

VIVÊNCIA E EXPERIÊNCIA NA LITERATURA KAFKIANA: O REALISMO DE KAFKA À LUZ DE ADORNO E BENJAMIN

Kévia Daniele da Silva
(IFCE)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES

Kévia Daniele da Silva é mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Regional do Cariri (PPGL-URCA). Especialista em Gestão Escolar e Coordenação Pedagógica pela Faculdade Educacional da Lapa (Fael - 2022). Especialista em Ensino de História e Formação do Cidadão, pela mesma instituição (Fael - 2021). Graduada em Pedagogia pela Faculdade Educacional da Lapa (Fael-2022). Graduada em História pela Universidade Regional do Cariri (URCA - 2020). Discente do curso de Letras/Espanhol do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). Membro do Grupo de Pesquisa (URCA/CNPQ) Marx, classes sociais, ideologia, Estado e revolução e do Núcleo de Estudos em História Social e Ambiente (NEHSA/ URCA). Desenvolve pesquisas sobre: História e Literatura, Literatura Indígena Brasileira, Literatura Infanto-Juvenil de autoria indígena, Ensino da história e cultura indígena. E-mail: keviads15@gmail.com.

RESUMO

Neste artigo, analiso o realismo de Franz Kafka, a partir de dois leitores do romancista, Theodor Adorno e Walter Benjamin. Com base na leitura de *Diante da lei* e *Um relatório para uma academia*, desenvolvo uma reflexão sobre como o realismo do autor, aparentemente absurdo, paradoxal e fragmentário, corresponde a um exercício escritural de apr(e)ender a realidade ao converter vivências (*Erlebnis*) em experiências refletidas (*Erfahrung*). Por meio do estranhamento que suas narrativas produzem, Kafka metaforiza experiências humanas de deslocamento, desabrigo, impotência e desespero em um início de século XX que já prenunciava barbáries. Apesar disso, ressalto que, longe de um pessimista e fatalista, seus personagens, ainda que frequentemente imersos em realidades labirínticas e de falta de liberdade, revela, por meio da escrita, uma atitude positiva de desmistificar ideologias e encontrar saídas possíveis por meio da escrita literária. Todavia, essa escrita já não pode reproduzir um realismo da transparência, altamente descritivo, mas um realismo caleidoscópico, que adentre nos meandros de subjetividades atuantes em um mundo burocratizado e administrado. Esta é uma lição que tanto Adorno, com sua noção de *mimésis* na arte, quanto Benjamin, com as relações entre experiência e narrativa, nos ensinam por meio de Kafka.

ABSTRACT

In this paper, I make some interpretations of Franz Kafka's realism from two of the novelist's readers, Theodor Adorno and Walter Benjamin. Based on the reading of *Before the Law* and *A report to an academy*, I develop a reflection on how the author's realism, apparently absurd, paradoxical and fragmentary, corresponds to a scriptural exercise of learning reality by converting lived experiences (*Erlebnis*) into reflected experiences (*Erfahrung*). Through the estrangement that his narratives produce, Kafka metaphorizes human experiences of displacement, homelessness, impotence and despair in an early 20th century that foreshadowed barbarities to come. Despite this, I emphasize that, far from being a pessimist and fatalist, if your characters are "Kafkaesque" - often entangled in a scenario of lack of freedom -, your writing reveals a positive attitude of demystifying ideologies and finding possible solutions through literary writing. However, this writing can no longer reproduce a highly descriptive realism of transparency, but a kaleidoscopic realism, which enters into the intricacies of subjectivities operating in a bureaucratized and administered world. This is a lesson that both Adorno, with his notion of mimesis in art, and Benjamin, with the relationships between experience and narrative, teach us through Kafka.

PALAVRAS-CHAVE

Franz Kafka; Realismo; Theodor Adorno; Walter Benjamin.

KEY-WORDS

Franz Kafka; Realism; Theodor Adorno; Walter Benjamin.



INTRODUÇÃO

Ao longo deste artigo, procuro trazer algumas reflexões sobre a literatura de Franz Kafka, a partir das leituras de Theodor Adorno (1985, 1998, 2003) e Walter Benjamin (1987) acerca do *realismo literário kafkiano*. A questão que me move é entender como, por meio da obra de Kafka, podemos vislumbrar uma crítica social sobre as tendências de burocratização e racionalização exacerbadas da vida dos sujeitos, no cenário europeu no início do século XX. Desse modo, busco responder a essa questão, sem cair na armadilha de interpretar a produção kafkiana como fatalista e pessimista. O que me interessa é observar uma crítica à modernidade, nos textos de Kafka, feita pelo seu gesto escritural, sua prática de escrita, que carrega elementos que permitem pensar a dinâmica social de um tempo vivido.

Nesse sentido, irei evidenciar como, por abraçar a ambiguidade que torna o familiar em estranho, a literatura kafkiana pensa e domina o “mal-estar da cultura” (FREUD, 1996) de seu tempo, mediante uma escrita fragmentada, paradoxal, incompleta e aparentemente sem soluções que conforte o leitor lançado em angústia, caso esse mesmo leitor busque respostas nas possíveis mensagens que os enunciados portam. O mal-estar da civilização moderna, instaurado na tensão entre um sujeito que visa à felicidade e um mundo que não o ampara mais – antes o oprime e o castra –, vê-se refletido na literatura de Kafka, com muitos de seus personagens em situações de desespero, diante do labirinto da vida burocratizada em que se encontram. Não há como não vislumbrar um “grito”, no final das contas, de desespero, pois a impotência prevalece em personagens que se deparam com situações nas quais estão fazendo perguntas para instâncias de poder que não querem ouvi-los nem lhes responder. Em um mundo de fragmentação, não surpreende, portanto, que narradores e personagens estejam alheios à totalidade em que se encontram imersos.

Assim, entendo que interpretações são filhas do humor de um tempo. Como não olhar para o longo século XX e não se deparar com um clima de angústia e desesperança? Não é à toa que a pintura *O grito* (ver imagem 1), concebida em 1893 por Edvard Munch, tenha se revelado um signo do século que se anunciava. Um clima de melancolia se grassava nos anos finais do século XIX e início do século XX, reverberando um tom de pessimismo e melancolia em algumas correntes das artes e culturas europeias. A título de exemplo, a pintura expressionista, *Le vieux guitariste aveugle*, de Pablo Picasso (ver imagem), que aflorou por volta de 1905, já procurava comunicar o clima melancólico de uma era que coroaria a decadência da razão e esgotaria a *Belle Époque*; uma arte que prenunciava, no esmaecimento das cores e nas formas dos corpos, o clima sociopolítico de uma barbárie.



Imagem 1: A partir da esquerda: O grito, de Edvard Munch e *Le vieux guitariste aveugle*, de Pablo Picasso.

Fonte: Google Imagens (2021).



Com a literatura, o clima não seria diferente, principalmente no contexto social alemão, contexto esse que, já no século XIX, alimentava uma atmosfera conhecida como *mal du siècle*, inclusive numa forma literária romântica e gótica. Partimos desse cenário sociocultural para tratar sobre um autor, Franz Kafka, cuja crítica reconheceu e ainda reconhece, em suas obras, um tom de impotência e desespero. Mesmo tendo morrido em 1924, as primeiras duas décadas do século não pareciam inspirar otimismo para o autor, servindo, na verdade, como base para muitos de seus escritos. Assim, não é difícil interpretar a literatura de Kafka como uma metáfora do desespero humano, de ser acossado, por todos os lados, como o ratinho de uma “pequena fábula”¹:

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 (KAFKA apud CARONE, 2009, p. 34).

Essa fábula é emblemática de uma tendência de ler o escritor tcheco por meio de uma chave pessimista, pois os seus personagens, tal como o ratinho, parecem não ter saída se não for pela morte. Nem as paredes da “direita” e nem da “esquerda” (e podemos fazer

¹ Escreve Modesto Carone (2009, p. 35-36) a respeito dessa fábula: “O que Kafka diz nessa micronarrativa? Diz, entre outras coisas, que a última saída da razão leva à ruína. Ou seja: que todos os esforços para superar o medo e a derrocada significam apenas gradações da falta de liberdade objetiva do mundo. Para o rato, não existe escolha, ou melhor: essa escolha só pode se dar entre as alternativas de submeter-se à violência da ratoeira ou à violência do gato”.



uma alusão a correntes político-partidárias aqui), que serviriam para nos abrigar, cumprem com essa função, levando, ao contrário, para a ratoeira ou a boca do gato (para o terror nazista ou stalinista, se quisermos ensaiar uma possível analogia). Porém, se interpretar é um dispositivo que se alimenta das informações que apreendemos, de modo que quem conhece mais, mais vê, então, como perceber melancolia, quando se sabe que, ao ler suas histórias para os amigos, Kafka ria demasiadamente? Como diz Leandro Konder (1974), em *Kafka: vida e obra*, Max Brod, amigo e herdeiro dos textos de Kafka, registrou que quando o autor leu para um grupo de amigos a cena em que K, personagem de *O processo*, é detido por investigadores em seu quarto, “todos foram tomados de um irresistível acesso de riso e o próprio Kafka ria tanto que, por alguns instantes, não pôde continuar a leitura” (BROD apud KONDER, 1974, p. 123). Como interpretar esse riso na narração de uma intimação arbitrária e abusiva, como bem conhecem os leitores de *O processo*?

Se Kafka chegou a afirmar para seu amigo Gustav Janouch que existe muita esperança no mundo (CARONE, 2009), então, como sustentar uma leitura do autor de modo a alimentar uma reflexão crítica sobre as possibilidades de superar as tragédias de um tempo marcado, eminentemente, pela burocratização, reificação e racionalização da vida no capitalismo? Acredito que a resposta, se não está em seus personagens, está em sua arte, em sua escrita, na forma literária que adota para se apropriar/falar/compor a realidade. Podemos até corroborar a ideia de que:

É comum dizer que “kafkiano” é tudo aquilo que parece estranho, inusual, impenetrável e absurdo – o que descaracterizaria o realismo de base da prosa desse autor. Pois a rigor é kafkiana a situação de impotência do indivíduo moderno que se vê às voltas com um superpoder (*Übermacht*) que controla sua vida sem que ele ache uma saída para essa versão planetária da alienação – a impossibilidade de moldar seu destino segundo uma vontade livre de constrangimentos, o que transforma todos os esforços que faz num padrão de iniciativas inúteis (CARONE, 2009, p. 63).

Mas, se “kafkiana” é a vida dos seus personagens, a escrita kafkiana, por outro lado, serve ao riso e à resistência, sendo o oposto de uma iniciativa inútil. É no ato de narrar que o sujeito moderno – filho de um século que se apresenta na contramão de um uso da razão libertadora, convertendo esta em uma razão tecnicista, instrumental, que coisifica o ser humano (ADORNO; HORKHEIMER, 1985) – apropria-se de suas vivências (*Erlebnis*) e as converte em uma experiência refletida (*Erfahrung*), capaz de fomentar o riso diante do mal-estar da cultura, um riso de escárnio das instituições de poder, inclusive quando estas são fatais para quem as confronta. Mesmo que a morte paire sobre a cabeça dos seus personagens, as figuras kafkianas que se rebelam e zombam do poder



institucional revelam mais do que imaginam sobre o funcionamento da engrenagem social que alimenta os senhores, à custa daqueles que são obrigados a se submeter à lei. Não é sem razão que termos do campo do direito inundam as obras de Kafka – advogados, juízes, tribunais, processos, julgamentos, vereditos, leis, faltas, culpas, sanções, punições, requerimentos, relatórios etc. –, pois, por essa via, os sujeitos são postos diante da face das instituições de poder, confronto direto entre o indivíduo e as esferas públicas, mesmo que tais esferas se encarnem em uma pessoa só, como são os casos dos muitos “pais” que abundam nos textos kafkianos e não diferem muito dos juízes que acusam, condenam e punem seus filhos. Como esquecer o pai de Georg Bendemann, por exemplo, personagem de *O veredito*, que se torna juiz do próprio filho, exercendo sobre ele uma força edipiana, capaz de torná-lo o próprio carrasco de si, fazendo-o tirar a própria vida em nome da promessa “queridos pais, eu sempre os amei” (KAFKA, 2001, p. 132).

Mesmo que nunca se adentre nos aposentos d’*O castelo*, ou não se conheça a culpa/falta que alimenta *O processo*, ainda que não saibamos a causa de *A metamorfose* em insetos, a escrita persiste como um “instrumento de conhecimento e relativa liberação de si mesmo” que “torna-se um instrumento de conhecimento do mundo e, potencialmente, uma possível arma de libertação para aqueles que dela se apropriam” (LAHIRE, 2013, p. 66, tradução minha). Esse “apropriar-se” é o momento em que, pela escrita, vivências se convertem em experiências. Nesse ponto, mesmo refutando qualquer tentativa de relacionar os sentidos de um texto à biografia do autor – se este está morto como sugere Roland Barthes (2004), então, Kafka levou para o túmulo a verdade de seu texto, enquanto seu amigo Max Brod lançou para o mundo as possíveis verdades da sua literatura –, não há como não ler Kafka por uma chave biográfica – e isso não é porque os K’s de *O processo* ou de *O castelo*, por exemplo, sejam necessariamente representações, um *alter ego* do autor (interpretação que, para muitos biógrafos e psicanalistas, ainda leva a crer que, por suas obras, adentre-se no seu universo psíquico e edipiano). Ler uma chave biográfica seria propor uma aproximação do leitor com o autor e suas personagens, uma aproximação que seja intensa o suficiente para gerar um *deslocamento* (ANDERS, 2007): um deslocar de subjetividades em uma modernidade enlouquecedora; um deslocar que enlouquece; uma loucura que traça linhas de fuga² da razão instrumental.

Assim, não estranhe o leitor se, ao caminhar com Kafka, perca-se em inúmeras portas e corredores. Sua escrita, seu texto é “um rizoma” (DELEUZE; GATTARI, 2015, p. 9), no qual o leitor se depara com macacos nos explicando sobre os percursos da

² “Partir, se evadir, é traçar uma linha. [...] A linha de fuga é uma desterritorialização. Os franceses não sabem bem o que é isso. É claro que eles fogem como todo mundo, mas eles pensam que fugir é sair do mundo, místico ou arte, ou então alguma coisa covarde, porque se escapa dos engajamentos e das responsabilidades. Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vazar como se fosse um cano. [...]. Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. Só se descobre mundos através de uma longa fuga quebrada” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 49).



hominização (humanização); com lições épicas que nos ensinam artimanhas para se vencer sereias; com um narrador que nos apresenta algo que, ao final da leitura, ainda resta a pergunta: “mas, afinal de contas, o que é um Odradek?”; ou onde canta Josefina uma música para o deleite dos camundongos. Estranhe-se, pois o estranhamento³ é a arte por excelência de Kafka. É seu procedimento para nos desestabilizar e nos colocar diante da loucura que é a modernidade e suas formas de apagamento/esquecimento e, principalmente, sacrifício dos sujeitos através de dispositivos de impessoalidade e desumanização. Isso fica evidente no primeiro parágrafo de *A metamorfose*:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos (KAFKA, 2011, p. 227)⁴.

Como não se espantar ao ler nas primeiras linhas da narrativa a súbita transformação do personagem em um “inseto monstruoso” (*Ungeziefer*). Muitas traduções interpretam *Ungeziefer* como apenas inseto. Alguns tradutores arriscam a caracterizar ainda mais este inseto como uma barata. Porém, como observa Bernardo Gustavo Krause (2018), o termo *Ungeziefer*, no alemão da Boêmia, significa um animal não limpo o suficiente para um ato sacrificial. Essa informação contribui ainda mais para termos em mente que o estranhamento que produz a escrita de Kafka é o estranhamento do sacrifício humano, numa sociedade em que se vive para o trabalho e para o capital, pois quem segue na leitura de *A metamorfose* sabe que, mesmo como inseto monstruoso, a preocupação maior de Gregor Samsa era de como ir trabalhar naquela manhã fatídica.

Todavia, voltando para o gesto de escrita kafkiana, se escrever e narrar são tentativas de domínio e inteligibilidade do mundo, então que forma adota essa escritura,

³ Modesto Carone (2000, p. 6), ao comentar a tradução de *O Castelo*, refere-se à relevância de ler Kafka com espanto: “As coisas simplesmente acontecem e não têm compromisso algum com o entendimento normal das pessoas. Talvez a grande dificuldade do romance seja essa. Pois como entender uma coisa que deliberadamente está além de nossa compreensão? A sensação mais forte é a de que o leitor precisa ter um senso de espanto de crença em que existe um grão de verdade na rocha inexplicável à qual este Prometeu moderno está acorrentado. Com certeza era por isso que Kafka dizia ser necessário escrever na obscuridade, como se fosse num túnel: ‘Minhas histórias são uma espécie de fechar de olhos’, diz ele. O que, por sinal, não o impede de conceber seu trabalho como um esforço para encontrar, flaubertianamente, a palavra justa, pois para ele a escrita essencial é uma forma de oração ou, por outra via, um ‘assalto à fronteira’.

⁴ No original em alemão: “Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen” (KAFKA, 2011, p. 2). Disponível em: http://www.digbib.org/Franz_Kafka_1883/Die_Verwandlung_.pdf.



quando até o próprio ato de narrar já não parece mais tão fácil ou mesmo possível? Não é possível seja porque “contar algo significa ter algo especial a dizer e, justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice” (ADORNO, 2003, p. 56); seja porque a arte de narrar está em vias de extinção, visto que, “são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente”. Noutras palavras, “é como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de cambiar experiências” (BENJAMIN, 1987, p. 197-198). Justamente por vivermos em um contexto sociocultural capitalista de alienação, racionalização e mercantilização da vida que um realismo do aparente já não é suficiente para dar conta do vivido. O absurdo, nesse caso, torna-se a chave de leitura do real, pois, tal como Gregor Samsa, quantos não são metamorfoseados em inseto sacrificial, diariamente, enquanto se preocupam em trazer dinheiro para casa?

Nas páginas a seguir, busco compreender melhor o realismo kafkiano, a partir das contribuições de dois intelectuais que viram no autor tcheco um verdadeiro crítico da modernidade: refiro-me a Theodor Adorno e Walter Benjamin. Refletindo sobre suas abordagens teóricas, estabeleço uma relação com dois famosos textos de Kafka: a parábola *Diante da lei* (2011) e *Um relatório para uma academia* (2011).

1 O QUE SE APRESENTA “DIANTE DA LEI”? A LITERATURA COMO *MIMÉISIS* DA REALIDADE SOCIAL

Na teoria estética de Theodor Adorno, concebe-se um lugar especial para suas argumentações sobre a relação entre arte, *miméisis* e realidade social. Isso porque, no mundo administrado, a arte possui meios para romper e denunciar a alienação decorrente da tecnicização e burocratização produzidas pela vida. Uma denúncia que não é explícita, porque não basta ser claro para ser entendido. No mundo em que impera a razão instrumental, a via direta do “tornar claro” é mais mistificadora do que libertadora, pois, ao se limitar no aparente, perde-se de vista o que está por trás das aparências – tal como o consumidor, por exemplo, que não percebe o trabalho cristalizado nas mercadorias que adquire. Para acessar o não aparente, é preciso um método. Kafka tem o seu: a “deformação como método” (ANDERS, 2007). Para quem deforma o real, parece estar, em um primeiro momento, na contramão de um realismo. Mas, como veremos com Adorno, a arte como *miméisis* não corresponde ao espelhamento de um real aparente (nesse caso, aparente porque é socialmente convencionalizada por meio das instâncias de alienação e fetichismos), mas sim de criar inteligibilidade em face de um mundo ideologicamente reificado.



Assim, Adorno (2003, p. 57) diz que a reificação de todas as relações entre os indivíduos “transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e auto-alienação universais, exigem ser chamadas pelo nome”. Para isso, “o romance está qualificado como poucas outras formas de arte”. A arte relaciona-se continuamente com a realidade, porém não essencialmente ao nível do conteúdo, mas sim da expressão da forma estética. É a concepção de *mimésis* que explica tal relação entre arte e sociedade, principalmente no cenário da arte modernista. Esta não é mera imitação, mas doação de forma estética à realidade social. Nesse cenário de reflexões sobre o estatuto da arte moderna, Kafka é tomado como central para a articulação do conceito de *mimésis*.

O principal estudo de Theodor Adorno sobre Kafka está no ensaio *Anotações sobre Kafka*, de 1953, republicado no livro *Prismas: crítica cultural e sociedade*, de 1955. Veremos referências também a ele em outros textos, como, por exemplo, em *A posição do narrador no romance contemporâneo*, escrito em 1958. Conforme Adorno, a obra kafkiana dava acesso, por via da literatura, a processos históricos cifrados, pois “por meio de choques ele [Kafka] destrói no leitor a tranquilidade contemplativa diante da coisa lida” (ADORNO, 2003, p. 61). Isso, de alguma forma, faz de Kafka um analista político e teórico de seu tempo. Contudo, ainda que Adorno estivesse ciente dos pontos de vista políticos daquele, não considerava tais pontos determinantes para o conteúdo de sua produção literária. Enquanto escritor, Kafka estaria engajado em uma atividade puramente estética que, não intencionalmente, mas necessariamente, atingiria uma *mimésis* da realidade social.

Assim, quando Adorno comenta sobre Kafka, ele não busca impor uma interpretação dominante sobre as obras de Kafka, como se fossem portadoras de alguma verdade oculta que espera por quem a traga à luz. Não são os conteúdos, mas as formas estéticas que proporcionam filosofar sobre as condições históricas da modernidade. Adorno crê que o artista está inserido em um contexto histórico em constante transformação, o que demanda que a forma estética esteja constantemente em reinvenção. Como a arte é expressão da realidade social, logo as transformações formais da arte são reações às transformações sociais. Assim, o valor das obras kafkianas estaria em serem uma expressão mimética de uma vida coisificada por uma ordem social capitalista em decadência. Em síntese, Kafka faz uma arte pela arte, mas a partir do que fornece a realidade social (ADORNO, 1998), tomando um posicionamento social que se reflete em seus personagens:

[...] Assim como seu compatriota Gustav Mahler, Kafka fica do lado dos desertores. Em vez da ideia de dignidade humana, conceito supremo da burguesia, aparece em Kafka a ideia da salutar semelhança do homem com o animal, presente em grande parte de suas narrativas. O mergulho no interior da individuação, que se completa nessa reflexão, depara com o princípio da própria



individualização, aquele “colocar-se a si mesmo” sancionado pela filosofia: a teimosia mítica. A reparação é procurada na medida em que o sujeito deixa de lado a teimosia. Kafka não glorifica o mundo pela subordinação, antes resiste a ele pela não-violência. Diante dela, o poder deve reconhecer-se como aquilo que realmente é, Kafka conta com isso. O mito deve prostrar diante da própria imagem no espelho. Os heróis de *O processo* e de *O castelo* tornam-se culpados não por sua própria culpa – eles não têm nenhuma –, mas porque procuram trazer a justiça para o seu lado [...] (ADORNO, 1998, p. 268-269).

Diante do exposto, a arte está antes para uma prática histórica do que para uma prática metafísica. Os materiais que a arte deve utilizar, tais como as formas de vida que influenciam a experiência, são de natureza essencialmente históricas. Porém, manusear esses materiais esteticamente significa apresentá-los também de forma estética. Uma arte que copiasse, que refletisse a realidade de forma que, antes, servisse para escamotear, em vez de revelar, o mundo vivido. A realidade, portanto, não estaria em um esforço de tornar a vida transparente, revelando suas verdades, ao estilo de um discurso realista que se centra no poder de exaustão da realidade por meio da descrição. Como afirma Adorno (1998, p. 241), “pode-se dizer de Kafka, mais do que de qualquer outro escritor, que não o *verum*, mas o *falsum* é *index sui*”. A máxima espinosiana *verum index sui*, que sinaliza para o poder da verdade em se afirmar como índice de si mesmo, em Kafka se revela ao contrário, o falso é índice de si mesmo. Ou melhor, o aparente absurdo da vida, trazido à tona pela ficcionalização literária, revela as consequências de uma existência reificada em um capitalismo decadente e irracional. Como coloca Anders (2007, p. 15): “Kafka desloucha a aparência aparentemente normal do nosso mundo louco, para tornar visível sua loucura”. Ou seja, “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”.

É sob tal prisma que se compreende o porquê de não ser preciso ter cometido uma falta para o pobre K ser processado. O que importa é estar a vida sob a tutela, o controle, a administração da lei (entendida aqui como índice da razão instrumental). Não é sem razão que o personagem principal de *O processo* é chamado de K. Uma letra como nome, pois, nos autos do processo, a identidade do sujeito já não importa. Importa a frieza da racionalidade jurídica, que se arrasta indefinidamente e culmina na morte. O ápice da reificação: K já não é mais K de Kafka, e sim um K de *Körper* (corpo em alemão) sem subjetividade. Vejamos isso a partir de uma parábola do autor.

O que parece mais absurdo na literatura kafkiana do que estar *Diante da lei*? A parábola *Diante da lei*, que apareceu isoladamente em 1919, no livro de contos *Um médico rural* (BRAGA, 2015) e dentro de *O processo*, em 1925, dá margem a muitas interpretações. Um camponês que deseja adentrar os portões da lei é impedido por um guarda. Anos se



passam, o camponês, ainda em espera, se encontra velho, prestes a morrer quando pergunta ao guarda por que em todos os anos de espera não viu nunca mais ninguém aparecer para entrar. O guarda assim informa: “aqui ninguém mais, senão tu, podia entrar, porque só para ti era feita esta porta. Agora eu vou embora e fecho-a” (KAFKA, 2005, p.215). Impedido de entrar pela porta feita para ele, Kafka não nos dá explicações que nos permitam conjecturar o porquê da situação. Talvez seja o caso de lembrar aqui as palavras que Walter Benjamin (1987, p. 203) dedicou a Leskov: “metade da arte narrativa está em evitar explicações”, já que o considerado extraordinário e miraculoso são narrados “com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação”. Assim, não adentraremos nas múltiplas interpretações que a parábola permite, porque creio que o essencial dela está na forma estética de uma parábola que não traz, necessariamente, uma mensagem para quem dela busca algum ensinamento. Quando contada por um sacerdote, dentro do romance *O processo*, o personagem K é impedido de extrair uma interpretação e isso porque, dentro do absurdo da instrumentalização da vida moderna pelos seus aparatos de poder, que, no caso aqui, se revelam por meio da lei, a lição que fica da parábola é que naquele teatro/mundo/cenário em que a história se processa, do texto, só se extrai o que o texto diz. Ou seja, em um estado totalitário não há margem para subjetividades interpretantes:

- O porteiro, portanto enganou o homem – disse K. em seguida, fortemente atraído pela história.
- Não seja precipitado – disse o sacerdote.
- Não acolha sem examinar a opinião de estranhos. Contei-lhe a história *segundo as palavras do texto*. Ali nada consta a respeito de engano (KAFKA, 2005, p. 215, grifos meus).

Feita para servir aos sujeitos, a lei converte-se em um fim em si mesmo, sendo os sujeitos quem devem se submeter a sua vontade arbitrária. Nem o guarda tem culpa, pois este apenas cumpre ordens; nem o camponês, pois como adivinhar a vontade daquilo que o transcende? A parábola *Diante da lei* exemplifica a *mimésis* adorniana: expressa-se a realidade sem reproduzi-la. Nesse caso, não estamos diante de um espelho, de uma *imitatio* do real, pois, se assim o lermos, o absurdo da parábola nos lança em um beco sem saída – a lei que nos cabe, não cabemos nela. Ao contrário, estamos diante de uma expressão estética, em que pela forma se revela o conteúdo da alienação em um mundo administrado. Os textos de Kafka são, desse modo, a resposta antecipada a uma constituição do mundo “na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação



imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação [...]” (ADORNO, 2003, p. 61). É este, de certo modo, o realismo mimético que Adorno vê em Kafka.

2 REFLEXÕES SOBRE A NOÇÃO DE EXPERIÊNCIA A PARTIR DE UM “EX-MACACO”

A palavra experiência é objeto de inúmeras reflexões filosóficas, retomada fortemente no campo acadêmico, seja pelas lições de Walter Benjamin, seja por correntes fenomenológicas inspiradas em Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty. O interesse na experiência consiste em esta ser o elo entre a existência e o mundo. Ou melhor, a experiência é a própria constituição do sujeito no mundo (o *dasein* heideggeriano, o *ser-no-mundo*). *Experientia*, do latim, é composta das partículas *ex*, que designa fora; *peri*, que remete a um espaço, perímetro; e *sentia*, movimento de conhecimento e de aprendizagem. *Experientia* é uma aprendizagem para fora, para fora dos limites de um ego. Na contramão da fundamentação da consciência, a partir de um ego transcendental, ao estilo da filosofia cartesiana, quando pensamos em termos de *ser-no-mundo*, temos que toda consciência é encarnada. Ou seja, emerge da relação de um corpo em interação com o mundo que habita, o que sinaliza o vínculo ontológico entre o ser e o mundo habitado. Um ser vivente é, portanto, um ser de experiência, de contato contínuo com o mundo, conhecendo-o e transformando-o, à medida que transforma também a si. Porém, enquanto na língua portuguesa, designamos esse movimento de conhecimento para fora apenas com uma palavra, “experiência”, o alemão desdobra esse ato em duas palavras, *Erlebnis* e *Erfahrung*.

Temos um contato primeiro, direto, corpóreo, em que o sujeito apre(e)nde o mundo desempenhando atividades de seu interesse no fluxo imediato da vida. Chamamos esse contato com o mundo de experiência primeira ou vivência, definida no alemão como *Erlebnis*. Contudo, esse contato primeiro com o mundo fornece matéria para refletirmos sobre a própria experiência. Ou seja, fazer uma experiência de reflexão sobre a experiência, uma experiência refletida, *Erfahrung*. Assim, se uma pessoa sai para comprar pão, pede ao padeiro, troca o pão por dinheiro, volta para casa e come o pão, temos, desse modo, uma vivência de comprar pão. Nesse caso, toda a ação demanda certa cumplicidade ontológica em que o ato de comprar pão deve ser vivido como “ato de comprar pão” e nada mais. Esse ato em nenhum momento do seu desenrolar foi posto em questão. Apenas a pessoa saiu e comprou pão. Mas, conforme essa mesma pessoa para e coloca em evidência o ato de comprar pão, suas implicações, seus possíveis sentidos, o que o pão representa em um sistema capitalista (trabalho acumulado, mais-valia, valor de uso e valor de troca, por exemplo), então, sobre a



vivência, desenvolve uma reflexão, ou seja, uma experiência refletida. Distinguir esses dois níveis é importante, pois dizer que a experiência em si é critério de validade dependerá do tipo de experiência. Para aqueles que validam suas afirmações no fato de terem experiência sobre um assunto, o tipo de experiência que dizem ter determinará e muito a validade do argumento. Não é o fato de um professor ter trinta anos de experiência em sala de aula que o torna especialista em um assunto. Ao contrário, um sujeito com um ano de aula ministrada pode ser mais especialista do que aquele com trinta anos de carreira, desde que suas mais tenras vivências profissionais compunham o pano de fundo para a reflexão de sua prática pedagógica. Se o professor com trinta anos de profissão, em nenhum momento refletiu sobre sua vivência como professor, ele pode estar há trinta anos cometendo, ou não, os mesmos erros.

Esses dois modos de pensar a experiência foram, de modo significativo, explorados por Walter Benjamin, em seu artigo *O narrador*, no qual ele observa como a experiência está se tornando incomunicável, mesmo porque a *Erlebnis* já não é matéria para se converter em *Erfahrung*. Os soldados que voltaram da Primeira Guerra Mundial, por exemplo, quando se imaginava que teriam muito a falar sobre suas experiências, chegaram mudos, pois a rememoração do vivido era traumática e dolorosa⁵. O mesmo se diria daqueles que viveram a experiência dos campos de concentração. Poucos, como, por exemplo, Primo Levi⁶, foram capazes de refletir e narrar essas experiências, vindo na própria escrita um ato de cura das marcas dos eventos traumáticos que viveram no *Lager*.

Benjamin soube localizar nas transformações sociais impulsionadas pelo capitalismo os elementos que culminaram na pobreza de narrar à experiência:

O senso prático é uma das características de muitos narradores natos. Mais tipicamente que em Leskov, encontramos esse atributo em um *Gotthelf*, que dá conselhos de agronomia a seus camponeses, num Nodier, que se preocupa com os perigos da iluminação a gás, e num Hebel, que transmite a seus leitores pequenas informações científicas em seu *Schatzkastlein* (*Caixa de tesouros*). Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes

⁵ Em outro ensaio, Benjamin (1987, p. 114-115) escreve: “Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano”.

⁶ Químico italiano, Primo Levi viveu os horrores dos campos de concentração nazista, na Segunda Guerra Mundial. Ao sair, se dedicou a escrever contos, poemas, novelas e, principalmente, memórias. Nestas, vemos suas experiências vividas em Auschwitz convertidas em reflexões acerca de muitas questões feitas para alguém que testemunhou o terror. Suas memórias mais famosas são *É isto um homem?* (1947) e *Os afogados e os sobreviventes* (1986).



de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um “sintoma de decadência” ou uma característica “moderna”. Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas (BENJAMIN, 1987, p. 200-201).

Mas o diagnóstico benjaminiano não é de todo pessimista. Em tempos de expansivo desenvolvimento das forças produtivas em um nível de tecnicização e burocratização ameaçador, houve quem soubesse ainda comunicar suas experiências pela literatura. Não uma literatura no sentido ainda posto por Benjamin, para quem o auge do romance moderno culmina na morte da narrativa, pois, se por um lado “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros” e “incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”, por outro lado, o “romancista segrega-se” (BENJAMIN, 1987, p. 201). Diga-se uma literatura metafórica, fragmentária, aberta a múltiplas interpretações por justamente se relacionar com as experiências fragmentárias (e fragmentadas pela guerra e por crises econômicas) dos ouvintes/leitores do início do século XX. Falo da literatura de Kafka.

Benjamin dedicou um texto a Kafka, *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte*, em que, em dezenas de páginas, colocou em evidência inúmeros elementos de sua literatura ao longo de várias de suas obras, procurando sempre escapar de uma interpretação naturalista, ao estilo dos psicanalistas, ou sobrenatural, tão própria aos religiosos. O que aprendemos com suas reflexões sobre Kafka, ao fim das contas, é que, em face de uma vasta obra, não existe no autor tcheco uma doutrina que oriente seus gestos, suas alegorias e parábolas, o que torna sua literatura contemporânea para o leitor. Kafka consegue falar sobre questões existenciais humanas distanciando-se dos próprios humanos, deformando-os até que não sejam mais conhecidos, que não sejam nem mesmo mais humanos, mas uma figura pálida, ambígua, na qual nos reconhecemos:

Podemos ler durante muito tempo as histórias de animais de Kafka sem percebermos que elas não tratam de seres humanos. Quando descobrimos o nome da criatura – símio, cão ou toupeira –, erguemos os olhos, assustados, e verificamos que o mundo dos homens já está longe. Kafka é sempre assim; ele



priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis (BENJAMIN, 1987, p.147).

Ouvindo um dos animais kafkianos, a partir das palavras de um símio, retomamos a reflexão sobre a experiência. Em *Um relatório para uma academia*, um ex-macaco, da maneira como ele próprio se descreve, o não mais símio Rotpeter (Pedro, o vermelho) é convidado para falar de sua vida quando animal. Tal convite Rotpeter não pode satisfazer, propondo no lugar um relatório de seu processo de hominização. Esse relatório é, sob essa perspectiva, justamente a atividade de apropriação de uma vivência convertendo-a em uma experiência refletida. O ex-macaco lança luz sobre um processo, meditando sobre os caminhos que tomou para sair da condição de animal e entrar na esfera da humanidade – no decorrer do relatório, as semelhanças entre humano e animal mostram-se maiores que as diferenças, o que torna a transição de um para o outro menos difícil.

Em primeiro lugar, por que a recusa? “Conferem-me a honra de me convidar a oferecer à Academia um relatório sobre a minha pregressa vida de macaco. Não posso infelizmente corresponder ao convite nesse sentido” (KAFKA, s.d. p. 2). Rotpeter não pode falar da sua vida como macaco porque esta vida é inexperienciável, por estar fora da linguagem. A vida de macaco não pode ser narrada, pois, na condição de animal, carecia de linguagem para apreender sua experiência e até mesmo convertê-la em uma memória significativa, ou seja, para além de uma memória instintiva. O mundo dado só é apreensível por um sujeito como mundo postulado e esse ato de postular o mundo é mediado pela linguagem. Se, por um lado, ele não pode falar de sua vida de macaco, por outro lado, ele pode falar de seu processo de hominização, haja vista que a transição de macaco para ex-macaco sinaliza a apropriação da linguagem e a emergência de experiências comunicáveis. Porém, isso remete a outra questão: como um ser carente de uma linguagem que conduza de um mundo dado para um mundo postulado interiorizou aquilo que não possuía? Se pensarmos que é preciso linguagem para aprender o mundo e entender sobre ele, como um ser carente dela poderia aprender? Nesse ponto, Pedro, o vermelho, nos ensina como:

No sentido mais restrito, entretanto, posso talvez responder à indagação dos senhores e o faço até com grande alegria. A primeira coisa que aprendi foi dar um aperto de mão; o aperto de mão é testemunho de franqueza; possa eu hoje, quando estou no auge da minha carreira, acrescentar àquele primeiro aperto de mão a palavra franca. Não ensinará nada essencialmente novo à Academia e ficará muito aquém do que se exigiu de mim e daquilo que, mesmo com a maior boa vontade, eu não posso dizer — ainda assim deve mostrar a linha de orientação pela qual um ex-macaco entrou no mundo dos homens e aí se estabeleceu. Mas sem dúvida não poderia dizer nem a insignificância que se segue, se não estivesse plenamente seguro de mim e se o meu lugar em todos os grandes teatros de variedades do mundo civilizado não tivesse se firmado a ponto de se tornar inabalável (KAFKA, s.d., p. 3).



Um gesto, um movimento do corpo é ponto de partida para o processo de interiorização da linguagem. Rotpeter descentra a consciência de sua função essencial de doador de sentido pela linguagem e coloca o corpo no mundo, o ato de *ser-no-mundo* (*Dansein*) como condição fundante de conhecimento. A introjeção da linguagem surge de um exercício de cópia ou de duplicação dos gestos daqueles que o narrador do relato para a Academia observa de sua jaula. Se a linguagem converte o mundo em mundo postulado, o corpo, o gesto, por sua vez, a ação funda a própria linguagem.

Longe da pretensão de liberdade, o personagem almeja apenas uma saída, uma saída da prisão em que foi imerso. É a ação da busca de saída (que, na condição de animal, ainda pode ser um gesto instintivo) que dá início à trajetória de hominização de Rotpeter. A busca por saída, ao invés de liberdade, é marca, também, por exemplo, tanto do K, de *O castelo*, quanto do K, de *O processo*. O primeiro quer uma saída que consiste justamente em entrar nas instâncias do Castelo, típica ambiguidade kafkiana; o segundo quer uma saída para o seu processo, que o leva à procura vã de acessar as instâncias do tribunal. É sempre a ação, o movimento, um ato persecutório que funda sentido. Os sentidos não repousam em algum receptáculo (um texto, por exemplo). Os personagens kafkianos tendem a sofrer, porque se convertem em exegetas de suas vidas e, justamente, por viverem em um mundo burocratizado e socialmente desigual, são perseguidos. Rotpeter não teve um final igual aos K's de *O processo* e *O castelo*⁷, mas, tal como estes, também se recusou a narrar o que lhe pediram.

Não é sem razão que muitos veem em Kafka um ar pessimista, já que a liberdade – ou pelo menos a liberdade no sentido burguês ou iluminista de um indivíduo que domina e dobra o mundo que o cerca para benefício próprio (coroamento da meritocracia) – não se vislumbra no horizonte. Nesse sentido, o cenário, o contexto social em que se encontra o sujeito é fortemente determinado por aspectos psicossociais. Porém, a carência de liberdade não significa resignação. E é nesse ponto que, nos inícios de um século XX anunciante de barbáries, um possível Kafka pessimista converte-se em um resistente, para não dizermos um otimista *avant la lettre*. Se não temos liberdade, temos saídas. Talvez não sejam as saídas desejadas. Talvez sejam saídas construídas com o que o contexto oferece, mas são saídas da “jaula de aço”⁷ em que nos encontramos, pois, como já reconhece o narrador do relatório para a Academia:

Não, liberdade eu não queria. Apenas uma saída; à direita, à esquerda, para onde quer que fosse; eu não fazia outras exigências; a saída podia também ser apenas um engano; a exigência era pequena, o engano não seria maior. Ir em frente, ir em frente! Só não ficar parado com os braços levantados, comprimido contra a parede de um caixote (KAFKA, s.d., p. 4).

Rotpeter encontra saída pelo gesto, por um ato mimético de indivíduos que não seriam bons modelos para nenhuma aprendizagem. É entre cuspir e beber, coisa comum entre os marinheiros, que ele dá seus primeiros passos na humanidade, até que, em

⁷ “Jaula de aço” é a analogia que Max Weber faz ao capitalismo. Para uma análise dessa ideia em Weber, ver: LÖWY, Michael. **A jaula de aço**: Max Weber e o marxismo weberiano. São Paulo: Boitempo, 2014.



algum momento, a linguagem irrompe: “eu bradei sem mais ‘Alô!’, prorrompi num som humano, saltei com esse brado dentro da comunidade humana e senti, como um beijo em todo o meu corpo que pingava de suor, o eco — ‘Ouçam, ele fala!’” (KAFKA, s.d., p. 5). Assim, antes mesmo de falar, Rotpeter já gestava a linguagem pelo seu corpo. A vivência aflora como ato intencional sobre o mundo imposto pelo contexto em que se vê o personagem imerso. É a necessidade que o obriga a encontrar uma saída e essa saída está em interiorizar linguagem e comunicar experiência. Narrar é o ato supremo de dominar saídas. Não é à toa, pois, que se encontra agora na frente de acadêmicos palestrando: o ex-macaco que ensina a humanos letrados como se tornar humano. A ironia de Kafka não poderia ser mais absoluta nesse teatro de gestos que é a literatura kafkiana:

Podemos ir mais longe e dizer que muitos estudos e contos menores de Kafka só parecem em sua verdadeira luz quando transformados, por assim dizer, em peças representadas no teatro ao ar livre de Oklahoma. Somente então se perceberá claramente que toda a obra de Kafka representa um código de gestos, cuja significação simbólica não é de modo algum evidente, desde o início, para o próprio autor; eles só recebem essa significação depois de inúmeras tentativas e experiências, em contextos múltiplos [...] (BENJAMIN, 1987, p. 146).

É no teatro do mundo, portanto, que somos interpelados a ser sujeitos de vivências e, principalmente, a refletir sobre as tais, convertendo-as em experiências, tal como faz Rotpeter no palco da Academia. O mundo é um teatro, percebe Benjamin ao ler Kafka, e cada gesto, um aperto de mão, por mais banal que pareça, é um campo de possibilidades para quem sabe o que fazer com ele. E é por meio da literatura e sua força de conhecer/dominar/fazer mundos que a *Erlebnis* se converte em *Erfahrung*. É nessa chave de leitura que compreendemos, também, a famosa *Carta ao pai* (1919). Há quem busque nessa carta uma resposta psicanalítica para traumas que assolaram a vida do escritor tcheco. Há quem veja na carta um exercício ficcional com cunho biográfico. A carta pode ser também um esforço de apreender, ordenar e interpretar vivências pelo gesto da escrita, convertendo aquelas em experiências comunicáveis que carregam, seja para o próprio escritor, seja para os leitores, alguma “saída”.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das leituras de Adorno e Benjamin sobre a obra kafkiana, buscou-se esboçar pela lente dos dois teóricos como o gesto da escrita⁸ e a literatura se configuram

⁸ Interpretação que encontra eco em Deleuze e Guattari (2015, p. 23-24, grifos dos autores): “[...] Em suma, não é Édipo que produz a neurose, é a neurose, quer dizer, o desejo já submetido e buscando comunicar sua própria submissão, que produz Édipo. [...] Abrir o impasse, desbloqueá-lo. Desterritorializar Édipo no mundo, em lugar de se reterritorializar sobre Édipo e na família. Mas para isso, era preciso ampliar Édipo ao absurdo, até o cômico, escrever a Carta ao pai. O



como espaços de apropriação e reflexão de experiências vividas em experiências refletidas. Nesse sentido, se extrapolamos o estudo literário, para além do texto kafkiano em si, buscando construir vínculos com contextos psíquicos e socioculturais, foi porque tentamos fazer de nossas leituras das obras de Kafka uma “máquina de guerra”, força de “desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 2015).

O realismo kafkiano revela-se, portanto, ao abraçar a realidade nas suas múltiplas ocorrências psicossociais, seja como *mimésis*, seja como gesto. Não importa se em um primeiro momento o “real” pareça absurdo e irreal, pois a própria noção de realidade é uma construção histórica e, em um sistema socioeconômico capitalista, onde imperam a alienação e o fetichismo, por um jogo de desrealizar o real e realizar o irreal, Kafka desmascara ideologias que atuam, principalmente, em mistificar a “realidade” (CARONE, 2009). Assim, Kafka é o mais realista dos realistas, porque, por meio de uma prosa aberta, caleidoscópio de significações, a realidade se revela como *O Castelo*, repleta de entradas que levam a inúmeros lugares, inclusive a lugar nenhum. Por qual porta entrar em busca de saída? Cabe ao leitor decidir. É isso que faz de Kafka contemporâneo, pois se renova no próprio gesto de lê-lo. Quiçá seja tempo de voltar a rir com ele.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: Fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ADORNO, Theodor. **Prismas**: Crítica Cultural e Sociedade. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- ADORNO, Theodor. **Notas de Literatura**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2003.
- ANDERS, Günther. **Kafka**: pró e contra. Tradução e posfácio: Modesto Carone. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Tradução Mário Laranjeira São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

erro da psicanálise é de se deixar prender nela e de nos prender a ela, porque ela mesma vive do valor de mercado da neurose, do qual ela tira toda a sua mais-valia. ‘A revolta contra o pai é uma comédia, não uma tragédia’”.



BRAGA, L. C. M. Translúcido claro e distinto ou kafka diante da lei: verdade, metáfora, direito. *Revista Direito & Práxis*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 173-193, 2015.

CARONE, M. **O Fausto do século XX: "O Castelo"**, romance inacabado de Franz Kafka, está sendo lançado nesta semana, em tradução de Modesto Carone, pela Companhia das Letras. Folha de São Paulo, São Paulo, n.p., 22 out. 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2210200003.htm>>. Acesso em: 24 mar. de 2021.

CARONE, Modesto. **Lições de Kafka**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DELEUZE, Gilles.; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. **Kafka: Por uma literatura menor**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KAFKA, Franz. **A metamorfose/O veredicto**. Tradução Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2001.

KAFKA, Franz. **O processo**. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

KAFKA, Franz. **Essencial Franz Kafka**. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

KAFKA, F. **Um relatório para uma Academia**. s.d. Disponível em: <<https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2014/08/kafka-relatc3b3rio-para-uma-academia.pdf>>. Acesso em: 19 mar. de 2021.

KONDER, Leandro. **Kafka: vida e obra**. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

KRAUSE, G. B. **A metamorfose de Kafka em Flusser**. *Flusser Studies* 25, 2018, p. 1-12. Disponível em: <<https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/a-metamorfose-de-kafka-em-flusser.pdf>>. Acesso em: 10 fev. de 2023.

LAHIRE, B. **Kafka, le pouvoir et la loi**. *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg*, n. 33, p. 61-83, 2013. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cps/1881>>. Acesso em: 19 mar. de 2022.

Título em inglês:

EXPERIENCE AND REFLECTED EXPERIENCE IN KAFKIAN LITERATURE: KAFKA'S REALISM IN THE LIGHT OF ADORNO AND BENJAMIN