examina as tábuas do assoalho, ora se empenha em romper pela direita, depois, de repente, experimenta o mesmo pela esquerda. Admitir que ele, em cada uma de suas tentativas desesperadas, estivesse convencido de que se achava no único caminho certo, seria absurdo. O vaivém, o caráter multívoco de seus empreendimentos prova apenas que ele não sabe de modo algum se há uma saída; testemunha apenas a inequivocidade do seu desejo desesperado de sair. (ANDERS, 2007, p. 115).

Como afirma Anders em *Kafka: pró & contra: Os autos do processo* (2007, p. 18), “Kafka revela, através de sua técnica de estranhamento, o estranhamento encoberto da vida cotidiana – e desse modo, é outra vez realista”. Realista não por descrever diretamente as contradições, mas sim por apresentá-las na forma de suas obras, por torná-las imagens miméticas. O absurdo constantemente acontece com maior naturalidade na frente dos olhos cansados do trabalhador que, insensível ao outro, fechado e sem abertura, acaba por produzir, ou ficar inerte frente as bizarrices da vida moderna.

Anders na mesma direção que Adorno (“Não é o monstruoso que choca, mas sua naturalidade.” 1998, p.243.) aponta para o fato de que a desafetação que é apresentada diante de situações pavorosas é o que justamente gera a sensação de assombro. Para Anders, “Se Kafka deseja afirmar que o ‘natural’ e ‘não-espantoso’ de nosso mundo é pavoroso, então ele faz uma inversão: o pavor não é espantoso.” (ANDERS, 2007, p. 22-23). Segundo Anders, a literatura kafkiana seria capaz, de certa forma, de fazer uma denúncia da realidade, de expor a alienação e a falta de sentido do mundo coisificado:

Aqui entramos em Kafka. A fisionomia do mundo kafkiano parece deslucada. Mas Kafka deslucou a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco, para tornar visível sua loucura. Manipula, contudo, essa aparência louca como algo muito normal e, com isso, descreve até mesmo o fato louco de que o mundo louco seja considerado normal”. (ANDERS, 2007, p. 15).

Assim sendo, a literatura kafkiana ao criar situações pavorosas que são tratadas com total naturalidade, acaba por destacar as situações pavorosas que o homem moderno vivencia no seu dia a dia muitas vezes sem que se dê conta. Anders diz mais: “Nenhuma de suas imagens, por mais absurda, parece gratuita: cada uma está fundada num pronunciamento imagético que o homem, antes dele, já fizera sobre si mesmo.” (2007, p. 58). Diante do exposto, nos parece adequado inferir que segundo essa interpretação, a obra kafkiana além de ser de certa forma uma denúncia da contemporaneidade e suas incoerências, está repleta de imagens que podem servir como uma espécie de espelho da verdade para o homem contemporâneo. Frente a esse espelho, o homem moderno, pode ser comparado com a Madrasta da Branca de Neve, da famosa história infantil, ao angustiar-se com outra resposta à sua eterna pergunta: - Existe alguém mais bela do que eu? Isso não se dá por acaso, pois esse homem fruto do *Esclarecimento* é bombardeado em todas as áreas de sua vida pela indústria cultural, que fomenta um mundo onde todas as relações são mediadas pelo capital, onde o que conta é o valor de troca, sendo qualquer outra nuance de sentido ignorada. Tendo isso em vista, a literatura de Kafka, como aqui entendida, se assemelha às imagens que ganham forma nesse espelho, e o homem ao enxergá-las teria a oportunidade de amargurar-se ao perceber o estranhamento que fica escondido na vida diária:

Milhares de vezes o homem de nossos dias esbarra em aparelhos cuja condição lhe é desconhecida e com os quais só pode manter relações de estranhamento, uma vez que a vinculação deles com o sistema de necessidades dos homens é infinitamente mediada: pois o estranhamento não é um truque do filósofo ou do escritor Kafka, mas um fenômeno do mundo moderno – só que, na vida cotidiana, ele é encoberto pelo hábito vazio. Kafka revela, através da sua técnica de estranhamento, o estranhamento encoberto da vida cotidiana – e desse modo é outra vez realista. Seu “desfiguramento” fixa. (ANDERS, 2007, p. 18).

Em suma, para Anders, a literatura de Kafka ao apresentar bizarrices como coisas naturais acaba por destacar as bizarrices da vida moderna, e dessa forma pode ser considerada realista. Conforme o autor, “[...] o método de Kafka, de colocar o espantoso como algo despojado de espanto, é completamente realista.” (ANDERS, 2007, p. 22).

Anders, bem como Benjamin e Adorno, descrê em uma leitura simbólica da obra kafkiana. De acordo com Anders, a interpretação simbólica não se sustenta, pois “O simbolista autêntico toma a parte pelo todo[...]” (2007, p. 56), ou seja, nesse tipo de interpretação, todas as partes remetem a um todo maior, traço que não parece ser possível de encontrar nos tão já citados labirintos e aporias da obra kafkiana. Além disso, segundo o autor, Kafka traduziria em imagens situações e não conceitos e ainda por ter caráter “‘isolacionista’, não pode também oferecer ‘símbolos’ no sentido usual, pois ‘símbolos’ só pode empregar aquele para quem o *sym*, a ligação com uma base (divina ou terrena) é natural.” (ANDERS, 2007, p. 56).

Porém, ao contrário de Benjamin e Adorno, Anders não enxerga a obra do autor tcheco de forma alegórica. Anders argumenta quanto à sua interpretação: “O alegorista põe em movimento seu mecanismo convencional (teológico, mitológico ou do gênero) de tradução ao substituir conceitos por imagens.” (2007, p.56). Assim sendo, a obra kafkiana não poderia ser considerada alegórica, pois segundo o autor, como já exposto, “O que ele traduz em imagens não são conceitos, mas situações.” (2007, p.56).

Anders (2007, p.56), desta feita, não considera a obra do autor tcheco nem simbólica, nem alegórica: para ele, Kafka não seria nem um “estetizante santo ou sonhador”, tampouco um “forjador de mitos ou simbolista”. Assim, conforme Anders, a obra kafkiana pelo menos em “primeiro plano” não poderia ser enquadrada em nenhuma dessas duas linhas. Para Anders, é preciso pensar em outras chaves para ler uma literatura como a de Kafka:

O fato de que a maior parte dos intérpretes, por aversão ao “racionalismo frio” da alegoria, tenha se decidido por Kafka como “simbolista”, trai unicamente a preferência superficial pela “profundidade, mas não a capacidade de produzir uma nova chave para um novo fenômeno (e a prosa de Kafka é um fenômeno novo). (ANDERS, 2007, p. 56).

Anders prefere considerar Kafka um “fabulador realista”, ao invés de um escritor simbólico ou ainda alegórico. Para ele “Kafka não vive mais num mundo com o qual partilha símbolos e alegorias em que se acredita (...) Ele não inventa imagens: assume-as.” (2007, p.58).

Ainda segundo Anders, diferentemente de Adorno, mesmo que os textos kafkianos sejam possuidores de denúncias às bizarrices da vida moderna, eles falham em não apontar para nenhum horizonte possível de melhoria desse pavoroso mundo que se reflete no espelho.

Segundo Anders, mesmo que denuncie a “loucura” da normalidade, a obra de Kafka falha em não conseguir esboçar estratégias de transformação dessa realidade; ela irradiaria mesmo um misto de obediência e de conformidade, um negativismo desesperado que desaguaria na justificação da autoridade. Faltaria à obra de Kafka um conceito positivo de liberdade e, por isso, ela ficaria presa numa mera celebração da angústia, desembocando num apelo “pré-fascista” a uma autêntica “Führerschaft” ou liderança. (GAGNEBIN, 2015, p. 6).

Segundo a interpretação de Anders, o pavoroso ao ser apresentado infinitas vezes como condição intransponível levaria o leitor a um afastamento da vida. Essa vida, que por ser apresentada como pavorosa e sem uma aparente possibilidade de redenção, assim entendida, seria vivida como uma causa perdida.

Assim, para Anders, a literatura do *fabulador dos nossos dias* com seus labirintos de difícil digestão seria capaz de denunciar o mundo degenerado. Entretanto não apresenta qualquer solução para a realidade que é capaz de denunciar. É nesse sentido que, conforme Anders, deixa Kafka o seu leitor apático, estacionado em um pessimismo vazio e paralisante. Crítica semelhante a de Anders elaborou Lukács, posteriormente, aos escritos do autor tcheco. Enquanto o primeiro aponta para “uma certa passividade resignada”, Lukács, na mesma esteira, fala de “um niilismo típico das vanguardas” (GAGNEBIN, 2015, p. 7). Compreender mais a fundo essa posição, no intuito de aclarar sua contraposição com a do autor das *Anotações sobre Kafka* será o nosso propósito a seguir. É nesse sentido que invocaremos Lukács para o diálogo.

3.2 Kafka: um escritor decadente ou artisticamente interessante?

Kierkegaard escreveu um dia: “Quanto mais um homem é original, mais a sua angústia é profunda”. É com tal originalidade, perfeitamente autêntica, que Kafka representa esta angústia e, por isso mesmo, a estrutura objetiva que se lhe aparece como causa exterior e que deve justifica-la. Se Kafka é um artista incomparável, não é de modo nenhum porque tenha descoberto novos meios de expressão, mas antes porque dá ao mundo objetivo, tal como o concebe, e aos personagens que situa em face dêsse mundo, uma evidência simultaneamente sugestiva e exasperante: “O que choca, diz Adorno, não é tanto a monstruosidade dêsse mundo, mas a sua obviedade.” (LUKÁCS, 1969, p.121-122).

Conforme Lukács, a literatura não deveria apenas ser uma forma de lazer. Mais do que isso, conforme o autor, ela seria uma forma de fazer com que o homem perceba quais são os

grilhões que o mantem preso. Para o filósofo húngaro, grosso modo, pode-se dizer que existem dois tipos de literatura: uma realista crítica e a outra decadente. Em seu livro *Realismo crítico hoje* (1969), o filósofo húngaro faz uma distinção entre o que ele chama de escritores realistas críticos, como Thomas Mann e escritores decadentes, como Kafka.

O realismo, normalmente traço associado a escritores realistas críticos, é considerado por Lukács a própria base de todas as literaturas. Diante disso, para o autor todas as criações literárias possuem certo grau de realismo. Em Kafka, observa Lukács, de modo análogo a Benjamin, Adorno e Anders, mesmo as descrições mais irreais feitas pelo autor tcheco nos parecem reais, isso se dá pela força dos pormenores contida na obra kafkiana. Para Lukács, a literatura kafkiana é extremamente realista na maneira de apresentar pormenores. Entretanto, conforme o autor, seria a partir desses pormenores realistas que ela acabaria por negar a realidade. Podemos observar a força dos pormenores kafkianos na descrição de *Odradek*, que, mesmo sendo uma criatura absurda, acaba por parecer viva, pela força dos detalhes tão bem elaborados por Kafka.

De acordo com Lukács, essa capacidade de Kafka em descrever detalhes de forma singular acaba por apenas elevar a expressão de uma realidade fantasmagórica. Segundo ele, a obra kafkiana acaba por evocar medo, o que leva o homem a ficar paralisado diante de tamanho horror. Os homens descritos por Kafka, segundo o filósofo húngaro, são fatalistas, submetidos a um destino que os aparece como incompreensível. Para o autor esse homem kafkiano é incapaz de lutar para sair dessa condição, se sente impotente frente ao mundo que não compreende. A obra de Kafka, conforme Lukács, é ausente de qualquer horizonte, de qualquer perspectiva que vislumbre capacidade de transformação. Para o autor húngaro “[...] assim apresenta-se a experiência mais profunda de Kafka: o medo como concentração de toda a arte decadente do Modernismo.” (1958, p.37).

Segundo Lukács, essa negatividade que existe nas obras de Kafka e de outros vanguardistas é o resultado da ausência de uma perspectiva ideológica socialista. Os autores vanguardistas, segundo ele, não possuem meios para escolher entre o importante e o superficial, o episódico e o crucial. Lukács ainda cita duas obras de Kafka para destacar essa visão pessimista: *O Processo* e *O Castelo*. Segundo a interpretação lukácsiana, o homem na obra kafkiana estaria sempre a “mercê de terrores incompreensíveis”, vivendo em um mundo dominado pelo medo. E o medo, assim entendido, seria gerador de uma sensação de impotência e apartamento do mundo. Assim sendo, o leitor acabaria por vivenciar uma realidade hostil e bizarra, onde impera a impotência diante da realidade que se apresenta.

Ainda nesse sentido, ele vê nesses homens criados por Kafka um isolamento do mundo, pois o homem nesse tipo de literatura, na compreensão de Lukács, seria visto como um ser solitário que está imerso em labirintos que se mostram desprovidos de sentido. Esse homem, segundo o autor, nem ao menos sabe como foi parar nesses labirintos e nem ao menos a onde vai dar, mas se vê completamente refém e solitário. Lukács escreve, em *Realismo crítico hoje*:

Completamente oposto é o objetivo intencional pelo qual os comandantes da vanguarda literária determinam a essência humana de seus personagens. Podemos dizer, em suma, que eles não consideram mais do que “o” homem, o indivíduo que existe desde sempre, essencialmente solitário, desligado de todas as relações humanas e, a fortiori, social, ontologicamente independente.

[...] Pode acontecer que um homem desta espécie se relacione com outros indivíduos, mas é sempre – ontologicamente falando – de maneira subsidiária, completamente exterior e contingente; os outros estão, em última análise, pela sua própria essência, tão isolados como ele e todas as relações humanas, referindo-se cada qual apenas a si próprio. (1969, p.37).

Assim sendo, para Lukács a literatura de vanguarda alimentaria uma postura de resignação no homem que, segundo esse argumento, se vê sozinho e impotente diante de uma realidade fantasmagórica. Esse homem não se vê capaz de ser agente transformador da sua realidade, em parte, segundo essa interpretação, nem ao menos parece fazer parte ou se relacionar com esse mundo.

Como dito anteriormente, segundo Lukács, os detalhes realísticos descritos por Kafka seriam capazes de comunicar uma sensação de absurdo, mas apresentariam, por outro lado, o homem como refém dessa realidade e apartado da comunidade. Assim, segundo o autor, o realismo contido na literatura de Kafka acabaria por negar a própria realidade. Desta feita, Kafka, segundo o filósofo húngaro, acabaria por representar o mundo como uma “alegoria de um nada transcendental”. Segundo essa interpretação, a literatura kafkiana seria capaz de fazer uma espécie de denúncia dos absurdos da vida moderna, muito embora não seria capaz de apontar alguma solução para esse homem que se vê apequenado, transformado em coisa. Segundo Patriota:

Embora Kafka não seja capaz de compreender causalmente a estrutura reificada da sociedade descrita por ele, de tornar transparentes as causas sociais do absurdo que se instalou na vida e aprisionou seu sentido, sua reação é de revolta, uma revolta que não permite embelezamentos nem adaptação cínica, mas que se explicita de forma dura, desdobrada, e por isso verdadeiramente trágica. (PATRIOTA, 2010, p. 261).

Para Lukács, a literatura de vanguarda por vezes é capaz de refletir a realidade, o problema é que ela também reflete fundamentalmente de forma desfigurada a existência

social e histórica. Por essa capacidade que ganha corpo em sua forma é que, segundo o filósofo húngaro, muitos escritores realistas mostram interesse por várias experiências estéticas da vanguarda. Devido a esse caráter formal é que, conforme Lukács, para a literatura essas experiências estéticas são relevantes.

Com isso, os limites entre vanguarda e realismo podem se confundir, porém, segundo o autor, existe uma diferença fundamental entre eles, qual seja: a literatura de vanguarda não adota uma posição crítica com o mundo, ao passo que os escritores realistas fazem um recuo de crítica, assim possibilitando um horizonte, em certo sentido, não desprovido de otimismo e esperança.

Nesse sentido, escritores de vanguarda dariam uma imagem deformada da realidade, já os escritores realistas seriam aqueles capazes de criticar e situar os fenômenos num conjunto total e coerente. Um escritor realista, nessa visão, deve descrever os pormenores de tal forma que eles sejam o puro reflexo da realidade. Contudo, para que possam oferecer essa imagem real do mundo objetivo, precisam tomar partido perante a realidade da vida, afirma o marxista da Hungria.

Analisando a forma de Kafka de narrar pormenores, percebe-se que ele pode ser enquadrado nos princípios descritos por Lukács necessários para uma literatura ser considerada realista; porém, isso ocorre sem que se apresente horizonte de emancipação, e, por isso, o caso dele, inclusive para o filósofo, seria mais complexo. No caso da literatura kafkiana, para seu caráter vanguardista ficar mais aparente, segundo Lukács, é preciso que se considere a estrutura interna da sua obra. Porém também Lukács diz: “Do ponto de vista formal, Kafka está mais próximo do mundo terreno, o elemento fantasmagórico liga-se interiormente às formas que toma a vida quotidiana sob o regime capitalista.” (1969, p.109).

Para o marxista, faltaria na literatura do escritor de Praga um posicionamento perante a vida, uma postura que desse conta de olhar para o horror que se apresenta e ainda assim sentir-se um participante ativo e não um refém passivo ante a realidade apresentada. Assim, para Lukács, mesmo que a obra de Kafka se diferencie da de outros escritores de vanguarda nos seus processos descritivos, o seu princípio de representação é o mesmo.

Franz Kafka é o exemplo clássico do homem que se imobiliza, num medo pânico e cego da realidade efetiva. A sua situação excepcional na literatura de hoje deve-se a ter sabido exprimir, de maneira direta e simples, esse sentimento em relação à vida; procuraríamos em vão, na sua obra, os requintes formais, as técnicas amaneiradas, através das quais outros escritores pretendem traduzir a mesma estrutura de base. É esta própria estrutura, na sua simples imediaticidade, que determina a sua própria maneira de escrever. Por este aspecto da sua arte, pode parecer que Kafka pertence ao grupo dos grandes realistas. É esta filiação será ainda mais evidente – do ponto de

vista subjetivo – se se pensar que poucos escritores souberem com igual poder, aprender o que o mundo tem de primitivo e de elementar, bem como o assombro sentido diante daquilo que nunca foi. Num tempo como o nosso, em que a rotina da experimentação e do clichê reina sobre a maior parte dos que escrevem e dos que lêem, esta veementemente impetuosidade produz necessariamente uma muito forte impressão. E o que aumenta ainda mais a intensidade dessa arte é o fato de que, na obra de Kafka, não somente o sentimento descritivo é de uma sinceridade sem afetação, muito rara na literatura dos nossos dias, mas também o mundo que o artista cria conserva uma simplicidade e uma evidência que estão de acordo com esse sentimento. É nisso que reside a mais profunda originalidade de Kafka. (LUKÁCS, 1969, p.121-122).

Lukács ainda diz que a escolha que cabe ao homem nos nossos dias, é a de escolher entre uma *decadência artisticamente interessante* ou um *realismo crítico verdadeiro*. Segundo o filósofo húngaro, o homem contemporâneo deve escolher entre se aproximar da angústia ou se afastar dela. E para escolher uma destas atitudes, segundo o marxista, é preciso que o homem decida se se concebe como “uma vítima desarmada de poderes transcendentais” ou “um membro ativo de uma comunidade humana”. (1969, p.125).

Conforme Lukács, o escritor vanguardista ao apresentar um mundo cheio de deformidades e um homem a mercê desses horrores, que está apartado da comunidade e que vive de maneira apática e pessimista, acabaria por promover uma postura de resignação diante do capitalismo. Assim, segundo Lukács, o escritor de vanguarda, de certa forma, acaba por promover o que também critica.

Lukács e Anders pensam que a arte deve ser capaz de descrever as feiuras do mundo contemporâneo, mas não deve servir de estímulo para um niilismo sem saída. Lukács chega a considerar que a arte de vanguarda, logo também a literatura kafkiana, faria apologia indireta ao capitalismo. A literatura de vanguarda, para o filósofo húngaro, ao apresentar a realidade tal como ela é, mostrando o homem como alguém sem força frente aos absurdos contemporâneos, acaba por promover uma aceitação do capitalismo, com suas contradições. O primeiro dever do intelectual moderno é a rejeição de todo medo fatalista, afirma Lukács, convicto na salvação da humanidade pelo socialismo:

A decisão de abraçar e de defender o socialismo como perspectiva possui, neste contexto, um valor definitivo, como de uma porta aberta ou fechada e como indicação de levantar as cortinas para futuro, e a partir do qual o sujeito se posiciona no mundo, libertando-se do medo e do caos que se querem perenizar, para se reafirmar com a força da eternidade vista como solução socialista (LUKÁCS, 1958, 81-82).

Nesse sentido, Lukács defende uma literatura, em que se esboce, de certo modo, um horizonte emancipatório, como a de Thomas Mann, que irá nomear de *realismo crítico*

verdadeiro; em detrimento da literatura de Kafka, tachada pelo filósofo como *decadência artisticamente interessante*. Para Lukács, o homem não deve se paralisar de medo, não deve se sentir incapaz de mudar a realidade por mais ameaçadora que ela possa parecer. O homem, segundo essa interpretação, deve assumir seu papel em sociedade e saber-se capaz de mudar a realidade se ela a oprime.

3.3 A posição de Adorno.

Antes de cotejarmos a interpretação lukásiana com a de Adorno, invocamos aqui uma narrativa kafkiana que Adorno se remete em suas *anotações*, para ilustrar a figura da revolução em Kafka:

Em nossa casa, essa imensa casa de subúrbio, uma caserna de aluguel rodeada por ruínas medievais indestrutíveis, foi hoje proclamado, nessa manhã fria e nebulosa de inverno, o seguinte manifesto:

A todos os meus co-locatários,

Eu possuo cinco espingardas de brinquedo. Elas estão penduradas na minha caixa, uma em cada gancho. A primeira me pertence. Quem quiser pode se candidatar às outras. Caso se apresentem mais do que quatro, os restantes devem trazer as suas próprias espingardas, e depositá-las na minha caixa. Pois deve haver unidade, sem unidade não iremos para frente. Aliás, possuo apenas espingardas que são inúteis para qualquer outra utilização: o mecanismo está arruinado, a rolha estragada, somente os gatilhos ainda funcionam. Portanto não será difícil conseguir outras espingardas nesse estado. Na verdade, por agora ficarei contente também com pessoas sem espingardas. Nós, que temos espingardas, colocaremos no momento oportuno os sem espingardas no meio do combate. É uma tática que teve êxito nas primeiras lutas dos fazendeiros norte-americanos contra os índios. Por que não deve funcionar também aqui, já que as condições são semelhantes? A longo prazo, portanto, podemos prescindir de espingardas, e mesmo estas cinco não são absolutamente imprescindíveis. Mas já que elas estão disponíveis, também devem ser utilizadas. Se não quiserem utilizar as quatro restantes, podem deixá-las lá. Neste caso, somente eu, como líder, levarei uma espingarda. Mas como não deveríamos ter um líder, também vou quebrar minha espingarda ou deixá-la de lado. Este foi o primeiro chamado. Na nossa casa ninguém tem tempo nem vontade de ler manifestos ou de refletir sobre eles. Os pequenos papéis logo nadavam na água do esgoto que se inicia no sótão, é alimentada por todos os corredores, desce pelas escadas e luta com a contracorrente de água que jorra do andar de baixo. Mas depois de uma semana chegou um segundo chamado:

Inquilinos,

Até agora ninguém se apresentou. Estive sempre em casa, a não ser no tempo em que tinha que cuidar do meu sustento, e mesmo durante a minha ausência a porta do meu quarto ficou sempre aberta, com uma folha em cima de minha mesa, na qual quem quisesse poderia se inscrever. Ninguém o fez.² (KAFKA, *apud* ADORNO, 1998, p. 254-255).

² Manuscrito sem título do autor tcheco, de 1917; faz parte das narrativas do espólio (*Nachlaß*). Citado por Adorno em *Anotações sobre Kafka*.

Adorno é certeiro ao identificar nessa narrativa uma ilustração da revolução para Kafka, e, de certa forma, entra em concordância com Lukács quanto à figura da revolução na obra kafkiana. Em ambos os autores, o homem kafkiano é apresentado como o homem que está perdido em um grande labirinto aterrorizante, muitas vezes sem nem ao menos saber como foi lá parar. Mas, diferentemente de Lukács, Adorno não o considera um *decadente artisticamente interessante*. A maior diferença entre as duas interpretações, nos parece ser apropriado afirmar, vai se dar no que tange ao entendimento de cada um dos filósofos em relação ao papel da arte:

Em Lukács o objetivo das análises e da práxis política foi a fundação de uma comunidade: não a sociedade civil em que os indivíduos, atomizados, carecem de ideais e sentimentos comuns, mas uma comunidade. Desde suas primeiras obras – o ensaio sobre Novalis, o livro sobre o drama moderno – Lukács assinala a hostilidade do capitalismo ao nascimento de uma verdadeira cultura e considera missão da arte mostrar um mundo em que os homens possam sentir-se em seu lugar que lhes é próprio. Adorno, por outro lado, assume a defesa da subjetividade que luta por isolar-se da massificação: a arte demonstra, inclemente, que a vida não vive. (VEDDA, 2010, p.31).

Adorno vê a arte como uma esfera onde esse homem coisificado, massificado, pode se dar conta, ou pelo menos desconfiar de seu entorpecimento. Porém, para o filósofo de Frankfurt, a arte não necessita mostrar um novo mundo possível, ou uma solução para a vida em comunidade. Inclusive pelo contrário: ao tentar apontar para uma solução, para uma luz no final desse túnel assustador, a arte pode acabar gerando a impossibilidade de uma verdadeira solução.

Se em Lukács, “[...] a vida plena de sentido é a vida socialmente conformada” (VEDDA, 2010, p.35), para Adorno “[...] o isolamento é a conduta mais ética e politicamente correta.” (VEDDA, 2010, p.35). Para o filósofo de Frankfurt: “[...] no contexto da sociedade administrada, a vida cotidiana encontra-se estranhada e regida pelo contingente, e só o intelectual que se isola pode atingir a verdade moral.” (VEDDA, 2010, p.35).

Se em Lukács se encontra uma teoria que doe sentido à totalidade dos aspectos da vida, e que apresenta um horizonte de otimismo social e político, em Adorno a coisa se dá de modo distinto. O frankfurtiano não parece se deixar seduzir por soluções que sejam cúmplice de qualquer sorte de totalitarismo, e nisso reside sua valoração da obra de Kafka, pois, ao não se deixar reduzir, nem apresentar espécie alguma de saída hegemônica, não enaltece o todo em detrimento das partes.

CONCLUSÃO

Certo dia, Georg Lukács resolveu ironizar os filósofos da Escola de Frankfurt, em especial Theodor Adorno. Seu pretense negativismo em relação ao curso do mundo, sua ânsia em descrever os impasses da razão, assim como os momentos nos quais nossos regimes de apreensão categorial desabam, isto sem aparentemente fornecer esquemas práticos de engajamento, exasperavam Lukács ao ponto de este afirmar que os frankfurtianos viviam no Grand Hotel Abgrund (Grande Hotel Abismo). Como quem mora em um Grande Hotel belo e melancólico, pois guardião dos últimos resquícios da civilização letrada, mas cuja sacada dá diretamente para um abismo. Lukács, no entanto, não percebeu que acabara por fornecer involuntariamente uma bela definição da exigência fundamental da filosofia: essa exigência de se confrontar com o caos, confrontar-se com o que aparece a um certo conceito de razão como abismo, e sentir-se bem. Pois esse sentimento nasce da certeza de que não devemos ter medo de ir onde não encontramos mais as luzes projetadas por nossa própria imagem. (SAFATLE, 2012).

O presente trabalho teve por propósito refletir a obra do complexo autor tcheco sob a luz de Adorno. A literatura de Kafka, conhecida por seus labirintos, é hermética e as interpretações das imagens construídas na sua obra são múltiplas. Assim sendo, consideramos pertinente dialogar com outros autores, Benjamin como quem legou uma herança a Adorno, e Anders e Lukács como contraponto às referidas *anotações* adornianas.

Começamos com Benjamin, que certamente teve influência nas considerações feitas por Adorno. Para Benjamin, a literatura kafkiana não permite que doutrina alguma seja extraída de seus escritos. É por isso que ele adverte que a chave que guarda esse mistério foi roubada. Sendo assim, a obra do autor tcheco seria irredutível a qualquer possibilidade de moral da história. Adorno herda essa compreensão de Benjamin e concorda com este quanto à sua compreensão da obra kafkiana como parábola onde a chave de leitura foi roubada. Tanto Benjamin, como Adorno (bem como Anders) discordam da compreensão simbólica, feita por Max Brod, da obra de Kafka. Ambos compreendem que a obra kafkiana, cheia de incongruências e labirintos, e na qual as partes não remetem organicamente a um sentido transcendente, não pode ser considerada simbólica.

Diante do que vimos, podemos afirmar que os gestos na literatura kafkiana são um elemento de importância singular para qualquer tentativa de interpretação. Benjamin, seguindo essa linha, remete ao teatro chinês, aponta para os gestos kafkianos como uma espécie de teatro do mundo. De forma semelhante faz Adorno, que vê nos gestos do escritor tcheco uma privilegiada chave de leitura. Entretanto, é importante dizer que, apesar das semelhanças entre os dois autores, as considerações adornianas tem como pressuposto um movimento dialético historicamente posicionado. E essa ambiência kafkiana seria realista,

conforme Adorno, justamente devido a seu caráter onírico, labiríntico e por vezes irreal; o que possibilitaria a realidade tomar e fazer-se forma em sua obra. Com a intenção de esclarecer essa compreensão, invocamos Anders e Lukács para o diálogo.

Anders aponta em direção semelhante a de Adorno ao dizer que “Não é o monstruoso que choca, mas sua naturalidade.” (1998, p.243). Segundo a compreensão do autor, a desafetação ante situações pavorosas é o que gera no leitor a sensação de assombro, isto é, em Kafka o pavor não espantoso é o que espanta. Assim, para Anders, de certa forma, a literatura kafkiana seria capaz de denunciar a alienação e a falta de sentido do mundo coisificado.

Na mesma esteira de Benjamin e Adorno, Anders não vê a literatura de Kafka como simbólica, porém, ao contrário dos críticos frankfurtianos, não a vê como alegórica. Para ele, a literatura kafkiana não é nem simbólica, nem alegórica, mas sim uma fábula realista. Anders considera que Kafka não inventa imagens, mas sim assume-as. É assim que Anders vê nos textos kafkianos uma possibilidade de denunciar as bizarrices da vida moderna. Porém o crítico polonês sente a falta em sua literatura da presença de um horizonte possível. De forma análoga, Lukács critica Kafka por seu *niilismo típico das vanguardas*.

Segundo a interpretação lukácsiana, Kafka pode ser confundido com um autor realista quando ao lê-lo fica-se preso a uma interpretação que perceba somente a força dos pormenores tão bem descritos por ele. Entretanto, por Kafka não ser capaz de apontar solução alguma para a realidade denunciada por ele mesmo, acaba por promover um mundo onde o homem se vê paralisado e refém da realidade que se apresenta. Ainda segundo essa interpretação, faltaria a Kafka um posicionamento diante do mundo. Para Lukács, o homem não deve se paralisar de medo, não deve se sentir incapaz de mudar a realidade por mais ameaçadora que ela possa parecer.

O autor da *Teoria Estética* também vê a arte como uma esfera onde esse homem, coisificado, massificado, pode se dar conta, ou pelo menos desconfiar de seu entorpecimento. Todavia, para o frankfurtiano, a arte não precisa ter um caráter emancipatório de forma direta, nem necessita mostrar uma solução para a vida em comunidade. Aliás, segundo Adorno, devemos ter muita cautela com ideologias que se imponham de forma externa a qualquer obra. É nesse sentido, diz Adorno, que a literatura kafkiana, por não deixar-se reduzir, se mantém viva e em movimento.

As imagens criadas por Kafka, como compreendidas no presente trabalho, são de difícil compreensão, não oportunizando qualquer espécie de falso acolhimento ou falsa tranquilidade. Em sua obra as feiuras e baixezas da vida se apresentam e ganham forma, pois

“Diante do sofrimento incomensurável, ele derruba a fachada acolhedora, cada vez mais submetida ao controle racional.” (ADORNO, 1998, p.247). Adorno ainda nesse sentido, referindo-se a Kafka diz que “em vez de curar a neurose, ele procura nela mesma a força que cura”. (1998, p.247). Diante disso, podemos concluir que é tendo coragem para olhar e sentir o horror que não se sente de maneira consciente, mas que caminha lado a lado ao homem anestesiado e alienado, que se possa talvez, quem sabe, buscar uma vida mais autônoma, livre e, por que não, amorosa com o outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERS, G. *Kafka: pró & contra. Os autos do processo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ADORNO, Theodor. *Anotações sobre Kafka e Caracterização de Walter Benjamin*. In *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Britos de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Minima moralia*. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: *Os Pensadores: Horkheimer e Adorno*, Nova Cultural, São Paulo, 1991.

_____. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: *Notas de literatura*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: editora 34, 2003.

_____. *De cartas a Walter Benjamin*. In: *Sobre Walter Benjamin*. Tradução de Carlos Fortea Catalina Suárez. Madrid: Catedra, colección teorema, 1995.

_____. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ALVES JÚNIOR, Douglas Garcia. *Filosofia e Literatura: Caminhos Cruzados Revista Sísifo:dossiê Filosofia e da Literatura*, Feira de Santana-BA, 2016, v.1, n.3, p.228-233, 05/2016.

BENJAMIN, Walter. *Carta a Gerschom Scholem, 12.6.1938, Paris (sobre F.Kafka)*. In: *Novos Estudos CEBRAP (São Paulo) nº35, março, 1993*. Tradução do alemão e nota de Modesto Carone.

_____. *A modernidade e os modernos*. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva; Arlete de Brito e Tania Jatobá. Traduzido dos originais alemães Das Argument – Verlag, 1967 e Scriften, da Suhrkamp Verlag, 1955. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

_____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BUKOWSKI, Charles. *Factótum*. Tradução de Pedro Gonzaga. Porto Alegre: L&PM, 2013.

CURIMBABA FREITAS, Philippe. *Adorno: a dialética da expressão na música tonal*. Anais: Simpósio de Estética e Filosofia da Música – SEFIM/URFGS. Porto Alegre, v.1, n.1, 2013.

FREITAS, Romero. *Escrita, doutrina e esquecimento: Kafka e Benjamin*. In: Aletria, revista de estudos de literatura, v.13, 2006.

GAGNEBIN, J.-M. *Deslocamentos e deformações em Kafka*. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. IX, n.17 (jul-dez/2015), p. 1-14.

JANOUGH, Gustav. *Conversas com Kafka*. Tradução de Celina Luz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Narrativas do espólio*. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *O Castelo*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *O processo*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Um médico rural: pequenas narrativas*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LOBATO, Andrea Teresa Martins; PEREIRA, Eduardo Oliveira. *Romance: o gênero errante*. Pesquisa em Foco, v. 17, n. 1, p. 43-51, 2009.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Tradução de Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Civilizações brasileira, 2007.

LUKÁCS, Georg. *Problemas do Realismo Em Nosso Tempo*. Hamburgo: Classen, 1958.

_____. *Realismo crítico hoje*. Editora de Brasília: Brasília, 1969.

PATRIOTA, Rainer. *A relação sujeito-objeto na Estética de Georg Lukács: reformulação e desfecho de um projeto interrompido*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

SAFATLE, V. *Grande hotel abismo: por uma reconstrução da teoria do reconhecimento*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SOUZA, Ricardo Timm de. *Adorno e Kafka: paradoxos do singular*. Passo Fundo: IFIBE, 2010.

THOMPSON, John. *Ideologia e Cultura Moderna: Teoria Social Crítica na Área dos Meios de Comunicação de Massa*. Petrópolis: Vozes, 1995.

TIBURI, Marcia. *Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

WEBER, M. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: EDUSP, 1995.

VEDDA, Miguel. *Vivência trágica ou plenitude épica: um capítulo do debate Lukács-Adorno*. Tradução de Leandro Candido de Souza. Verinotio: revista on-line de educação e ciências humanas, n.12, Ano VI, out./2010.