

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

**Bruno Andrade de Sampaio Neto**

**IDEOLOGIA E ABSURDO NA OBRA DE KAFKA**

**Salvador**

**2017**

**Bruno Andrade de Sampaio Neto**

**IDEOLOGIA E ABSURDO NA OBRA DE KAFKA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação em Ciências Sociais da  
Universidade Federal da Bahia como  
requisito parcial para obtenção do grau de  
Doutor.

**Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara**

**Salvador**

**2016**

Bruno Andrade de Sampaio Neto

IDEOLOGIA E ABSURDO NA OBRA DE KAFKA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor.

Aprovada em: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara  
Universidade Federal da Bahia  
Orientador

---

Prof. Dr. Sérgio Elísio Araújo Alves Peixoto  
Universidade Federal da Bahia

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Antonia Torreão Herrera  
Universidade Federal da Bahia

---

Prof. Dr. Raimundo Dalvo da Costa Silva  
Universidade do Estado da Bahia

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Anatórcia Ramos Lopes  
Universidade Estadual de Santa Cruz

## RESUMO

A presente pesquisa propõe estabelecer um diálogo entre a literatura de Franz Kafka e o conceito de ideologia, como formulado no âmbito do pensamento de Karl Marx e de alguns autores marxistas. O principal objetivo é investigar de que maneira este debate nos ajuda a compreender aspectos que consideramos fundamentais da obra deste escritor (em especial o uso que ele faz do absurdo e a famosa passividade das suas figuras dramáticas) e como podemos relacioná-los com os dias atuais. Nossa análise lançará mão de diversas obras deste autor, com ênfase em seus três romances (*Amerika*, *O Processo* e *O Castelo*) e na novela *A Metamorfose*. No primeiro capítulo, veremos as características do estilo kafkiano e a sua relação com o desenvolvimento formal do romance europeu. Os capítulos dois e três são dedicados ao estudo de como a literatura deste escritor dialoga com os conceitos de alienação e de desumanização em Marx. No último capítulo abordamos definitivamente o debate sobre a ideologia e a maneira como Kafka a representa literariamente. Deste modo, podemos afirmar que Kafka trata de uma problemática crucial para o marxismo contemporâneo: a capacidade, muitas vezes subestimada, do capitalismo desenvolvido em reproduzir as suas deterioradas relações sociais, ao promover um estado de alienação generalizado. A resposta para a emancipação dos sujeitos históricos das gigantescas estruturas deste tipo de organização social passa pela resolução dos impasses referentes aos processos de controle ideológico.

Palavras-chave: Kafka; Literatura. Ideologia. Absurdo. Alienação. Desumanização.

## ABSTRACT

The present research proposes to establish a dialogue between the literature of Franz Kafka and the concept of ideology, as formulated in the context of the thought of Karl Marx and some Marxist authors. The main objective is to investigate how this debate helps us to understand aspects that we consider fundamental of this writer's work (especially his use of the absurd and the famous passivity of his dramatic figures) and how we can relate them to the days current. Our analysis will draw on several works by this author, with emphasis on his four main novels: *Amerika*, *The Process*, *The Castle* and *The Metamorphosis*. In the first chapter, we will see the characteristics of the Kafkaesque style and its relation to the formal development of the European novel. Chapters two and three are devoted to the study of how this writer's literature dialogues with the concepts of alienation and dehumanization in Marx. In the last chapter we definitely address the debate about ideology and the way Kafka represents it literarily. In this way, we can say that Kafka addresses a crucial problem for contemporary Marxism: the often underestimated capacity of developed capitalism to reproduce its deteriorating social relations by promoting a state of generalized alienation. The answer to the emancipation of the historical subjects of the gigantic structures of this type of social organization passes through the resolution of the impasses referring to the processes of ideological control.

Keywords: Kafka; Literature; Ideology; Absurd; Alienation; Dehumanization.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	07
<b>CAPÍTULO 1</b> <b>IMPLICAÇÕES DO ESTILO KAFKIANO</b> .....	20
1.1. Em terreno pantanoso .....	22
1.2. Grandes transformações.....	26
1.3. A origem social do romance realista .....	29
1.4. Um marco da literatura .....	37
1.5. O absurdo no universo kafkiano.....	45
<b>CAPÍTULO 2</b> <b>KAFKA E A ALIENAÇÃO</b> .....	51
2.1. O além como aquém.....	58
2.2. Universalizando a matrioshka de Praga.....	64
2.3. A armadilha do mundo a-histórico.....	68
2.4. Josef K. enfrenta o processo.....	78
<b>CAPÍTULO 3</b> <b>O ABSURDO DA DESUMANIZAÇÃO</b> .....	92
3.1. A desumanização capitalista.....	98
3.2. O pesadelo taylorista de Kafka .....	105
3.3. Uma peça do mecanismo burocrático.....	115
3.4. Da metamorfose ao processo.....	125
<b>CAPÍTULO 4</b> <b>A IDEOLOGIA EM KAFKA</b> .....	137
4.1. Recorte do conceito de ideologia.....	139
4.2. A mistificação racionalista.....	155
4.3. A distopia kafkiana.....	165
4.4. A naturalização do absurdo.....	181

<b>CONCLUSÃO</b> .....	194
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	203

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa propõe estabelecer um diálogo entre a literatura de Franz Kafka e o conceito de ideologia, como formulado no âmbito do pensamento de Karl Marx e de alguns autores marxistas. O principal objetivo aqui é investigar de que maneira este debate nos ajuda a compreender aspectos que consideramos fundamentais da obra deste escritor (em especial o uso que ele faz do absurdo e a famosa passividade das suas figuras dramáticas) e como podemos relacioná-los com os dias atuais. Para isso, precisamos também analisar a conexão existente entre o universo ficcional de Kafka e os conceitos de alienação e desumanização.

Em certo momento do conto *O Foguista* – que também é o primeiro capítulo do romance *Amerika* – o personagem principal da obra se dirige ao foguista do título com as seguintes palavras: “*Por que não diz nada? (...) Por que suporta tudo?*” (KAFKA, 2003, p. 39). Humilhado pelos seus superiores, o foguista do navio que levava Karl Rossmann para os E.U.A. apresentava uma covardia que indignou o protagonista. Estamos diante daquele que talvez seja o maior enigma da literatura de Franz Kafka: a passividade de seus personagens perante situações de opressão.

É este elemento fundamental da obra de Kafka que pretendemos analisar no presente estudo. E nesse sentido, perguntamos a ela o mesmo que Karl Rossmann perguntou para o foguista. Qual é o motivo da teimosa resignação de seus personagens, que os fazem suportar condições absurdamente degradantes? Podemos ainda acrescentar uma outra questão a esta: qual o papel da alienação e da desumanização na gênese deste insistente conformismo? Na combinação das duas está a ponte que nos levará ao debate a respeito do conceito de ideologia e como ele aparece em Kafka.

Portanto, não estamos querendo necessariamente entender como as questões ideológicas do contexto histórico vivenciado pelo autor afetou a sua escrita, e sim em que medida podemos encontrar a noção de ideologia atuando como elemento diegético de suas obras. Como características fundamentais da literatura de Kafka, a alienação e a desumanização podem nos ajudar a explicar a passividade de seus personagens se a encararmos como poderosas ferramentas de controle social.

Desta maneira, dividiremos a pesquisa em quatro capítulos, organizados de forma a estabelecer uma argumentação que dê conta de discutir a maneira como esses elementos podem ser encontrados no nosso objeto de estudo. Para tanto, nossa análise lançará mão de diversas obras deste autor, com ênfase em seus três romances (*Amerika*, *O Processo* e *O Castelo*) e na novela *A Metamorfose*.

O primeiro capítulo será dedicado à compreensão daquelas que consideramos as características fundamentais do estilo de Kafka. As armadilhas interpretativas que devem ser evitadas. A sua inserção no âmbito do desenvolvimento da forma literária europeia da virada do século XIX para o século XX. Além de procurar de analisar como alguns elementos específicos daquele contexto histórico dialogam com a obra deste autor, para, enfim, destacarmos a forma peculiar com que ele utiliza o absurdo.

Em seguida, entraremos no debate acerca do fenômeno da alienação, mostrando primeiro como este conceito aparece no pensamento de Marx. Algo que nos fornecerá uma base teórica para entendermos como os processos de alienação são representados literariamente por Kafka. Neste capítulo precisaremos ainda estabelecer um diálogo com algumas informações de cunho biográfico sobre o autor, que possam nos ajudar a compreender a importância dessa problemática na sua literatura. Concluiremos com uma análise de suas obras utilizando a perspectiva da alienação.

Dedicaremos o capítulo três para discutir a questão da desumanização, de forma semelhante com que fizemos com o conceito de alienação. Assim, abordaremos as profundas relações entre a obra de Kafka e essa temática, buscando as origens sociais desse fenômeno e de como ele está intensamente relacionado com as formas sociais do capitalismo. Terminamos o capítulo investigando os possíveis diálogos entre trabalhos do autor e a desumanização.

Na última parte desta pesquisa entraremos definitivamente no exame das possíveis relações entre o universo literário de Kafka e o conceito de ideologia. O primeiro passo é propor um recorte do conceito dentro do amplo debate ocorrido no pensamento marxista, procurando observá-lo enquanto processos de mistificação que servem para manter as relações de dominação vigentes. Depois disso, encerramos mostrando como os fatores ideológicos contidos nos fenômenos da eternização e da naturalização aparecem na obra de Kafka.

## Considerações sobre o método

As ligações entre uma obra literária e o meio social no qual ela surgiu é motivo constante de debates no âmbito da sociologia da literatura e mesmo da sociologia de arte de uma maneira geral. Se em determinado momento do século XIX o historicismo ganhou destaque enquanto um método de interpretação do fenômeno artístico supostamente capaz de revelar os segredos da criação estética, depois de algum tempo essa perspectiva passou a ser criticada, vista como um equívoco interpretativo inaceitável.

Tal mudança deve-se principalmente ao fato do historicismo tomar a arte enquanto um reflexo quase que mecânico da realidade histórica na qual ela foi criada, levando a generalizações que fatalmente reduzem a complexidade do fenômeno. Esta abordagem tendia a olhar com bons olhos obras que representassem determinados traços da realidade, mas em contrapartida não tinha muita indulgência com aquelas que fugiam a esse critério.

Ou seja, o essencial para a análise do objeto nessa perspectiva era algo que muitos passaram a considerar como sendo exterior a obra artística, qual seja: o seu contexto histórico. O que teria levado, em muitos casos, a um comportamento determinista, atribuindo à obra apenas os condicionamentos sociais aos quais estaria subordinada. Existe aí um desvio do foco que se retira da obra em direção ao meio social e as suas implicações, reduzindo a arte aos limites de métodos científicos pertencentes à história ou à sociologia.

O principal problema identificado nesta maneira de investigar o fenômeno artístico consiste no seu desprezo pela autonomia e singularidade da obra de arte. Numa postura oposta, talvez excessiva, desenvolveu-se uma perspectiva anti-historicista, que defendeu a completa autonomia da obra de arte em relação aos processos sociais, insistindo na interpretação da estrutura formal, relegando o contexto histórico, no máximo, a um plano secundário da análise.

Deste modo, os pesquisadores que adotaram essa visão pensavam emprestar ênfase à própria arte literária, ou seja, aos elementos internos do objeto artístico, não mais a determinações externas. Este procedimento, talvez, cometa o erro oposto ao do primeiro método, pois atribui à dimensão formal da arte absoluta independência em relação aos eventos históricos e às transformações sociais – atitude que leva a um ponto de vista com forte teor formalista e revela um acentuado idealismo em relação a este fenômeno social.

Em meados do século XX este conflito entre o historicismo e o esteticismo começou a caminhar para uma conciliação. A ideia é de que as duas perspectivas estariam incompletas enquanto continuassem sendo tomadas de maneira isolada. De algum modo, ambas ferem a integridade da obra estudada, na medida em que exageram a centralidade de uma de suas facetas e diminuem a importância da outra.

Todo esse caminho realizado pelo estudo da arte parece ter sido necessário para conseguirmos perceber que ambas são importantes na compreensão do fenômeno artístico. O presente trabalho procura seguir essa linha de pensamento. Nossa base é a compreensão de que existe uma relação dialética entre a obra e o seu contexto. Portanto, nos debruçamos sobre alguns pontos deste debate que consideramos essenciais para a presente pesquisa. Lembrando que não se trata de tornar iguais a estética e a história. O primeiro termo continua sendo o mais importante, o que precisamos é compreender que a própria estética contém a história, o que evita o dilema entre o externo e o interno.

Deste modo, o contexto histórico não cumpre aqui uma função de causalidade direta em relação à obra. Preferimos acreditar que a sua influência incide justamente na construção do universo formal imaginado pelo artista durante a criação dos seus trabalhos. Consequentemente, a ação do contexto não pode mais ser encarada como um fator externo à arte, mas antes como algo que faz parte dos seus próprios elementos internos.

No livro *Literatura e Sociedade*, Antônio Candido sugere que ao analisar uma obra literária os fatores sociais precisam ser encarados “*como agentes da estrutura, não como enquadramento*” (CANDIDO, 2010, p. 15). O contexto passa a ser um fator fundamental da dimensão estética e não algo que lhe sobrepõe e determina. É, portanto, a estrutura formal da obra que devemos tomar enquanto referência.

O procedimento metodológico sugerido acima, antes de subtrair a relevância do conhecimento histórico para a compreensão da arte, confere-lhe um papel mais profundo, porém sem a preponderância de outrora, pois continua sendo essencial, mas se torna somente um entre outros determinantes que podem nos auxiliar na interpretação, como o fator psicológico ou o religioso, para citar alguns exemplos.

Reunidos, tais elementos compõem aquilo que Antônio Candido designou como o “fermento orgânico” da obra de arte. Local onde as distinções entre os diversos fatores possuem pouco peso, uma vez que cada um deles atua mutuamente um sobre os outros, surgindo para

nós somente enquanto a própria totalidade do objeto artístico. Pensando desse modo, estamos aptos a evitar eventuais deformações da obra, respeitando as suas idiossincrasias e sutilezas.

Outro ponto importante de se observar na relação entre a forma artística e o contexto histórico, vem da tradição de uma crítica marxista – da qual procuramos fazer parte – onde a arte integra o plano da superestrutura da sociedade junto com a religião, a ciência, a política e os mais diversos tipos de instituições sociais. Portanto, para conseguirmos apreender corretamente esse fenômeno, temos a obrigação de entendê-lo como pertencente a um processo histórico mais amplo.

Em outras palavras, para compreender a arte não basta um conhecimento sobre a os processos da superestrutura à qual pertence, mas é preciso admitir que ela só pode ser corretamente apreendida em sua ligação com a infraestrutura, que corresponde ao desenvolvimento econômico daquela sociedade. No caso do nosso objeto de estudo, isso implica em averiguar de que modo a arte está relacionada com as ideias dominantes do seu período e como essas últimas estão referenciadas com os aspectos econômicos.

Neste ponto precisamos nos manter atentos para evitarmos uma visão mecanicista da transposição que leva da estrutura econômica do meio social à obra propriamente dita. Mesmo fazendo parte da superestrutura, a arte está longe de ser um mero reflexo dela. Como qualquer outro elemento da superestrutura, o fenômeno artístico também não pode ser encarado como uma consequência direta da infraestrutura. Existe entre essas instâncias um complexo jogo envolvendo os mais diversos tipos de mediações possíveis, todas elas extremamente avessas a perspectivas generalizantes.

Essas mediações são feitas pelos próprios indivíduos, na medida em que atuam socialmente no mundo e o constroem – assim, elas estão sujeitas a toda sorte de contingências. Uma maneira de não nos perdemos nessa fragmentação é procurando observá-los a partir da relação dialética entre particular e universal, cuja aplicação nos permite encontrar referências mais sólidas para a apreensão das suas singularidades.

Por isso é preciso considerar que as ligações entre literatura e sociedade poucas vezes são suficientemente claras e diretas para que possamos limitar nossa interpretação apenas ao conhecimento sobre a sociedade na qual o autor estudado viveu. Desta maneira, o nosso grande desafio metodológico é compreender a relação da obra (tomada enquanto *forma/conteúdo*) com o seu tempo, sem reduzir um ao outro.

Admitindo que a obra não existe isoladamente e sim numa relação dialética com o seu meio social, temos que considerar a figura do artista como elemento essencial desta relação. Ficamos então diante de três categorias que estão intimamente conectadas entre si: a sociedade, o criador e a obra.

Concentrar nossa atenção na primeira delas em detrimento das outras, nos faria cair no historicismo. Quando a ênfase é dada ao segundo elemento é provável que não passemos da dimensão psicológica do fenômeno, ou que concentremos esforços num estudo minucioso da biografia do artista. Por outro lado, se dermos uma importância maior à obra, tomando-a como uma instância artificialmente separada das outras dimensões, ficaremos restritos a um esteticismo.

Para sermos mais precisos na definição da nossa posição metodológica, precisamos situar também a vasta crítica literária produzida sobre a obra de Franz Kafka. A espantosa variedade de chaves interpretativas que procuram explicar os enigmas do seu universo ficcional, pode ser tomada como a medida da sua própria complexidade e de como as estranhezas e ambiguidades encontradas em seus trabalhos possibilitam a existência de leituras bastante diferentes.

No livro *Franz Kafka: Sonhador Insubmisso*, Michael Löwy busca categorizar as variadas análises da obra de Kafka em seis correntes distintas. Reconhecendo a validade de algumas destas contribuições, o autor destaca, porém, o perigo de certas interpretações reduzirem o material investigado a um esquema pré-definido, algo que pode levar a compreender o conteúdo do texto somente enquanto “*símbolos ou alegorias de uma mensagem*” (LÖWY, 2005, p. 09).

A delimitação proposta por Löwy é bastante pertinente para o nosso estudo, pois nos permite discernir as diferentes chaves interpretativas dessa enorme massa que consiste na produção crítica sobre o escritor de Praga. Procuremos então nos debruçar sobre esta classificação.

O primeiro modelo interpretativo indicado pelo autor é justamente aquele que se apega demasiadamente à dimensão estética do texto. Como vimos acima, seu principal equívoco reside num completo desprezo pelas influências do contexto histórico sobre qualquer espécie de manifestação artística. Löwy (2005) denomina este tipo de abordagem como “*leituras estritamente literárias*”. Reforçamos, portanto, que a nossa proposta metodológica se afasta

consideravelmente da perspectiva apresentada pelos autores que adotam essa tendência analítica.

É bem provável que a chave interpretativa mais atraente ao longo desses anos no âmbito da crítica ao trabalho de Kafka, tenha sido a segunda categoria apontada por Löwy: a chamada leitura biográfica. Os inúmeros estudos que procuraram seguir por estes caminhos, transformam a vida particular do escritor no ponto central da leitura. Muitas vezes, este tipo de análise termina incidindo em interpretações de cunho psicológico, que atribuem um destaque muito maior aos conflitos pessoais do artista, sem considerar devidamente as influências sociais que agem sobre ele.

A leitura psicológica, portanto, é a terceira categoria descrita por Löwy. Não há dúvida de que o complexo de Édipo (tão evocado pelos críticos desta tendência) pode ser sentido com bastante vigor no trabalho de Kafka. Porém, se não compreendermos o movimento realizado pelo autor, que ultrapassa o aspecto puramente psicológico e transforma suas experiências individuais numa condição muito mais abrangente, estaremos longe de uma abordagem satisfatória. A nosso ver, um dos trunfos do estilo de Kafka consiste precisamente nesse movimento.

Somente a título de exemplo, procuremos observar alguns casos de como uma interpretação simplesmente biográfica pode nos levar a conclusões precipitadas. No que diz respeito ao romance *O Processo*, foi uma perspectiva recorrente considerar que Josef K. era culpado de algum tipo de crime. Esta certeza (que não possui base no texto) tinha como base a informação de que Kafka, quando escreveu o romance em questão, havia terminado seu noivado com Felice Bauer há pouco tempo, fato que teria provocado nele um terrível sentimento de culpa.

Deste dado biográfico deduz-se que o processo movido contra o protagonista do romance deveria ter algum fundamento, pois parece não haver dúvidas sobre a culpabilidade do seu criador na época em que concebeu a obra. Ora, sustentar tal afirmação implica em atribuir ao romance algo que não está contido nele.

Um dos elementos mais importantes de *O Processo* é justamente a total ignorância, tanto do personagem principal, quanto do narrador e do leitor, sobre os verdadeiros motivos do processo. Aliás, a frase que inicia a narrativa já nos dá uma indicação disso: “*Alguém devia ter caluniado a Joseph K., pois sem que ele tivesse feito qualquer mal foi detido certa manhã*” (KAFKA, 1979, p. 07).

Em *O Castelo* a falta de sentido de determinados acontecimentos da trama seria explicada por uma suposta constatação de Kafka a respeito do absurdo da existência, intensificada pela proximidade de sua morte. A distante instituição que administra o vilarejo seria então o insondável reino do além, incompreensível para aqueles que ainda não tem permissão de adentrar nos seus domínios. Conclusões como estas são feitas com base em algo que não pode ser extraído do texto.

Por outro lado, não estamos querendo insinuar que o estado de espírito de Kafka ao escrever as duas obras em questão, não estivesse contaminado por aqueles acontecimentos. Porém, desprezar o que está dito na obra para privilegiar informações de cunho pessoal não nos parece o melhor método a seguir. Procuraremos evitar este equívoco ao concentrar a nossa atenção antes de tudo no texto, partindo sempre dele para formular hipóteses interpretativas.

De acordo com o crítico inglês Terry Eagleton no livro *Teoria Literária: Uma Introdução*, podemos dividir a abordagem psicanalítica em quatro tradições fundamentais: “*Ela pode se voltar para o autor da obra, para o conteúdo, para a construção formal, ou para o leitor*” (EAGLETON, 2006, p. 268). De certa maneira todas elas foram, em maior ou menor grau, aplicadas à literatura de Kafka. Contudo, a maioria das interpretações utilizou-se dos dois primeiros procedimentos.

Para Eagleton o caráter problemático dessas análises consiste principalmente no teor especulativo que elas terminam adotando, ao empenharem-se em uma busca pela intenção do escritor no instante do ato criativo. Já na visão psicanalítica que se debruça sobre o conteúdo textual, ocorre uma preocupação com “*as motivações inconscientes dos personagens, ou sobre a significação psicanalista dos objetos ou acontecimentos do texto*” (EAGLETON, 2006, p. 269), algo que limita demasiadamente a crítica.

Chegamos, então, à quarta leitura proposta por Löwy: as interpretações religiosas, que tiveram na figura de Max Brod o seu mais representativo emissário. Partindo do ponto de vista apresentado por este grupo, o obscuro tribunal que move o processo contra Josef K., e o distante castelo que frustra as expectativas do agrimensor K. seriam imagens da providência divina que não devem ser contrariadas pelos homens.

Não iremos nos deter na descrição dessa importante chave interpretativa, pois ela será crucial para o debate que iremos realizar no segundo capítulo da presente pesquisa, quando discutiremos as relações entre a obra de Kafka e o conceito de alienação. Portanto, as visões religiosas serão melhor aprofundadas em um momento mais oportuno, sendo que é a partir da

crítica que fazemos a esta perspectiva que procuraremos delimitar melhor a nossa proposta para uma análise do universo kafkiano.

O quinto tipo de leitura que aparece no esquema de Löwy são “*leituras pelo ângulo da identidade judaica*” (LÖWY, 2005, p. 08), na qual Hannah Arendt aparece como a grande representante. Contudo, é preciso deixar claro que as análises da autora que enveredaram por este caminho, pertencem ao início da sua produção intelectual. Mais tarde, Arendt teve a oportunidade de realizar estudos que assumiam uma perspectiva mais universalista sobre a literatura de Kafka.

Na visão “judeocêntrica” desta autora, a obra que representaria de maneira mais profunda o espírito judaico de Kafka seria *O Castelo*. Contudo, mais uma vez, não há no livro qualquer indicação que nos leve a tal conclusão. O que podemos afirmar de antemão é que este romance retrata a condição não apenas do judeu, mas do imigrante, ou do estrangeiro, de uma maneira geral, condição que dizia respeito à Kafka de modo menos concreto do que sensível.<sup>1</sup>

Já falamos sobre a sexta categoria indicada por Löwy, que é de fundamental importância para o desenvolvimento desta pesquisa: as interpretações sócio-políticas. Vimos como este tipo de leitura privilegia a análise do contexto histórico para a compreensão das obras literárias. Löwy também acredita ser preciso tomar cuidado na aplicação desse método, pois concentrar toda a atenção unicamente nas questões históricas, por mais essencial que ele seja, torna o estudo ainda incompleto.

Por isso propomos uma análise que estabeleça uma mediação entre esta chave de leitura e aquela de caráter literário. Acreditamos que é vital manter o estudo nos limites daquilo que foi escrito pelo autor, sem esquecer as influências históricas que pesam sobre todas as formas da produção humana. São bem-vindos também eventuais esclarecimentos de outras perspectivas (como a biográfica ou a religiosa), desde que utilizados com certa moderação. Aqui reside a nossa escolha em trabalhar com as teorizações de Lukács e de Goldmann.

Veremos mais adiante como estes pensadores deram passos decisivos no estabelecimento da mediação que buscamos, quando demonstraram a maneira como o contexto social pode influenciar no próprio ato de criação artística, fazendo com que os dois momentos do estudo sejam igualmente significativos.

---

<sup>1</sup> Lembrando que Kafka não era um estrangeiro no sentido literal do termo, mas pela sua própria condição social ele sem dúvida sentia-se como um.

Infelizmente uma larga parcela da crítica marxista não teve esta mesma preocupação e deixou que a análise social se sobressaísse a uma compreensão estética, tornando seus trabalhos incapazes de dar conta dos elementos estilísticos e formais da produção literária de Kafka. Muitos autores dessa corrente caíram numa armadilha recorrente que consiste em tentar submeter o complexo universo literário deste escritor a um modelo teórico fechado. Testemunharam, então, a insuficiência do pensamento científico na análise de uma obra de arte.

Durante um bom tempo foi costume entre alguns pensadores de orientação marxista que se dedicaram ao estudo sobre Kafka, resolver a questão estética simplesmente localizando o romancista nos limites do movimento modernista. É inegável que a obra deste escritor foi uma poderosa influência para a literatura de vanguarda do século XX, mas o que esses críticos não conseguiram compreender é que a noção de decadência (à qual condenam tão duramente o modernismo como um todo) não é aplicável com exatidão à obra de Kafka.

A elasticidade com que o trabalho deste escritor foi classificado ao longo da história (de revolucionário a decadente) impressiona bastante e comprova a enorme dificuldade em rotular o seu trabalho. Este fato dá uma boa medida da complexidade da sua produção literária, tantas vezes acusada de ser uma ode à resignação e a passividade do homem. Esta perspectiva será aprofundada mais adiante, quanto discutirmos a questão do niilismo também no capítulo dois do nosso estudo.

É irônico notar como este tipo de perspectiva indubitavelmente aproxima-se da interpretação realizada pelos autores existencialistas a respeito da produção literária de Kafka. Com a diferença de que eles encaravam este traço como algo positivo, enquanto Lukács (e muitos marxistas) compreendia que tal atitude induz a um comportamento passivo em relação às formas de opressão do mundo moderno, que podem sim ser modificadas através da ação conjunta dos indivíduos.

Apesar de não concordarmos com a crítica realizada ao conceito de decadência ideológica quando aplicado de maneira muito rigorosa à literatura e à arte, entendemos que esta noção é bastante válida para a compreensão da vida econômica, da ciência e da própria construção da ideologia burguesa. Por isso, mesmo problematizando a validade do conceito para a análise da obra de Kafka, ele sem dúvida alguma está bastante presente na nossa maneira de perceber os ditames do mundo moderno.

Entender as transformações do pensamento burguês do seu período heroico, onde se percebia mais francamente os motores da realidade social, para a fase apologética da segunda

metade do século XIX, quando a ciência e a filosofia procuram adequar-se às “*necessidades econômicas e políticas da burguesia*” (LUKÁCS, 2010, p. 52), é algo imprescindível para o desenvolvimento dessa pesquisa.

De qualquer modo Lukács recusava-se a reconhecer que a literatura de Kafka era um tipo renovado de realismo, como alguns dos seus interlocutores acreditavam. No ensaio *Franz Kafka ou Thomas Mann?*, o filósofo húngaro tenta demonstrar as diferenças entre os dois autores, chegando à conclusão de que Mann era o verdadeiro escritor realista, pois conseguiu conservar a objetividade do narrador clássico e ao mesmo tempo acompanhou as transformações da forma literária no seu século.

Para Lukács, Kafka faria uso de um realismo superficial, adotando uma perspectiva subjetivista, na linha dos artistas de vanguarda da época. Assim, o filósofo húngaro deixou uma noção petrificada de realismo obstruir uma visão mais condizente com o espírito inconformista de Kafka. Teremos a oportunidade de analisar com maior profundidade o que Lukács entendia como realismo.

Tempos depois, Lukács teria procurado revisar a sua polêmica análise, reconhecendo, por fim, o caráter eminentemente histórico dos escritos de Kafka. Porém, não voltou atrás na sua dura crítica à arte de vanguarda e ao modernismo, que para ele continuavam sendo essencialmente alegóricos e, portanto, não realista. Nos últimos anos de sua vida, Lukács já não considerava Kafka como a expressão mais emblemática desta tendência estilística.

Löwy conta que após a derrota da República Soviética da Hungria, durante o tempo em que ficou preso sem saber exatamente do que estava sendo acusado, ele teria finalmente admitido à sua esposa que Kafka era um realista no final das contas. Mas apesar disso, a autocrítica de Lukács em relação a Kafka não teve o mesmo nível de formulação dos seus estudos anteriores, muito pelo contrário, essa reavaliação se deu de maneira bastante difusa e esporádica.

A crítica existencialista, por outro lado, sustenta que uma das características mais evidentes do universo kafkiano, o absurdo, diz respeito à situação desesperadora do homem frente à completa falta de sentido da vida. Num mundo esvaziado de um conteúdo religioso fundamental, resta ao homem a tenebrosa visão do nada, levando à constatação da ausência de significado da existência.

Com toda certeza este não era um aspecto da modernidade ignorado por Kafka, porém, este ponto de vista pressupõe a compreensão do vazio como uma condição fundamental dos seres humanos, e não resultante de um enquadramento histórico específico – ponto de vista que apenas de uma maneira muito forçada pode ser inteiramente atribuído àquele autor. Verificaremos com mais cuidado esta questão quando formos observar o modo pouco usual com que esse escritor aplica uma historicidade às suas peças literárias.

No entanto, podemos adiantar que muitas vezes a leitura existencialista desconsidera o teor negativo e opressor da literatura de Kafka (ou a interpreta enquanto condição essencial dos indivíduos), procedimento que torna a análise um tanto fria. Se colocarmos no primeiro plano da leitura, a crítica desse escritor aos processos de alienação e de desumanização típicos do capitalismo imperialista, conseguiremos captar melhor o imenso vigor dos seus escritos.

O importante aqui é perceber como Kafka apropria-se de problemas supostamente ontológicos do homem, vestindo-o sempre sob o manto de sua época, transmitindo assim o modo como ele próprio vivenciava esses problemas. Ou seja, a concepção existencialista vai somente até a metade do caminho, ao identificar os elementos que acreditam ser de caráter ontológico, mas perde aquilo que, a nosso ver, lhe confere substância, o caráter propriamente histórico.

Apesar da abordagem hermenêutica não fazer parte da classificação realizada por Löwy, ela não pode ser simplesmente colocada de lado, pelo fato desta forma de conhecimento dialogar intensamente (mesmo que em franca oposição) com o marxismo. O principal objetivo da hermenêutica seria estabelecer uma compreensão teórica sobre a validade geral da interpretação, na qual se sustenta a própria possibilidade de existência tanto da história quanto da literatura.

Para esses autores, a busca pelas estruturas essenciais do texto atribuiria o caráter objetivo desta construção metodológica. Através dela o indivíduo pode ter acesso à história universal dos homens, conhecendo aquilo que ao longo do tempo se preservou como significativo para determinados grupos sociais. Assim, a forma literária, em si mesma, torna-se uma dimensão meramente secundária do estudo.

O último viés interpretativo da obra de Kafka sugerido por Löwy é o que ele designa de leitura pós-moderna. A proximidade deste ponto de vista com o da crítica existencialista é patente. Os autores pós-modernos também costumam acreditar que o mundo descrito por Kafka é uma representação do nada insuperável, da total falta de sentido da vida, e que o trabalho de

um pesquisador que pretenda ir além deste “fato” é desnecessário, pois o que lá existe não pode ser decifrado.

Acreditamos que a opacidade do mundo descrito por Kafka tem causas fundamentalmente sociais e sendo assim precisamos realizar um esforço interpretativo no sentido de compreendê-las. Parte dos intérpretes que estudam Kafka através deste prisma, prefere orientar-se para uma compreensão sobre a recepção da obra, procurando perceber como os leitores constroem a realidade do livro, com base em conceitos internalizados socialmente.

Podemos observar sem maiores dificuldades como não são raras as ocasiões em que esses tipos de abordagem convergem. A leitura biográfica, por exemplo, geralmente é acompanhada de uma perspectiva psicológica, assim como as interpretações religiosas ou sobrenaturais podem muitas vezes lançar mão de perspectivas existencialistas, e estas ainda podem se enveredar para o campo da hermenêutica.

O objetivo desse panorama geral da crítica sobre Kafka é, além de delimitar e refletir a respeito de variados pontos de vista, localizar melhor uma parte fundamental do procedimento metodológico que aqui adotamos. Como já foi comentado acima, esta formulação consiste em compor um ponto de interseção entre a perspectiva estética e a histórica, tendo sempre em mente que os pressupostos estéticos se encontram numa relação dialética com o seu tempo, tornando impossível compreender suas implicações sem conhecer o seu contexto originário.

# CAPÍTULO 1

## Implicações do Estilo Kafkiano

Poucos autores na longa história da literatura tiveram o seu nome transformado em adjetivo, entrando para a linguagem cotidiana, inclusive ganhando verbetes em dicionários. Homérico, dantesco e maquiavélico são três exemplos que vêm imediatamente à cabeça quando nos referimos a esse tipo de circunstância.

A despeito do fato de nem sempre essa adjetivação ser algo lisonjeiro para o autor (como é o caso do termo maquiavélico que hoje tem uma conotação inegavelmente pejorativa que termina enviesando a leitura da obra de Maquiavel), quando isso ocorre podemos afirmar que por motivos diversos as obras desses autores penetraram de maneira profunda a vida cultural e o imaginário de determinadas sociedades.

Mesmo que atualmente as obras de Homero, Dante e Maquiavel não gozem da popularidade de *best-sellers*, não há como negar que estes autores, ao recriarem circunstâncias de seu mundo social, conseguiram identificar traços e características da vida humana que permanecem até o presente histórico.

Um exemplo curioso nesse sentido é o de Miguel de Cervantes. No caso do escritor espanhol não foi o seu nome que virou um adjetivo e sim o nome do seu personagem mais famoso: Dom Quixote. A palavra “quixotesco” é utilizada para designar atitudes fora da realidade, geralmente de pessoas que não se conformam com o ocaso de uma época e querem revivê-la de alguma forma.

Não podemos esquecer também do termo balzaquiano (ou como geralmente costuma aparecer, balzaquiana ou mulher balzaquiana) que ganhou popularidade por conta do livro *A Mulher de Trinta Anos* escrito pelo romancista francês Honoré de Balzac entre 1829 e 1842. Ainda hoje chamar uma mulher de balzaquiana é afirmar que ela está em torno dos trinta anos de idade, apesar da enorme distância que separa a mulher de trinta anos da época de Balzac, da mulher de trinta anos contemporânea.

O fato desses termos terem sobrevivido às transformações históricas e culturais e continuarem fazendo sentido para nós, dá uma amostra de como esses autores conseguiram transcender seus contextos históricos específicos e de como suas obras ainda tem muito a dizer

para os leitores de hoje. E isso não é um privilégio de escritores cujos nomes deram origem a adjetivos, mas é uma característica inerente à grande literatura e ao fenômeno artístico de uma maneira geral.

De fato, alguns grandes autores como Dostoievski, Thomas Mann e Victor Hugo (para citar apenas três entre uma enorme quantidade de outros exemplos) não chegaram a ter seus nomes transformados em adjetivos de grande popularidade. O que não diminui nem um pouco a qualidade artística de seus trabalhos e nem essa capacidade de conseguir continuar relevante para além do momento histórico em que viveram.

Se a história é a grande juíza dos valores estéticos de uma obra – pois não sobreviver em novas configurações sociais pode indicar o seu caráter demasiadamente prosaico – continuar despertando o interesse de públicos com outras experiências históricas, pode nos servir como um sinal de que aquele autor tocou em pontos profundos da nossa vivência histórica.

Pensando desta maneira, uma peça literária possui um duplo interesse sociológico. Primeiro, conseguimos através dela conhecer melhor épocas e lugares diferentes, aprofundando nosso conhecimento histórico com um nível de imersão que não encontramos em outros produtos culturais. Por outro lado, procurar saber o que mantém atual um autor ou uma obra é, no fundo, refletir também sobre alguns aspectos da época em que vivemos e, portanto, é uma tentativa de compreender o mundo contemporâneo e as suas questões. Este é um dos nossos objetivos ao estudar a obra de Franz Kafka.

Kafka está no grupo desses autores cujo o nome originou um adjetivo que entrou definitivamente para o nosso vocabulário: kafkiano. Como veremos mais adiante, sua obra não foi muito bem compreendida na época em que foi produzida. Porém, os eventos e as transformações históricas que se seguiram, abriram caminho para que uma nova geração de leitores passasse a encarar a literatura de Kafka sob um prisma diferente, dando ao autor uma relevância que poucas pessoas foram capazes de reconhecer na época em que ele ainda estava vivo.

É bem difícil localizar com precisão a data em que o termo “kafkiano” começou a ser utilizado. O que podemos afirmar sem receio é que depois da eclosão da primeira guerra mundial a obra de Kafka passou a ser encarada de maneira diferente e a ser reverenciada por um número crescente de artistas e leitores ao redor do mundo. Kafka se transforma num autor

de grande influência e sua obra torna-se imprescindível para compreender esse período da civilização ocidental.

O adjetivo “kafkiano” cai como uma luva para descrever alguns aspectos centrais do mundo moderno e do seu funcionamento. Especialmente em se tratando do contexto de profundas transformações pelas quais passavam as sociedades industriais europeias na virada do século XIX para o século XX. O apuro e as particularidades da visão de Kafka sobre a modernidade, porém, ultrapassam a época em que ele viveu. Ao ponto de em pleno século XXI seu trabalho permanecer bastante relevante, preservando o impacto que já havia seduzido muitas gerações de leitores.

Assim, a palavra “kafkiano” se refere tanto ao estilo literário de Kafka, quanto a aqueles momentos em que podemos observar uma semelhança gritante entre esse estilo e determinados fatos que testemunhamos na nossa vida cotidiana. Nesse sentido acredito que não seria um exagero muito grande afirmar que o mundo moderno foi se tornando mais kafkiano com o passar do tempo; e infelizmente isso está longe de significar algo que possa ser considerado minimamente como positivo.

Nesse capítulo inicial vamos, portanto, procurar entender melhor o que geralmente queremos dizer quando utilizamos o termo “kafkiano” e para isso precisaremos mergulhar no peculiar estilo literário do escritor de Praga. Esse mergulho vai nos dar uma base, tão sólida quanto possível, para a discussão que se seguirá e é a partir dela que iremos procurar estruturar essa pesquisa.

## **1.1 - Em terreno pantanoso**

Mesmo estudando a literatura de Kafka durante boa parte da minha vida acadêmica, ainda hoje ao começar um novo trabalho sobre o autor me vejo com alguma dificuldade para encontrar o melhor local por onde possa começar um argumento. Nessas horas sempre me assalta a lembrança aquela advertência que Walter Benjamin faz no texto *Franz Kafka a respeito do décimo aniversário de sua morte* endereçada para quem pretende se aventurar no universo literário de Kafka:

Kafka dispunha de uma capacidade invulgar de criar parábolas. Mas ele não se esgota nunca nos textos interpretáveis e toma todas as precauções possíveis para dificultar essa interpretação. É com prudência, com circunspeção, com desconfiança que devemos penetrar, tateando, no interior dessas parábolas (BENJAMIN, 1985, p. 149).

Essa advertência deveria está fixada em cada porta que dá acesso para esse mundo, como um aviso não apenas aos espíritos incautos, mas principalmente para quem acredita já conhecer muito bem o universo kafkiano e suas armadilhas.

Ao adentrarmos nesse mundo estamos de fato andando num terreno pantanoso onde cada passo tem que ser dado com muita atenção, pois aquilo que parece sólido e seguro pode se revelar movediço e nos levar por caminhos enganosos. E isso é especialmente verdadeiro para aqueles que acreditam possuir a chave que revela o código secreto da literatura kafkiana.

Deste modo, cada vez que nos aventuramos nas histórias criadas por Kafka percebemos coisas que não tínhamos atentado das outras vezes, o que pode mudar nossa interpretação daquilo que estamos lendo. O aviso de Benjamim diz muito sobre o estilo literário de Kafka e o fato dele ser bem diferente daquilo que o leitor está acostumado a encontrar nas páginas da grande maioria dos romances existentes, tanto na época em que Kafka escreveu quanto na atualidade.

É difícil encontrar, mesmo nos dias de hoje, alguém que não sinta estranhamento e desconforto ao tomar contato com alguma obra de Kafka. Seu estilo é bastante eficiente em arrancar o leitor de um solo que ele julga seguro e atirá-lo numa indeterminação sufocante para depois oferecer outra vez um porto aparentemente seguro e novamente nos tirar de lá sem nenhum aviso.

Algumas pessoas terminam se afastando da sua literatura, depois de um primeiro contato, justamente por não se sentirem à vontade em meio a esse jogo que torna a realidade algo a um só tempo estranho e familiar. Em outros leitores o efeito é justamente o contrário. Muitos terminam ficando absolutamente fascinados com a peculiaridade desse estilo e terminam por mergulhar cada vez mais na obra de Kafka, seja no intuito de procurar uma resposta para as dúvidas que ela suscita, ou simplesmente para ter mais contato com essa experiência estética transformadora.

A descrição mais comum para o estilo literário de Kafka (que encontramos em quase toda tentativa de interpretação de sua obra) é aquela que o relaciona com os sonhos; algo que

pode levar a classificar a sua obra como surrealista. Porém, Kafka é anterior a esse movimento estético e não seria correto colocá-lo sob essa classificação, pois sua literatura não está entregue a um fluxo inconsciente.

Por isso, a comparação com os sonhos talvez seja incompleta. O teor onírico do universo kafkiano é inegável. Lendo suas obras nos sentimos dentro do sonho de alguém e isso é algo que realmente salta aos olhos de qualquer leitor.

A palavra sonho, no entanto, não é a mais precisa numa descrição do universo kafkiano. O mais correto seria defini-lo como um tipo mais específico de sonho, ou seja, como um pesadelo, já que as sensações que o autor traz à tona não são das mais agradáveis. O essencial dessa sensação se encontra naquilo que podemos considerar como a própria essência de toda a literatura de Kafka: o *absurdo*<sup>2</sup>.

O uso de elementos fantásticos (ou mesmo pouco realistas) já é um ponto de contraste relevante numa comparação com a chamada grande literatura europeia produzida no século XIX; da qual Kafka é herdeiro. Enquanto o romance clássico, na maioria das vezes, presava por um realismo irrestrito, Kafka adiciona doses de *absurdo* em suas histórias sem, contudo, descartar completamente um certo realismo, causando com isso um impacto sem muitos precedentes na história da literatura.

É aquele jogo entre o estranho e o familiar ao qual me referi acima. Utilizando esse recurso literário Kafka desconcerta o leitor fazendo o familiar parecer estranho e o estranho soar familiar. Os elementos fantásticos são revestidos de um realismo seco, protocolar, sem rodeios, e esse realismo é permanentemente descrito com pinceladas de absurdo, que ora aparece de modo direto, ora insinua-se entrelinhas e só aos poucos ganha forma mais definida.

Temos aí um dos principais motivos para a existência desse terreno pantanoso, cuja existência sublinha a importância da advertência feita por Walter Benjamin sobre os cuidados que devemos tomar ao tentar elaborar uma interpretação da obra de Kafka. As armadilhas que vão se armando a partir dessa dinâmica, nos coloca frequentemente em becos sem saída e formam uma estrutura labiríntica difícil de ser decifrada.

A literatura de Kafka é construída sobre uma linha tênue entre o realismo e o fantástico. Ela funda um espaço próprio dentro dessa dicotomia. Por vezes soa como uma fábula das mais

---

<sup>2</sup> Aprofundaremos a questão do absurdo e a sua importância para a obra de Kafka ainda neste capítulo.

estranhas e bizarras (principalmente nos contos), em outras encontra ecos no realismo ou mesmo no naturalismo dos romances clássicos.

Com frequência suas metáforas ganham uma corporeidade palpável, distorcendo propositalmente aspectos-chaves da realidade ali representada. A cada passo dado nessa direção Kafka transfigura, à sua maneira, a forma romanesca vigente, aproximando-se de movimentos de vanguarda que começavam a ganhar força naquele período histórico.

Avessa a qualquer tipo de classificação fixa, a obra de Kafka terminou sendo enquadrada como expressionista. Por muito tempo essa era a única classificação que a sua literatura parecia admitir. Muitas das suas primeiras publicações ocorreram justamente em revistas especializadas nesse tipo de literatura, que, de uma maneira ou de outra, guardava certa semelhança com o seu estilo<sup>3</sup>.

Porém, com o tempo, foi ficando cada vez mais claro que essa classificação não contemplava as diversas peculiaridades da escrita do autor. A sua literatura transcendia qualquer tentativa de categorização mais rigorosa. O que ajudou a tornar o seu trabalho pouco acessível para os seus contemporâneos. Essa indefinição e a estranheza que a obra causava, com certeza contribuíram para que Kafka só fosse reconhecido como um grande escritor depois da sua prematura morte em 1924.

Todos esses elementos também colaboraram para construir a imagem de Franz Kafka como um escritor maldito. Os temas tratados por ele podem não ser tão polêmicos e chocantes para o moralismo vigente quanto o de outros escritores a quem geralmente se atribui essa designação<sup>4</sup>. Por isso, podemos dizer que Kafka não é um escritor fácil de ser assimilado. E a advertência de Benjamim nos alerta justamente para esse aspecto. O mundo que ele cria exige do leitor uma boa dose de engajamento. Mas, mesmo isso, não nos garante muita coisa, pois em Kafka as coisas não são o que aparentam ser. Ao longo da leitura, persiste no leitor a expectativa de descobrir significados ocultos, que poderão ser revelados a qualquer momento. No entanto, a expectativa é sempre frustrada pelo fluxo dos acontecimentos narrados.

---

<sup>3</sup> Um fato curioso sobre essa relação da literatura de Kafka com o movimento expressionista é que quando Orson Wells fez uma versão cinematográfica do romance *O Processo* em 1962 ele optou em adotar fotografia e cenários inspirados no cinema expressionista alemão. Decisão criativa que se mostrou bastante acertada numa adaptação visual da obra de Kafka.

<sup>4</sup> A estranha singularidade do seu estilo, o não reconhecimento em vida, e o seu falecimento, são utilizados para pô-lo ao lado de escritores como Oscar Wilde, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire e Rimbaud.

Essa é uma característica incontornável do estilo literário de Kafka e seria um erro ignorar a sua existência, acreditando ser possível navegar tranquilamente pelas suas águas profundas e tumultuosas. Essa viagem exige que estejamos preparados para enfrentar obstáculos complexos afastando a pretensão de domá-los completamente e de o pôr sob o nosso controle.

A obra de Kafka sempre vai se rebelar contra essas tentativas. Sua constante abertura para novos significados e interpretações, escapa a ambições desse tipo. Além disso, o teor hermético particular da sua literatura torna ainda mais complicada essa empreitada. É preciso, portanto, respeitar a riqueza dessa obra e admitir que podemos no máximo imaginar possíveis caminhos e tentar trilhá-los para vermos aonde eles podem nos levar.

Somente partindo dessa constatação acredito ser seguro nos arriscarmos no universo kafkiano – para isso precisamos manter o espírito aberto para toda a estranheza que ele tem a nos oferecer. Adentraremos em um mundo com suas próprias regras, mas nem sempre elas serão tão claras como esperamos. E essa é uma das poucas certezas que podemos ter nessa realidade absurda criada por Kafka.

## **1.2 – Grandes transformações**

O final do século XIX foi uma época de profundas transformações para as sociedades europeias. O mundo moderno avançava a passos largos e superava as últimas reminiscências das estruturas feudais. Mas não só isso, ele modificava também as suas próprias características iniciais, dando às sociedades industriais um aspecto bastante diferente daquilo que se observou na primeira metade daquele século.

Os avanços tecnológicos trazidos pela segunda revolução industrial (1850 – 1870) proporcionaram mudanças significativas no convívio social dessas sociedades. O carvão foi substituído pelo petróleo como principal fonte de energia, surgiam os primeiros automóveis, os primeiros aviões, as indústrias foram tomadas por máquinas mais avançadas e por um novo tipo de organização do trabalho, que ficou conhecida como gerência científica.

Era uma época de grande euforia e otimismo com todas aquelas conquistas científicas e políticas, experimentadas num espaço de tempo relativamente curto. Contudo, foi também

nesse período que começaram a ficar mais evidentes as consequências negativas que algumas dessas transformações ocasionaram na vida dos indivíduos. O mundo moderno ganhava proporções mais drásticas e suas contradições se acentuaram em dimensões alarmantes.

Se o capitalismo liberal, em certa medida, ainda preservava algo do velho lema iluminista de liberdade, igualdade e fraternidade, o seu desenvolvimento histórico começava a dar mostras de que a classe burguesa não estava realmente comprometida com esses ideais. O salto de produtividade que as sociedades modernas experimentaram após a segunda revolução industrial, não ajudou a melhorar as condições de vida – ao contrário do que prometia o liberalismo econômico.

Um melancólico *fin de siècle* testemunhou o surgimento de uma espécie mais avançada e voraz de capitalismo. E em muitos sentidos, as formas sociais que começavam a se delinear nesse novo contexto contradiziam os ideais da burguesia revolucionária. Em outras palavras, o capitalismo liberal cedeu lugar ao capitalismo monopolista, que modificou sensivelmente o *status* geopolítico do período e criou as condições que desembocaram nos dois conflitos mundiais do começo do século XX.

Claro que tudo isso iria exercer influência significativa no universo das artes. O final do século XIX também foi um período de grandes transformações nas formas artísticas europeias. Uma configuração social com características tão diferentes, não podia mais ser representada com base em regras desenvolvidas no começo da era moderna. Isso, aos poucos, foi semeando a ideia de que era necessário criar novas formas estéticas para dar conta dos novos conteúdos observados na realidade social.

Nesse contexto, a estrutura formal do romance europeu passou por modificações expressivas – e Kafka esteve na vanguarda dessa revolução. Kafka foi sem dúvida um dos grandes inovadores da linguagem literária, além de um dos escritores mais influentes e significativos para a literatura produzida ao longo do século XX. Suas obras ajudaram a redefinir a maneira como a literatura elaborava os conteúdos de uma determinada época e oferecia uma expressão estética a ela.

Kafka foi um dos primeiros a sentir essa necessidade de transformar a forma romanesca, de trazer novos elementos, mais adequados para tratar os conteúdos de sua época. Mas ele foi além disso, fazendo com que esses conteúdos interferissem diretamente na estrutura formal das

suas obras. A ruptura radical desse autor com a tradição literária europeia, trouxe à tona alguns dos aspectos mais essenciais desse novo período da era moderna.

Não se trata apenas de empreender mudanças formais superficiais e gratuitas, mas sim de encontrar um *leitmotiv*<sup>5</sup> adequado que amarre organicamente *forma* e *conteúdo* de modo que, a maneira de contar a história esteja em plena harmonia com os próprios temas ali explorados.

Fazendo isso com uma maestria assombrosa, a obra de Kafka se destaca na virada do século XIX para o século XX. E essa é uma das grandes forças da sua literatura. Cada novidade apresentada em termos formais, possui uma razão de ser e tem uma relação íntima com a própria temática abordada. O impacto desse procedimento sobre o leitor tem um efeito duradouro. Acreditamos que essa seja uma das bases para a longevidade da literatura de Kafka.

Nela, as transformações pelas quais passou o mundo moderno e os conteúdos surgidos desse contexto, ganham uma expressão literária visceral. Uma visão não muito favorável do que significa para o homem comum viver nessa configuração social marcada pela presença de duas características basilares, a *desumanização* e a *alienação*.

Temos aqui, portanto, dois termos que não podem faltar numa descrição do estilo de Kafka. O significado do adjetivo “kafkiano” gira necessariamente em torno desses aspectos, inerentes à modernidade capitalista. E é justamente dentro da atuação combinada desses fatores que Kafka busca erigir o seu universo literário, dando uma expressão estética apurada às sociedades de sua época.

A própria maneira como Kafka utiliza o *absurdo* em sua obra está relacionada com a sua interpretação sobre os fenômenos da *alienação* e da *desumanização* e de como eles atuam sobre nossas vidas. Mais adiante teremos a oportunidade de ver que em Kafka o *absurdo* não é utilizado de modo gratuito (ou seja, apenas com a intenção de causar surpresa nos leitores), mas ele obedece a um propósito que diz respeito a como os indivíduos se relacionam com a *alienação* e a *desumanização*.

---

<sup>5</sup> Do alemão motivo condutor. “*Motivo musical condutor. / Frase, fórmula que ocorre por várias vezes em uma obra literária, em um discurso, etc. / Tema ou motivo nuclear persistente em uma obra*” (Dicionário Enciclopédico Koogan – Larousse – Seleções).

As relações entre *absurdo*, *alienação* e *desumanização* constroem o *leitmotiv* da obra de Kafka. São elas que adequam as inovações formais do autor aos conteúdos abordados, criando um universo coeso, apesar de toda a estranheza que desperta.

Kafka foi um dos primeiros artistas do seu tempo a sentir que nuvens carregadas rodavam a realidade social europeia naquele momento histórico; e a sua literatura é uma expressão contundente desse sentimento. A visão que ele apresenta penetrou tão profundamente em alguns dos conteúdos mais essenciais da modernidade capitalista, que os seus escritos foram capazes de antecipar o espírito de épocas com as quais ele nem chegou realmente a ter contato, ajudando a projetar a imagem de um escritor visionário, porém mal compreendido pelos seus contemporâneos.

Para entender o que torna a obra de Kafka um artefato tão incomum e enigmático da cultura ocidental, precisamos nos aprofundar um pouco mais em alguns elementos estilísticos da sua literatura e em como eles dialogam com o contexto em que o autor viveu. Afinal, o que significou para a história da literatura essa inovação formal empreendida por Kafka? É o que veremos a seguir.

### **1.3 – A origem social do romance realista**

A literatura europeia produzida ao longo do século XIX (principalmente o chamado romance clássico) marca a produção artística da era burguesa. Sob muitos aspectos, ela foi a forma artística que melhor representou, em toda a sua complexidade, a sociedade daquele período.

Os grandes dilemas e anseios da jovem civilização burguesa – surgida no rastro da dupla revolução<sup>6</sup> no final do século XVIII que desmantelou as estruturas feudais – foram abordados com a merecida profundidade por escritores como Honoré de Balzac, Leon Tolstói, Charles Dickens, Flaubert, et al.

---

<sup>6</sup> “Dupla revolução” é uma expressão cunhada pelo historiador britânico Eric Hobsbawm em *A Era das Revoluções* para se referir à revolução industrial (1760) e à revolução francesa (1789), segundo ele, os dois acontecimentos que definiram o mundo moderno.

Não há dúvidas de que essa foi uma época de ouro para a literatura europeia, cujos efeitos foram muito além dos limites daquele continente, influenciando de maneira profunda as formas literárias ao redor do mundo.

Um dos grandes trunfos desses autores, foi o modo como eles conseguiram introduzir organicamente em suas obras, debates e temáticas exploradas pela filosofia e pelas novas formas de pensamento que surgiam naquele contexto, como a psicologia e a própria sociologia. O que torna os romances clássicos obras centrais para a reflexão acerca de questões que atravessavam a sociedade, na luta da burguesia para estabelecer uma nova forma social dominante.

Não é à toa que Marx e Engels consideravam Balzac um dos maiores intérpretes do mundo burguês. Para estes autores, o romancista francês descreveu com riqueza de detalhes a decadência da nobreza francesa frente ao avanço de uma nova configuração social representada pela burguesia e seus interesses de classe. Em uma carta a Margaret Harkness escrita em 1888, Engels deixa isso bem claro:

Balzac (...) desenvolve em sua *Comédia Humana* a mais extraordinária história realista da sociedade francesa, narrando, ano a ano e como se fora uma crônica, os costumes imperantes entre 1816 e 1848. Ele dá forma ao crescente movimento da burguesia que se ergue sobre a nobreza, burguesia que depois de 1815 se reestruturou na medida do possível, restabelecendo o estandarte da antiga política francesa. Balzac mostra como os últimos vestígios da velha sociedade da nobreza – que para ele, é um modelo – foram desaparecendo paulatinamente com o avanço do adventício vulgar ou foram corrompidos por este último. (...) Em torno deste quadro central, Balzac concentra toda a história da sociedade francesa, sociedade que conheci mais em seus livros – inclusive no que tange a detalhes econômicos (por exemplo, a redistribuição da propriedade da realeza e da propriedade privada depois da revolução) - que nos textos de todos os especialistas do período, historiadores, economistas, estatísticos tomados em conjunto. Claro que, por suas concepções políticas, Balzac era um legitimista. Sua grandiosa obra é uma permanente elegia acerca da irremediável decomposição da alta sociedade; suas simpatias estão com a classe condenada a desaparecer. Mas, ao mesmo tempo, a sua sátira nunca é tão aguda, nem sua ironia é mais amarga, como quando faz agir os homens que mais o atraem: os aristocratas (ENGELS, 2012, p. 68 e 69).

Balzac pode ser tomando como exemplo dessa tendência, mas certamente não é o único. Uma constante preocupação com os problemas sociais, perpassava as principais obras literárias

produzidas naquele período – e essa se tornou uma das características mais destacadas do romance clássico do século XIX.

Os graves problemas sociais enfrentados pelas sociedades europeias neste contexto histórico, ganham evidência nas páginas de romancistas com grande popularidade como Charles Dickens e Victor Hugo<sup>7</sup>. A mais importante expressão artística criada no seio da nascente sociedade burguesa, não tinha o menor receio de encarar essas questões de frente e de se posicionar contra as injustiças sociais.

Nesses livros, o foco passa a ser o cidadão comum e os dilemas impostos a ele pela nova disposição social, ou seja, o mundo moderno. Mudança que podemos considerar significativa numa comparação com a literatura produzida nos séculos anteriores, que, de maneira geral, preferia retratar as vidas de personagens mais nobres como grandes figuras históricas, reis, príncipes, heróis e assim por diante.

Para o romance clássico, importava mostrar a vida das pessoas mais simples. Um exemplo emblemático nesse sentido é Julien Sorel, personagem criado por Stendhal em *O Vermelho e o Negro* de 1830. Esse jovem de origem modesta que tenta a todo custo ascender socialmente e se confronta com obstáculos que estão muito além de suas capacidades, se tornou um verdadeiro símbolo dessa nova literatura.

Outro caso interessante é o de Jean Valjean, protagonista do monumental *Os Miseráveis* de Victor Hugo, escrito em 1862. Um século antes seria muito difícil de imaginar que uma obra que tem como herói um criminoso, pudesse ser considerada grande literatura de maneira tão unânime. A forma romanesca só veio a conhecer outra transformação desse porte na virada do século XIX para o XX.

Se Balzac ainda alimentava tamanha admiração pela aristocracia, como nos alerta Engels, chegando mesmo a atuar como um legitimista desta classe – apesar de ter ressaltado a sua decadência com a ironia que lhe é peculiar –, a geração de romancistas que o sucedeu (e até alguns contemporâneos seus como o próprio Victor Hugo) já estava disposta a abandonar essas figuras e a dar preferência àquelas que sempre foram solenemente ignoradas dentro da tradição literária europeia.

---

<sup>7</sup> Obras como *Os Miseráveis* (1862) de Victor Hugo e *Um Conto de Duas Cidades* (1859) de Charles Dickens são dois grandes exemplos disso que estamos dizendo.

Reconfigurar o mundo com o máximo de realismo possível, tornou-se, portanto, uma marca indelével daquele movimento literário. E este realismo era geralmente empregado para dar voz às agruras de personagens que viviam nas classes médias e inferiores da pirâmide social europeia. Uma sociedade em profunda transformação deu origem a um outro tipo de abordagem literária, que em muitos aspectos correspondia às necessidades surgidas das novas relações sociais.

Contudo, para entendermos melhor a maneira como a literatura do século XIX se relacionava com a nascente sociedade burguesa, precisamos ir além do debate acerca do conteúdo, concentrando nossa atenção também na estrutura formal desses romances. Nesse sentido, o trabalho do filósofo húngaro György Lukács voltado para o estudo do fenômeno literário nos será essencial.

Lukács acreditava que é ao nível da forma que podemos encontrar de modo mais efetivo (ainda que menos evidente) o teor social das grandes obras de arte. No livro *A Teoria do Romance*, escrito nas primeiras décadas do século passado, ele mostra como as características formais do romance realista do século XIX apresentava ligações próximas com as particularidades históricas do contexto em que surgiu.

O romance clássico, na perspectiva defendida por Lukács em *A Teoria do Romance*, possui algumas propriedades estruturais que o diferencia de todos os outros tipos de expressão literária. Antes de tudo, ele seria o reflexo de um mundo fora do lugar, em outras palavras, de um mundo degradado, onde somente com muito esforço o escritor pode atingir alguma harmonia na forma.

Para chegar a essa ideia pouco usual, Lukács comparou a estrutura do romance do século XIX com a literatura épica da Grécia antiga. Do seu ponto de vista, as obras de Homero são exemplos perfeitos de como o homem grego daquela época estava em pleno acordo com o mundo social que habitava. Ao contrário do que ocorre no mundo moderno, em que os sujeitos se encontram em franca oposição com a sociedade<sup>8</sup>.

É importante destacar que, ao fazer isso, Lukács está procurando refletir a respeito da relação existente entre a consciência do artista e o mundo concreto no qual atua. Deste modo, a maneira como as formas sociais da antiguidade grega interagem com a subjetividade de seus

---

<sup>8</sup> Entendemos que essa posição de Lukács quanto à Grécia antiga retém uma alta dose de romantismo, na medida em que aceita a harmonia do indivíduo com o seu mundo, a partir de uma visão reduzida da sociedade grega que não incluía mulheres e escravos.

integrantes, é muito diferente de como o mundo moderno age sobre as nossas consciências. Ao contrário dos gregos antigos, não nos sentimos plenamente integrados ao nosso universo social; e isso, segundo Lukács, influenciou profundamente a criação artística da era moderna.

Se observarmos com mais atenção os personagens Aquiles em *A Ilíada*, e Ulisses em *A Odisseia*, podemos notar algo interessante. Esses dois célebres nomes da literatura mundial, enfrentam desafios e perigos provenientes unicamente do mundo objetivo. O mundo subjetivo dos heróis de Homero não era retratado como um problema, tampouco causava qualquer tipo de empecilho para as ações tomadas por essas figuras dramáticas ao longo da narrativa. E isso se deve ao fato do desenvolvimento individual, como conhecemos hoje, ser praticamente inexistente na Grécia antiga.

Algo muito distante do que encontramos nos protagonistas dos romances clássicos do século XIX. Estes são sempre assombrados pelo que Lukács chama de uma *consciência demoníaca*. Os conflitos internos dos personagens principais possuem uma importância central na composição dessas obras, sendo muitas vezes mais determinantes para o desenvolvimento do enredo, do que as questões externas com as quais eles precisam se confrontar.

Segundo Lukács, tais conflitos surgem por conta da relação problemática que os indivíduos estabelecem com o mundo moderno. Na antiguidade grega, o indivíduo e a sociedade estariam completamente integrados. Para o cidadão grego da época de Homero<sup>9</sup> a existência era uma totalidade fechada, e cada componente do universo encontrava o seu sentido dentro do próprio funcionamento do cosmos. As visões de mundo encontradas naquelas sociedades, atuavam dentro de um sistema metafísico totalizante que não dava margem para nada que se localizasse fora do seu domínio.

Por serem sociedades simples – sem o mesmo nível de complexidade que pode ser observado nas sociedades modernas – as consciências dos indivíduos que lá viveram podiam conceber o mundo como uma totalidade. Desta maneira, os atos dos personagens de Homero estariam em sintonia com as demandas sociais da Grécia antiga, indicando que a interioridade do grego antigo não estava em conflito com o mundo objetivo no qual ele atuava. Vejamos como Lukács se refere a esse aspecto:

---

<sup>9</sup> A data e o local de nascimento de Homero são motivo de muito debate entre os estudiosos da antiguidade grega. Muitos pesquisadores inclusive duvidam da existência desse autor pela falta de evidências concretas que a comprovem. Apesar disso, estima-se que *A Ilíada* e *A Odisseia* datem mais ou menos entre os séculos IX e VII a.c., *A Ilíada* tendo certamente aparecido antes de *A Odisseia*.

Tudo lhes é novo e, no entanto, familiar, aventureiro e, no entanto, próprio. O mundo é vasto e, no entanto, é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda a luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque seu ato desprende-se dela e, tornando si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada (LUKÁCS, 2000, p. 25).

Fica claro, portanto, que Lukács está levando em consideração a temática da *alienação* para a construção da sua teoria literária. O que ele está querendo mostrar é que a estética da antiguidade grega era resultado de uma configuração social onde homem e mundo não eram “*alheios um ao outro*”. Em um contexto desse gênero, a forma artística e literária existiria como um *a priori*, quer dizer, ela não seria criação de indivíduos isolados, mas uma espécie de construção coletiva que se impõe a esses indivíduos<sup>10</sup>.

É importante ressaltar que, para Lukács, na antiguidade grega os homens encontravam na própria realidade objetiva o fundamento transcendental das suas vidas. O empírico e o abstrato estavam intimamente conectados, dando à transcendência um caráter imanente que garantia o sentido de todas as coisas. Tudo isso teria ajudado a criar a estrutura formal da epopeia grega.

Ao longo do tempo essa imanência do sentido da vida – que se origina da comunhão entre homem e mundo – foi se desfazendo. Lukács observa que em alguns períodos históricos da civilização ocidental, pôde se observar um contexto similar, como em certos momentos da idade média, quando a força da religião católica teria criado as condições para o surgimento de obras como *A Divina Comédia* de Dante Alighieri, cuja primeira publicação data do ano de 1472.

A forma literária característica do mundo moderno surge sob circunstâncias bem diferentes. Já não existe comunhão entre o homem e o mundo, muito pelo contrário, no contexto da sociedade burguesa o que se observa é uma franca oposição entre essas duas instâncias. O distanciamento entre os dois polos da contradição, faz os indivíduos deixarem de perceber o

---

<sup>10</sup> Toda a controvérsia acerca de Homero ter ou não existido, já é um indicativo de que as obras atribuídas a essa figura quase mítica são na verdade a cristalização escrita de uma longa tradição oral, na qual as pessoas transmitiam as histórias da guerra de Tróia e do retorno de Odisseu uns para os outros através dos cantos. É bem possível que Homero seja uma criação baseada no próprio arquétipo do poeta cego que parece enxergar melhor do que as pessoas comuns, ou seja, ele provavelmente é uma personificação ficcional dessa tradição oral grega.

sentido da própria existência; e a forma romanesca surge justamente de um esforço para alcançar o sentido perdido da vida.

Para organizar a estrutura dos romances clássicos, os escritores precisavam estar engajados numa tarefa nada simples: a de tentar reconstruir esteticamente a totalidade de um mundo que se fragmentou em incontáveis pedaços. Somente através desse artifício seria possível reestabelecer o contato com o mundo e recuperar o sentido perdido, ainda que parcialmente. Para Lukács a busca pela totalidade (e consequentemente pelo sentido imanente da vida) dá ao romance clássico do século XIX um caráter épico.

O romance aparece, então, como uma epopeia do mundo burguês. Uma epopeia que descreve a árdua batalha do homem moderno contra o mundo e contra a sua consciência degradada, para reestabelecer algum contato com a essência da vida. Na perspectiva de Lukács, esse é o destino de grande parte dos heróis dos romances clássicos; e essa busca termina servindo como a própria estrutura dessas obras.

Se a essência, no entanto, como no drama moderno, só é capaz de revelar-se e afirmar-se após uma disputa hierárquica com a vida, se todo personagem carrega em si este conflito como pressuposto de sua existência ou como elemento motriz do seu ser, então cada uma das *dramatis personae* terá que se unir somente por seu próprio fio ao destino por ela engendrado; cada um terá de nascer da solidão e, na solidão insuperável, em meio a outros solitários, precipitar-se ao derradeiro e trágico isolamento; cada palavra trágica terá de dissipar-se incompreendida, e nenhum feito trágico poderá encontrar uma ressonância que o acolha adequadamente (LUKÁCS, 2000, p. 42 e 43).

Lukács vai criar um conceito interessante para se referir aos protagonistas dessas obras: herói problemático. Termo que ressalta o fato dos personagens centrais dos romances clássicos possuírem valores contrários aos valores do mundo em que vivem. Se em Homero a ética dos heróis em última instância não se diferenciava da ética da sociedade grega daquele período, a característica fundamental do herói problemático do século XIX era o seu forte sentimento de inadequação no mundo.

São os conflitos internos e externos dessas figuras dramáticas, que irão fornecer as bases estruturais da forma romanesca. Segundo Lukács, os enredos dos romances clássicos geralmente mostram a trajetória do herói em busca de um sentido imanente da vida, que,

inexistente no mundo exterior, só poderá ser encontrado dentro de si mesmo através de um esforço de autoconhecimento<sup>11</sup>.

Nasce daí outro elemento fundamental desse tipo de literatura, a chamada biografia individual. Na narrativa dos romances clássicos, acompanhamos a vida dos personagens principais em seus momentos mais importantes. Testemunhamos acontecimentos-chaves, que moldaram a personalidade problemática do herói. É nesse espaço que o escritor vai procurar delimitar a sua representação da realidade, sempre com o objetivo de tentar reproduzir literariamente a totalidade.

Nessa perspectiva, a biografia individual, de certo modo, simboliza o problema vital da forma romanesca. Em sua busca pelo sentido imanente da vida, a subjetividade do *herói problemático* encontra-se intimamente conectada com os fundamentos estruturais do romance oitocentista. E, na medida em que cada elemento da obra surge orbitando sobre esse tema central, o mundo heterogêneo termina ganhando a aparente homogeneidade que experimentamos durante a leitura.

Sabe-se que o projeto inicial da *Teoria do Romance* de Lukács pretendia ser um estudo da obra do escritor russo Fiodor Dostoiévski, mas o pensador não levou adiante, terminando por publicar apenas a sua primeira parte na forma desse trabalho.

O próprio Lukács estava ciente de que sua teoria sobre a forma romanesca tinha certos limites e que nem todos os grandes escritores daquele período eram necessariamente contemplados por ela. A obra de Leon Tolstói, por exemplo, seguia em muitos aspectos os seus próprios caminhos estéticos. É só lembrarmos da exuberante estrutura de *Guerra e Paz* (sua obra mais ambiciosa, publicada entre 1865 e 1869) que misturava a trajetória de diversos personagens, em locais e tempos diferentes.

Porém, isso não tira o mérito da arrojada reflexão proposta por Lukács nesse trabalho, que correspondia de muitas maneiras à parte significativa do romance europeu, principalmente em sua tradição franco-germânica.

---

<sup>11</sup> Tal característica também pode ser tomada como uma influência do movimento romântico que foi especialmente marcante nas formas artísticas europeias entre as últimas décadas do século XVIII e boa parte do século XIX. Em resumo, o romantismo distinguiu-se como um movimento essencialmente contrário ao racionalismo do mundo burguês que impunha um viés meramente utilitarista na sua maneira de apreender o mundo, dando pouca ou nenhuma importância às emoções e à criatividade humana.

Mais tarde, Lukács ainda mudaria profundamente as premissas epistemológicas nas quais estava engajado na época em que escreveu a *Teoria do Romance*. Ao adotar o marxismo como orientação teórica, este autor levou seu estudo sobre o fenômeno literário (e estético) para uma outra latitude intelectual, o que implicou em uma autocrítica em relação aos seus trabalhos anteriores.

Apesar disso, é inegável que, mesmo trabalhando com pressupostos de cunho mais idealista, Lukács foi capaz de perceber as feições essenciais do romance clássico europeu, fornecendo ferramentas poderosas para compreender aquela forma literária e conseqüentemente (mesmo que de modo indireto) as inúmeras transformações pelas quais ela passou ao longo do século XIX e no início do século XX.

#### **1.4 - Um marco da literatura**

Já em sua fase marxista, o filósofo húngaro procurou mostrar como algumas tendências literárias originadas pós 1848<sup>12</sup>, perderam o teor épico dos romances clássicos, aderindo seja ao realismo vazio da literatura naturalista, ou ao formalismo exacerbado das vanguardas artísticas, que começavam a se multiplicar naquele período.

Para Lukács, o ano de 1848 marca o momento em que a burguesia europeia se consolida enquanto classe dominante, depois de esmagar o grande levante popular em boa parte dos países da Europa. Ainda segundo Lukács, começa aí a decadência ideológica daquela classe, na medida que, para exercer sua hegemonia, a grande burguesia precisa justificar a ordem social que melhor lhe convém e para isso faz-se necessário promover uma distorção da realidade que disfarce as contradições daquela sociedade.

Essa transformação do panorama social das sociedades modernas, tem um impacto singular nas formas literárias surgidas a partir da segunda metade do século XIX. O teor épico da grande literatura europeia é eclipsado, pois se torna mais difícil para os romancistas alcançar o conteúdo essencial daquele momento histórico.

---

<sup>12</sup> Ver o ensaio *Narrar ou Descrever?*

É interessante notar como Lukács continua enxergando o fenômeno artístico e literário do ponto de vista da alienação entre indivíduo e sociedade. A diferença é que, ao invés de entender a alienação no sentido do idealismo alemão (como na *Teoria do Romance*), agora ele opta por uma abordagem de cunho marxista.

Não é mais a perda do contato com a “*substância última da vida*” o ponto de maior importância na apreciação deste fenômeno. O que se torna central aqui é entender a maneira como a ideologia burguesa passa a atuar em um determinado momento enquanto mistificadora da realidade, intensificando os efeitos objetivos e subjetivos da alienação do trabalho, que transforma o mundo social numa realidade mais distante e difícil de ser compreendida pelos sujeitos históricos.

Neste panorama existe um elemento essencial para entendermos o argumento defendido por Lukács: a questão da consciência histórica. Segundo esse autor, até 1848, a burguesia, de alguma forma, ainda conservava uma consciência histórica – consciência que foi primordial para a emancipação dessa classe no final do século XVIII. No momento em que se consolida como classe dominante, a burguesia passa a assumir uma atitude diferente, tendendo ideologicamente para o caminho contrário.

A consciência histórica implica numa atitude desmistificadora frente ao mundo. Ou seja, a perda da consciência histórica é um fator essencial para a mistificação ideológica da realidade social empreendida pela burguesia, a partir da segunda metade do século XIX. Sua hegemonia passa a depender dessa mistificação, cuja base é garantida materialmente a partir da alienação do trabalho causada pelo sistema capitalista.

Os novos estilos literários que vão surgindo no período em questão são, para Lukács, uma resposta à essa situação histórica. Tanto o naturalismo quanto o chamado modernismo, correspondem a uma insatisfação de certos autores com os rumos da sociedade burguesas do seu tempo. Tal insatisfação, porém, os levou ao refúgio em um subjetivismo imódic, impossibilitando a criação de uma literatura com a mesma capacidade de penetração e de interpretação da realidade social que aquela das primeiras décadas de 1800.

O que teria garantido aos romancistas clássicos esse apuro na representação literária da realidade social, seria o fato deles terem vivido em uma sociedade que passava por intensas mudanças, onde a classe promotora de tais transformações ainda possuía uma aguda consciência histórica.

Por conta disso, os grandes escritores daquele período foram capazes de construir obras que condessavam os dois polos da contradição dialética entre particular e universal, em um realismo vigoroso. Assim, o mundo objeto e o subjetivo encontravam através da forma romanesca o equilíbrio estético apropriado para trazer à tona a vivacidade do mundo histórico, em suas nuances e sutilezas mais profundas – viabilizando a dimensão épica dessa expressão literária.

É no equilíbrio entre sujeito e objeto, aparência e essência, e entre o particular e o universal, que reside o poder desse realismo<sup>13</sup>. Para atingir tais objetivos, é preciso que o romancista faça uma seleção e um ordenamento de certos fatores da existência e dos conflitos humanos que possuam uma inegável relevância para a compreensão do destino pessoal e histórico dos seus personagens. Como o próprio Lukács afirma no ensaio *Narrar ou Descrever?*:

Em Walter Scott, Balzac ou Tolstói, tomamos conhecimento de acontecimentos importantes em si mesmos, mas que são importantes também para as relações inter-humanas dos personagens que os protagonizam e importantes para a significação social do variado desenvolvimento assumido pela vida humana de tais personagens. Assistimos a certos acontecimentos nos quais os personagens do romance assumem um papel ativo. Tais acontecimentos são *vividos* por nós (LUKÁCS, 2010, p. 154).

Além disso, a vida social era geralmente representada enquanto um devir, algo em eterna formação, e não como uma realidade estanque. Afinal, a sensação de transitoriedade histórica é muito mais forte em épocas nas quais os indivíduos experimentam grandes modificações sociais, como aquelas ocorridas nas antigas monarquias de alguns países europeus depois da queda da Bastilha e durante a subsequente escalada de uma classe ao topo da pirâmide social.

No momento em que as formas sociais do mundo burguês começam a se cristalizar, a consciência histórica da burguesia vai perdendo força, chegando ao ponto no qual a visão de mundo difundida por aquela classe torna-se mais inclinada a mistificar a realidade social do que a decifrá-la.

Criou-se a partir desse momento, uma nova etapa para as sociedades modernas e conseqüentemente para a literatura europeia. É nesse momento de declínio dos ideais da

---

<sup>13</sup> Para Lukács o realismo não é apenas um estilo pertencente a um recorte histórico específico. Na sua perspectiva toda grande arte pode ser considerada realista. Isso porque o artista de gênio é aquele que consegue realizar, através das técnicas comuns à sua linguagem artística (e disponíveis pela sua época), uma síntese de elementos particulares e universais. E a literatura, pela forte presença do caráter discursivo na sua composição, pode conceber este entrelaçamento de modo mais abrangente.

burguesia que aquilo que Lukács chama de falsa consciência começará a influenciar a vida dos sujeitos históricos, dificultando bastante uma percepção mais clara a respeito de como funcionam as engrenagens ocultas do mundo em que vivemos.

Segundo Lukács, por inúmeros motivos, os escritores que iniciaram suas atividades criativas após 1848 parecem ter perdido a “*sensibilidade para os momentos essenciais da estrutura épica*” (LUKÁCS, 2010, p. 165). As modas literárias mais festejadas naquele momento histórico, já não eram capazes de fornecer uma visão penetrante e vívida do mundo social e nem de reconhecer e abordar de maneira satisfatória as suas contradições mais profundas.

A essa altura, já deve ter ficado clara a opinião de Lukács a respeito dessas novas formas literárias, que alteravam a fisionomia do romance europeu de modo tão significativo. Movimentos como o naturalismo e todas as variações da literatura de vanguarda, colocadas sob o guarda-chuva do modernismo, eram encarados como sintomas da própria decadência das sociedades capitalistas. E na opinião de Lukács, Kafka pertencia a este último e heterogêneo grupo.

Precisamos salientar que, se a perspectiva de Lukács é correta do ponto de vista da descrição da força do realismo, ela é equivocada quando deseja torna-la um parâmetro valorativo para toda literatura. O autor termina criando um critério de valor para dividir o que ele considera literatura verdadeira (ou seja, o realismo) daquela que ele toma como literatura de menor qualidade. Assim, o autor termina violando a autonomia da arte, ao exigir que esta esteja a serviço da sua perspectiva sobre a revolução, o que o afasta das características intrínsecas do fenômeno.

Em muitos sentidos, o rompimento que a literatura de Kafka efetua em relação à forma romanesca da primeira metade do século XIX é tão radical, que dificilmente deixaria de atentar contra os rígidos parâmetros estabelecidos por Lukács sobre o que era preciso ser feito para merecer o título de “grande literatura”. Como acabamos de ver, estes parâmetros estavam totalmente enraizados nos romances realistas clássicos de autores como Balzac e Walter Scott<sup>14</sup>.

Durante muito tempo, Lukács se recusou a concordar com o fato de que a literatura de Kafka conseguia sim abordar o conteúdo essencial do seu contexto histórico, e o fazia com enorme maestria mesmo não jogando pelas mesmas regras dos seus predecessores. O realismo

---

<sup>14</sup> Ver EAGLETON, 2011, p. 127.

de Kafka está para além da fronteira delimitada por Lukács. Ele corresponde às demandas expressivas de sua época, que já não eram compatíveis com as formas literárias do período anterior, mas que encontrariam seus próprios caminhos na abordagem desses novos conteúdos.

O desenrolar do século XX encarregou-se de revelar ao mundo, que a obra de Kafka estava muito distante de ser apenas um exercício formal estéril. Muito pelo contrário, ela revela, ao seu modo, algumas facetas fundamentais do mundo moderno, principalmente no que diz respeito à situação dos indivíduos em um contexto no qual a alienação alcança níveis alarmantes e onde os processos de desumanização são amplamente naturalizados por esses mesmos indivíduos.

Entender a forma como esses elementos se relacionam com a utilização que Kafka faz do absurdo enquanto artifício literário, é de fundamental importância para conseguirmos perceber a espantosa relevância que sua obra ainda possui para a compreensão dos dias atuais. Porém, antes de começarmos a abordar o tema do absurdo em Kafka (fundamental para os objetivos dessa pesquisa) precisamos entender melhor esse período de crise do romance moderno.

No ensaio *Posição do Narrador no Romance Contemporâneo*, Adorno mostra como essa crise tornou questionável a utilização do narrador em terceira pessoa, geralmente relacionado ao romance realista do início do século XIX. Um narrador onisciente parece soar à sensibilidade de toda uma nova geração de escritores como algo artificial, como uma impossibilidade.

O mundo exterior tornou-se por demais estranho aos indivíduos para que um ponto de vista isolado pudesse ter alguma pretensão em apreendê-lo objetivamente. Assim, a subjetividade do narrador já não aceita a realidade dada sem ter a necessidade de transformá-la – mesmo que tal transformação ocorra apenas no plano subjetivo, como se o mundo concreto fosse determinado por ele.

Em algum momento do desenvolvimento histórico das sociedades capitalistas, adotar a posição do narrador tradicional passou a significar uma espécie de falsidade, um artifício ilusório para aqueles que pretendem reconhecer alguma familiaridade a um mundo estranho.

Enquanto no romance clássico a posição do narrador era fixa, a nova literatura apresenta uma variação constante de perspectiva, algumas vezes dentro da mesma obra<sup>15</sup>. Com tal procedimento buscava-se combater a ilusão produzida pela estrutura do romance tradicional, na qual o leitor podia vivenciar os acontecimentos narrados como se estivesse lá pessoalmente.

Assumir a posição de um narrador em primeira pessoa tornou-se, portanto, o modo mais seguro de combater essa ilusão. Ao fazer isso, o escritor reconhece previamente os limites da subjetividade na apreensão do mundo objetivo, que agora só pode aparecer numa conexão incontornável com o plano subjetivo. Diferente do realismo oitocentista que procurava dissimular este vínculo.

Podemos visualizar melhor essa tese de Adorno, ao comparar dois autores representativos desta crise: Marcel Proust e Franz Kafka. Ambos modificaram radicalmente a posição dos seus narradores em relação aos narradores tradicionais. Apesar disso, eles optaram por caminhos diferentes na realização desta tarefa.

Enquanto Proust utiliza um narrador em primeira pessoa, Kafka escolhe empregar um narrador em terceira pessoa. Porém, o narrador de Proust consegue penetrar o mundo exterior e os sentimentos dos outros personagens de maneira tão profunda, que seu narrador ganha ares de onisciência. Proust encontrou uma maneira peculiar de trazer à tona o plano objetivo da existência sem maiores distorções.

Já Kafka realiza a façanha contrária, pois apresenta um narrador em terceira pessoa que parece conhecer os elementos diegéticos da sua narrativa tanto quanto o próprio leitor. O narrador de Kafka posiciona-se muito próximo ao personagem principal, mas mesmo assim conhecemos bem pouco do seu universo subjetivo. Mesmo sendo em terceira pessoa, ele não possui a onisciência dos narradores clássicos<sup>16</sup>.

Lucien Goldmann no livro *A Sociologia do Romance*, procura olhar para a revolução formal do romance moderno partindo das transformações econômicas ocorridas nas sociedades burguesas daquele período. Para ele, aquilo que mais influenciou a mudança de paradigma da

---

<sup>15</sup> Esse fato pode ser considerado também uma influência da linguagem cinematográfica (que se popularizava rapidamente naquele contexto) nas formas literárias, com as suas variadas posições de câmera.

<sup>16</sup> Veremos mais adiante como esse procedimento utilizado por Kafka possui uma relação direta com a questão da alienação.

literatura europeia foi uma alteração ocorrida no plano econômico, que modificou significativamente um dos mais evidentes valores do mundo burguês: o individualismo.

É inegável que a estrutura do romance clássico refletia de muitas maneiras o teor individualista do capitalismo liberal. Como vimos no ponto anterior, a biografia individual, assim como os anseios e os conflitos dos personagens centrais daqueles romances podem ser considerados como evidências dessa relação. A busca daquelas figuras dramáticas geralmente era impulsionada por motivos individualistas, como a ascensão social ou mesmo o simples fato de procurar o seu lugar no mundo.

Porém, o individualismo liberal, que ajudou a moldar a forma romanesca da época, passou a sofrer restrições cada vez mais pesadas pelo próprio sistema econômico que o gerou. E o ponto culminante desse processo se dá justamente na virada do século XIX para o XX, quando o capitalismo sofreu a sua primeira grande mutação abandonando a forma de livre concorrência para se transformar no capitalismo monopolista, que viria modificar profundamente o panorama geopolítico global.

No capitalismo monopolista o indivíduo isolado perdeu a importância que, de uma maneira ou de outra, ainda possuía para a sociedade burguesa liberal do início do século XIX. Trata-se de um contexto onde o mundo das coisas continua ganhando autonomia em relação aos indivíduos, formando uma realidade social imprevisível e tremendamente hostil.

O individualismo não deixou de existir. Longe disso. O que aumentou foi a contradição entre o individualismo como um valor universal da sociedade burguesa e a exequibilidade que este formato social oferece para o seu exercício.

Com os poderes praticamente ilimitados dos cartéis e trustes capitalistas, as possibilidades de ação dos indivíduos foram consideravelmente restringidas. Do ponto de vista econômico, o capitalismo liberal ainda permitia certo espaço para o desenvolvimento individual, porém, na nova fase de expansão desse sistema, as iniciativas individuais já não têm o mesmo peso, nem a mesma abrangência.

Segundo Goldman, o impacto dessa mudança na literatura pode ser observado justamente com o desaparecimento progressivo do personagem individual, ou pelo menos na significativa perda da sua importância estrutural na composição dos romances. Ou seja, não se trata apenas de uma decisão deliberada de escritores isolados em busca de originalidade, e sim

de uma resposta nem sempre consciente destes autores à distante realidade do capitalismo monopolista.

A ideia aqui é que vai se tornando cada vez mais difícil para os romancistas, dar vida à biografia e à psicologia de um determinado personagem. Tais tentativas acabavam imprimindo ao texto um caráter demasiadamente anedótico ou episódico. Não devemos, porém, nos deixar levar por um caminho que tome a superestrutura como uma determinação direta da infraestrutura. Para quebrar tal mecanicismo que se insinua na teoria de Goldmann, precisamos atentar para o fato do desenvolvimento interno da própria arte; seu esgotamento e a busca por novas linguagens.

As mudanças no romance europeu passariam então por duas etapas distintas na perspectiva apresentada por Goldmann. A primeira corresponderia a uma fase de transição que ocorreu a partir da segunda metade do século XIX<sup>17</sup>. Já a ruptura posterior coincide com as transformações do capitalismo e se inicia com a obra de Kafka. Esta última fase, terminou definindo as bases estéticas de grande parte da literatura europeia produzida no século passado.

Em *História Social da Arte e da Literatura*, o historiador Arnold Hauser menciona a existência de uma profunda crise do romance psicológico, ocorrida no final do século XIX e no início do século XX. Nesses romances, uma descrição detalhada do mundo psicológico dos personagens era colocada em curso por um enredo cuidadosamente construído. Os dois elementos combinados davam conta de boa parte da estrutura formal do romance clássico, que, com o passar do tempo, acabou se tornando uma tradição literária fortemente enraizada na cultura europeia.

Porém, autores como Kafka, Camus e Joyce (grandes expoentes das transformações literárias ocorridas naquele período) já não demonstram a mesma preocupação. O que percebemos em suas obras é justamente um gradativo abandono do enredo, junto à perda de evidência dos personagens principais. Para Hauser, esses talvez sejam os atributos mais importantes do novo momento desse gênero literário.

O *Ulisses* de Joyce é (...) uma enciclopédia da civilização moderna, tal como se reflete no tecido de motivos que compõem o conteúdo de um dia na vida de uma grande cidade. Esse dia é o protagonista do romance. (...) Em vez de um caudal de eventos, Joyce descreve um fluxo de ideias e associações, em vez de um protagonista, uma corrente de consciência e um interminável, ininterrupto

---

<sup>17</sup> Com o naturalismo e as primeiras expressões do modernismo que começavam a aparecer como vimos anteriormente em Lukács.

monólogo interior. A ênfase recai por toda a parte na ininterrupção do movimento, no “continuum heterogêneo”, no quadro caleidoscópico de um mundo desintegrado (HAUSER, 2003, p. 970).

Existe, portanto, um paralelo entre o que já havia acontecido com a pintura europeia, a partir das inovações trazidas pelo movimento impressionista, e as mudanças que ocorreram no âmbito da literatura algumas décadas depois. Na arte pictórica o que perde gradativamente a força são os elementos figurativos<sup>18</sup>, levando aquela expressão artística a alcançar um intenso teor abstrato. Aos poucos, a figura humana vai perdendo evidência e a representação da sua realidade subjetiva termina por tornar-se o foco principal.

Algo bem semelhante ocorreu com a forma romanesca. De uma maneira geral, nessa fase ela parece perder interesse pelos elementos narrativos, para se concentrar no fluxo de consciência dos personagens. Isso pode ser observado, por exemplo, nas principais obras de James Joyce e de Marcel Proust, onde esse “*ininterrupto monólogo interior*” (como disse Hauser acima) possui uma presença maciça. Por outro lado, isso não se aplica a autores como Albert Camus e o próprio Kafka.

O deslocamento formal que eles empreendem é de outro tipo. O mais importante para nós aqui é percebermos como este deslocamento consiste em trazer para a estrutura do romance, elementos de absurdo que interferem no tratamento dado a todos os outros ingredientes de sua composição.

Se em Proust o rompimento se dá com o fato do escritor adicionar o fluxo de consciência à tradição do romance realista e psicológico, fundando um espaço subjetivo inteiramente novo dentro dessa tradição, a literatura de Kafka rompe com o próprio realismo da forma romanesca clássica, sem, no entanto, abandoná-lo por completo. Vajamos como o escritor de Praga realiza essa proeza.

## 1.5 – O absurdo no universo kafkiano

---

<sup>18</sup> É uma espécie de consenso na historiografia da arte considerar que a invenção e a popularização da máquina fotográfica tornaram obsoleta essa função social da pintura, permitindo a ela explorar outras possibilidades de sua linguagem estética.

Sem dúvida, uma das características mais memoráveis da literatura de Kafka é a combinação que ele consegue orquestrar entre um realismo árido e a construção de um ambiente onírico repleto de estranhezas e de extravagâncias. Ao tomarmos contato com as obras desse autor, não demoramos muito para perceber que o mundo ali descrito não é exatamente aquele com o qual estamos acostumados a lidar, apesar de ser bastante semelhante a ele.

Muitas vezes tal estranheza não fica evidente de imediato<sup>19</sup>. Mas à medida em que avançamos na leitura, mais e mais elementos vão se somando para construir uma atmosfera peculiar, que nos faz ter dúvidas se aqueles eventos realmente estão ocorrendo, ou se na verdade tudo não passa de um sonho. Mais tarde, o leitor terá que se acostumar com o fato de que Kafka não está preocupado em esclarecer essa questão.

Aliás, ele não está preocupado em responder parte significativa das perguntas que certamente surgirão ao longo da leitura. O universo kafkiano existe dentro de uma indefinição aflitiva. E isso é causa tanto do fascínio que a sua literatura pode despertar nos leitores, quanto daquilo que provoca desconforto e termina por afastar uma fração do público que entra em contato com a sua obra.

Por outro lado, muito do que podemos considerar bizarro nesse universo, não se constitui necessariamente como um elemento fantástico, mas surge da própria maneira como Kafka utiliza o realismo em seus trabalhos. Ou seja, o absurdo de Kafka não diz respeito somente a componentes alheios ao realismo, mas surge também de uma impetuosa radicalização deste.

É principalmente através do exagero de alguns aspectos específicos da realidade, que Kafka constrói a estranheza do seu universo literário. Muitas vezes, esse exagero acontece (sem nenhum alarde) com as coisas mais banais e cotidianas. Ou seja, coisas com as quais acreditamos estar bastante familiarizados – o que só aumenta o impacto sobre o leitor. Assim, o familiar nos parece estranho e o estranho contém sempre algum grau de familiaridade.

Uma afirmação de Deleuze e Guattari no livro *Kafka – Por uma Literatura Menor*, pode nos ajudar a entender essa característica fundamental do universo kafkiano. Segundo os filósofos franceses, Kafka teria abolido a metáfora da sua literatura. "*Kafka mata deliberadamente toda metáfora, todo simbolismo, toda significação, não menos do que toda*

---

<sup>19</sup> No caso de *A Metamorfose* a estranheza aparece logo na frase que abre a novela. Porém, em grande parte das obras de Kafka ela não se revela assim tão rápido.

*designação. A metamorfose é o contrário da metáfora"* (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 36). Mas o que isso realmente significa em termos práticos?

É muito difícil de imaginar um escritor, que abra mão de uma ferramenta literária tão poderosa quanto a metáfora. Isso certamente iria empobrecer, e muito, o trabalho de qualquer romancista; o que não é o caso da literatura de Kafka.

Deleuze e Guattari estão chamando a atenção para o fato de que Kafka prefere utilizar algumas metáforas de maneira literal. Deste modo, essas figuras de linguagem ganham uma concretude assombrosa. O impacto que Kafka consegue materializando determinadas metáforas, faz da sua obra algo bastante singular na história da literatura. Porém, ele está longe de ter sido o primeiro a utilizar este procedimento.

Se pararmos para pensar, a literatura de fantasia já utiliza este tipo de artifício (ou pelo menos um bem parecido) há muito tempo. Histórias de fantasmas nunca são apenas histórias de fantasmas. Na ficção, a aparição desses seres pode ser encarada também como a materialização de metáforas como: “fulano está sendo atormentado por fantasmas do passado”, que em sentido literal quer dizer que alguém precisa lidar com problemas não resolvidos do passado. Na literatura de terror isso irá se materializar em fantasmas reais, que assustam e perseguem os personagens da trama.

Ou seja, os fantasmas geralmente são utilizados como metáforas da situação psicológica daquelas figuras dramáticas. O mesmo ocorre com os demônios, que também podem ser encarados como a materialização dos conflitos internos que nos afligem; em outras palavras, os nossos arrependimentos, culpas, inseguranças, enfim, aquilo que geralmente chamamos de nossos “demônios interiores”.

Talvez o melhor exemplo de como Kafka utiliza essa estratégia esteja na novela *A Metamorfose*, publicada em 1915. A frase que abre essa obra já traz uma informação perturbadora: “*Certa manhã, ao despertar de sonhos intranquilos, Gregor Samsa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso*” (KAFKA, 2006, p. 13). Esta breve e perturbadora sentença mostra muito bem aquilo que estamos dizendo sobre o estilo de Kafka.

Primeiro que, mesmo com o narrador afirmando que Gregor Samsa tinha acabado de “*despertar de sonhos intranquilos*”, a informação que vem a seguir nos faz duvidar sobre se o personagem realmente está acordado ou se na verdade continua sonhando, vendo-se como um “*inseto monstruoso*”. O desenrolar da estória, porém, vai dar pistas de que aquilo está de fato

acontecendo, mas a sensação de que tudo não passa de um sonho continua rondando a imaginação do leitor.

Segundo Deleuze e Guattari a transformação de Gregor Samsa em um inseto é a materialização de uma expressão popular na cultura germânica que diz: “sinto-me miserável como um inseto”. Kafka, portanto, concretiza essa metáfora transformando o seu protagonista literalmente em um inseto.

A maneira com que Kafka conduz essa premissa fantasiosa, porém, promove algumas quebras de expectativa desconcertantes. O realismo com que ele descreve as cenas chega a ter um certo teor naturalista. Lendo a continuação do trecho citado acima, temos uma visão clara disso:

Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e quando levantou um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido em segmentos arqueados, sobre o qual a coberta, prestes a deslizar de vez, apenas se mantinha com dificuldade. Suas muitas pernas, lamentavelmente finas em comparação com o volume do resto do seu corpo, vibravam desamparadas ante seus olhos (KAFKA, 2006, p. 13).

É assim que se encerra o primeiro parágrafo de *A Metamorfose*. A condensação de diversos elementos é uma característica marcante da literatura de Kafka, mesmo em trechos curtos como o citado acima. Essa capacidade de trazer os aspectos mais gerais da obra para os seus segmentos, é uma evidência de como em Kafka forma e conteúdo estão plenamente adequados, criando uma coerência interna exemplar; apesar de todas as dúvidas que a sua obra desperta.

Já no início da obra, Kafka apresenta uma situação totalmente absurda e a expõe lançando mão de um realismo rigoroso. Ficamos sabendo da estranha situação de Gregor Samsa de uma maneira implacavelmente direta. A sua descrição do “*ventre abaulado, marrom, dividido em segmentos arqueados*” tem ares daqueles relatos técnicos sobre anatomia, executados por biólogos ou zoólogos.

Neste trecho podemos perceber também um pouco do humor (ao mesmo tempo melancólico e ácido) do escritor de Praga, quando ele fala das “*pernas lamentavelmente finas*” de Gregor. Esta passagem traz uma comicidade à cena que contrasta com a tensão evidente da circunstância exposta, simbolizada pelo pequeno detalhe da coberta que estava “*prestes a deslizar de vez*”, que pode ser lida na frase anterior.

No início do parágrafo seguinte, temos outra informação de grande relevância. Pela primeira vez, o narrador expõe um pensamento do protagonista: “‘*O que terá acontecido comigo?*’, *ele pensou*”. Para logo depois sentenciar com toda segurança: “*Não era um sonho*” (KAFKA, 2006, p. 13)). Aqui, Kafka tenta desfazer a atmosfera onírica que ele acabou de estabelecer. Mas como ele conduz a sua narrativa por caminhos inesperados (aplicando outras pinceladas de absurdo), a dúvida permanece.

O que nos leva a formular a seguinte questão: Será que realmente podemos confiar no narrador de Kafka? Essa é uma dúvida que dificilmente temos lendo uma obra pertencente ao realismo clássico do século XIX.

*A Metamorfose* é um caso exemplar no trabalho literário de Kafka, pois nela encontramos de maneira bastante explícita um dos seus temas mais recorrentes: a questão da desumanização<sup>20</sup>. Esse é um dos aspectos da realidade que ele procura representar dentro de uma deformação estilística, conseguida através do exagero. Assim, Kafka materializa a desumanização de Gregor Samsa. Ele o faz senti-la na pele, mostrando em detalhes dolorosos toda a repugnância que desperta.

Essa é a primeira lição que devemos reter a respeito de como funciona o absurdo na obra de Kafka. O absurdo kafkiano surge não como um simples elemento fantasioso, mas pelo exagero de certos traços da realidade sobre os quais o autor quer chamar atenção. É por isso que os temas da alienação e da desumanização se relacionam intimamente com o absurdo de Kafka. Ou seja, seus livros mostram, de modo nunca antes experimentado, o absurdo da desumanização e da alienação nas sociedades modernas.

No romance *O Processo*, é a questão da alienação que irá aparecer com mais destaque – apesar da desumanização também ser de crucial importância para a composição da obra. Nela, o absurdo aparece, principalmente, na maneira como Kafka representa a impotência do indivíduo em relação ao mundo, simbolizado pela misteriosa instituição que processa o personagem principal.

---

<sup>20</sup> Iremos discutir mais detidamente esse e outros aspectos da novela *A Metamorfose* no terceiro capítulo desta pesquisa.

Novamente, Kafka exagera um determinado elemento do mundo moderno e, a partir disso, estabelece uma situação absurda com forte teor onírico<sup>21</sup>. Algo que irá se repetir em inúmeras outras obras desse escritor.

Porém, a abordagem que ele faz do absurdo não para por aí. A maneira como seus personagens reagem à estranheza daquele universo, pode ser ainda mais espantosa do que o exagero na representação desses elementos. A apatia e a passividade das figuras dramáticas criadas por Kafka se tornou célebre. Como vimos, muitos críticos apontam essa característica como um grave defeito do trabalho desse autor, que, segundo eles, fazia uma ode ao conformismo.

A naturalidade com a qual os personagens de Kafka geralmente reagem frente às situações mais absurdas, chega a ser chocante. Mas, na medida em que procuramos encarar a sua literatura sob o prisma do *leitmotiv* formado pela tríade absurdo, alienação e desumanização, percebemos que Kafka na verdade realiza uma crítica ao comportamento resignado do cidadão comum frente às injustiças do mundo social.

Ele denuncia o fato de naturalizarmos os absurdos que vivenciamos cotidianamente nas sociedades modernas, mostrando por meio do exagero de tal situação o quão absurda e prejudicial esse tipo de atitude pode ser. Em outras palavras, Kafka revela através de suas obras algo como o absurdo contido na naturalização de circunstâncias absurdas. E na literatura de Kafka essas circunstâncias geralmente estão relacionadas com os fenômenos da desumanização e da alienação.

---

<sup>21</sup> Não é por acaso que tanto em *A Metamorfose* quanto n’*O Processo* a estória começa com os personagens acordando em suas camas. Em ambos os casos Kafka brinca com as expectativas dos leitores e deixa sem explicação

## CAPÍTULO 2

### Kafka e a Alienação

Já vimos como a literatura de Kafka se insere no âmbito do desenvolvimento da forma literária na Europa, assim como o papel central que ela desempenhou na revolução estética ocorrida na virada do século XIX para o século XX.

Contudo, mesmo com todas as inovações que este escritor trouxe para a literatura da época, existe um elemento que permanece em sua obra que, de certo modo, o aproxima dos romancistas da primeira metade do século XIX. Em Kafka, também podemos observar de maneira bastante clara o tema da separação entre indivíduo e sociedade tomando a forma de uma linguagem literária.

Com a *Teoria do Romance* de Lukács, procuramos mostrar o surgimento histórico da forma romanesca e a sua relação íntima com a sociedade individualista moderna, na qual os indivíduos não encontram conexão substancial com o meio em que vivem. Vimos como, nesse sentido, o herói do romance clássico nasce de um profundo alheamento com o mundo, ao contrário do herói da epopeia grega que estava plenamente integrado às formas sociais da Grécia antiga.

A revolução formal pela qual passou o romance moderno, principalmente no início do século XX, em muitos sentidos corresponde a um agravamento da ruptura entre homem e mundo. Ao longo do seu desenvolvimento, as sociedades capitalistas intensificaram esta condição, transformando o meio social em uma realidade distante e extremamente hostil para o cidadão comum.

Os escritores desse período, precisaram empreender um esforço para assimilar os conteúdos da nova realidade social e resolver o problema de como representar o complexo mundo em que vivemos através da trajetória individual do herói. Como não é possível torná-lo a representação individual da gigantesca engrenagem que é o mundo moderno, o herói vai gradativamente perdendo importância para a composição do romance.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> (ROSENFELD, 1968)

Em um artigo intitulado *Kafka e o Romance Moderno*, o crítico Anatol Rosenfeld chama a atenção para o fato de Kafka ter percebido e assimilado a necessidade de uma nova forma de expressão literária, aplicando-a de maneira radical em seu trabalho. Em Kafka, a “*assimilação do tema à forma*” (ROSENFELD, 1968, p. 176) acontece de maneira exemplar, ou seja, a alienação não é algo que se refere apenas ao conteúdo do trabalho de Kafka, mas um traço inerente à sua incomum abordagem formal.

Em Kafka e no romance moderno em geral, exprime-se intensamente a experiência da alienação. Os atos e energia do homem tornaram-se alheios a ele mesmo, dominam-no em vez de serem dominados por ele (...). Suas forças vitais materializam-se em coisas e instituições, e essas coisas e instituições, transformadas em ídolos, já não são reconhecidos como produtos da própria atividade humana, tornam-se misteriosos e indomáveis. Assim, o homem já não se experimenta como sujeitos das suas próprias forças, mas como coisa esvaziada, como escrava de coisas às quais cedeu a sua substância viva. Essa visão é típica, tanto de Kafka como do romance moderno (ROSENFELD, 1968, p. 192).

Estamos, portanto, no terreno teórico do materialismo histórico, que procurou encarar o fenômeno da alienação como um fator objetivo da realidade, dando uma conotação diferente a um conceito com longa trajetória no pensamento filosófico. Marx e Engels utilizaram o conceito de alienação partindo do ponto de vista da relação dos indivíduos com a dimensão produtiva do mundo moderno.

Um dos mais sólidos fundamentos da filosofia marxista é a compreensão última do homem como um ser que faz a si mesmo através do trabalho. Antes de poder criar qualquer outra coisa, sejam objetos ou ideias, o ser humano deve primeiro satisfazer as suas necessidades básicas. Para Marx, só nos tornamos propriamente humanos quando começamos a produzir para além da nossa satisfação física mais imediata; antes disso acontecer não nos diferenciávamos dos animais.

Esta discussão se refere, antes de tudo, ao momento específico em que o homem, por assim dizer, se separa da natureza, tornando-se outro em relação a ela. Este seria, portanto, o estágio inicial da alienação, aqui entendida como um processo que tende a se agravar na medida em que os meios de produção e a divisão do trabalho tornam-se mais complexos com o desenvolvimento das forças produtivas e a sua contradição com as relações sociais de produção.

A divisão do trabalho só se converte em verdadeira divisão a partir do momento em que se separam trabalho físico e trabalho intelectual. A partir deste instante, já a consciência pode imaginar-se realmente algo mais e algo diverso da consciência da prática existente; pode imaginar que representa realmente algo sem estar representando algo real. A partir deste instante, ela se acha em

condições de se emancipar do mundo e de se entregar à criação de teoria pura (MARX e ENGELS, 1979, p. 92).

Segundo Marx, o fenômeno da alienação deve ser compreendido inicialmente no âmbito do trabalho, pois é somente pelo seu intermédio que passamos a encarar a natureza como uma alteridade. Com o surgimento da propriedade privada, ocorre uma sensível transformação das relações sociais, estabelecidas pela própria lógica do sistema produtivo. Surge então uma nova configuração da divisão do trabalho, não mais determinada somente por fatores de ordem física ou natural, mas pautada, principalmente, no aumento da produção de mercadorias.

Neste momento modifica-se definitivamente a maneira com que os indivíduos se relacionam com o produto do seu trabalho. A mercadoria aparece como algo estranho, algo que lhes é alheio, pois aquilo que foi produzido não pertence aos trabalhadores que se ocuparam da sua confecção, e sim aos donos dos meios de produção. E é justamente esta situação que termina por afastar o homem daquilo que é constituinte do seu próprio ser, ou seja, a sua atividade produtiva.

A partir daí, ocorre um agravamento da alienação entre indivíduo e mundo. Se num primeiro momento o homem se vê alienado da natureza pelo trabalho, inicia-se agora o seu gradativo afastamento da própria sociedade, na medida em que tanto os meios de produção, quanto a mercadoria produzida não mais lhe pertencem.

É isso que Marx irá chamar de trabalho alienado (ou trabalho estranhado, como aparece em traduções mais recentes): a atividade criadora que, por conta da ação de determinados fatores sociais, se afasta dos sujeitos históricos e modifica a fisionomia não somente da atividade produtiva em si mesma, mas se estende para as outras dimensões do convívio social.

Assim, não são apenas os trabalhadores que estão sujeitos às influências da alienação. Para Marx, mesmo os proprietários dos meios de produção vivem sob o julgo desta força social. A alienação é um fenômeno que afeta cada indivíduo da sociedade, independente da sua posição social. Nos *Manuscritos Econômico e Filosóficos de 1844*, ele escreve: “*Tudo que aparece no trabalhador como atividade de alienação aparece no não-trabalhador como condição de alienação*” (MARX, 2004, p. 90).

A universalidade que o conceito de alienação assume no pensamento de Marx provém da noção de que, em uma sociedade baseada na apropriação privada dos meios de produção e na fabricação extensiva de mercadorias, o mundo das coisas, ou seja, o produto do trabalho

humano como um todo, ganha autonomia em relação ao ser humano, ao mesmo tempo em que passa a se opor a ele.

(...) o objeto que o trabalho produz, o seu produto, se lhe defronta como um ser estranho, como um poder independente do produtor. O produto do trabalho é o trabalho que se fixou no objeto, fez-se coisa, é a objetivação do trabalho. A efetivação do trabalho é a sua objetivação. Esta efetivação do trabalho aparece ao estado nacional-econômico como desefetivação do trabalhador, a objetivação como perda do objeto e servidão ao objeto, a apropriação como estranhamento, como alienação (MARX, 2004, p. 80).

A atividade criadora sob o primado da propriedade privada, ao invés de afirmar o homem como tal, nega-lhe a sua própria humanidade. Portanto, não ocorre somente um estranhamento do homem em relação à coisa (produto do seu trabalho), mas, além disso, há um estranhamento de si mesmo; resultando em uma sufocante impossibilidade de nos afirmarmos enquanto seres humanos. Este estranhamento de si mesmo, termina por se estender aos outros indivíduos do nosso convívio.

O animal é imediatamente um com a sua atividade vital. Não se distingue dela. É ela. O homem faz da sua atividade vital mesma um objeto da sua vontade e da sua consciência. Ele tem atividade vital consciente. Esta não é uma determinidade com a qual ele coincide imediatamente. A atividade vital consciente distingue o homem imediatamente da atividade vital animal. Justamente, e só por isso, ele é um ser genérico. Ou ele somente é um ser consciente, isto é, a sua própria vida lhe é objeto, precisamente porque é um ser genérico. Eis porque a sua atividade é atividade livre. O trabalho estranhado inverte a relação a tal ponto que o homem, precisamente porque é um ser consciente, faz da sua atividade vital, da sua essência, apenas um meio para a sua existência (MARX, 2004, p. 84 e 85).

Marx acreditava que com o advento e a hegemonia do sistema capitalista (oriundo das contradições existentes no interior da sociedade precedente), a produção de mercadorias deixou de se caracterizar como uma série de atos individuais e se transformou em uma série de atos coletivos.

Desta perspectiva surge uma ideia central para a compreensão da análise do capitalismo empreendida por Marx: o modo capitalista de produção, permitiu, de fato, a ampliação considerável do domínio humano sobre a natureza, mas ao mesmo tempo foi deixando o controle da realidade social escapar de suas mãos, chegando ao ponto do indivíduo isolado não possuir importância para que este enorme mecanismo possa continuar funcionando. No livro *A Ideologia Alemã* encontramos a seguinte passagem:

O poder social, isto é, a força de produção multiplicada que nasce da cooperação dos diversos indivíduos condicionada pela divisão do trabalho, aparece a esses indivíduos, porque a própria cooperação não é voluntária mas natural, não como

seu próprio poder unificado, mas sim como uma potência estranha, situada fora deles, sobre a qual não sabem de onde veio nem para onde vai, uma potência, portanto, que não podem mais controlar e que, pelo contrário, percorre agora uma sequência particular de fases e etapas de desenvolvimento, independente do querer e do agir dos homens e que até mesmo dirige esse querer e esse agir (MARX; ENGELS, 2007, p. 38).

Os mecanismos que regem a economia capitalista como um todo, tornam-se incompreensíveis para o indivíduo isolado, uma vez que as leis dos movimentos econômicos desta sociedade são qualitativamente distintas daquilo que se encontra em suas partes. O mercado aparece, portanto, como uma entidade misteriosa, que segue sua existência independente da ação isolada dos integrantes da burguesia, mesmo que, no final, o sistema funcione em benefício desta classe social.

No livro *História e Consciência de Classe*, Lukács mostra como a burguesia perdeu a capacidade de dirigir as sociedades no momento em que sua consciência não foi mais capaz de abranger a totalidade do funcionamento da economia. Desta maneira, a realidade material do homem se torna hostil em relação a ele (assim como o meio natural um dia o foi), convertendo-se em um mundo irracional.

Nosso objetivo é apenas mostrar o ponto em que essa dupla tendência do seu desenvolvimento [a fragmentação e a irracionalidade] se impõe filosoficamente no pensamento da sociedade burguesa: ela domina cada vez mais os detalhes de sua existência social, submete-os às formas das suas necessidades, mas, ao mesmo tempo perde, de maneira igualmente progressiva, possibilidade de dominar intelectualmente a sociedade como totalidade e, deste modo, a sua vocação para liderá-la (LUKÁCS, 2012, p. 259).

Ou seja, mesmo a classe que mais se beneficia do modo de produção capitalista não está livre dos seus efeitos negativos. Até mesmo para a alta burguesia a sociedade capitalista é incompreensível em sua totalidade. Fica claro, portanto, como a situação instituída por esse sistema de produção (já nas suas primeiras formas) torna o sentimento de alienação do homem nas sociedades modernas muito mais profundo do que em qualquer outra época.

Mesmo que em sua fase madura, Marx tenha abandonado o conceito de alienação como ele havia utilizado nos referidos estudos, alguns aspectos desse conceito continuam, de certo modo, reverberando em sua filosofia. Um exemplo disso é o conceito de fetichismo da mercadoria, que possui alguns importantes pontos de contato com a discussão sobre a alienação.

Marx afirma em *O Capital*, que a mercadoria, em princípio, pode parecer uma coisa trivial, imediatamente compreensível. Entretanto, quando o produto do trabalho humano se

torna mercadoria, este objeto adquire algo de estranho, uma espécie de sutileza metafísica que lhe imprime uma áurea misteriosa.

Na concepção apresentada por Marx, se observarmos a mercadoria apenas pelo seu valor de uso, não veremos nada de muito extraordinário, apenas objetos destinados a suprir as necessidades humanas. Porém, assim que um produto se torna mercadoria, ele passa por uma profunda transformação, constituindo-se “*em algo ao mesmo tempo perceptível e impalpável*” (MARX, 1996, p. 264). Desta maneira Marx chega à conclusão de que o mistério que existe na mercadoria não é derivado do seu valor de uso, e sim de uma sutil inversão do seu caráter.

Segundo Marx, a partir do momento em que os seres humanos começam a trabalhar uns para os outros, o trabalho adquire uma forma social. Deste modo, Marx se faz a pergunta: de onde surge este mistério? Ele mesmo responde que da própria forma que a mercadoria assume. “*A igualdade dos trabalhos humanos fica disfarçada sob a forma da igualdade dos produtos do trabalho como valores*” (MARX, 1996, p. 278). Ao medir a mercadoria pelo valor de troca, as relações entre produtores passam a ter uma forma de relações entre produtos.

É daí que vem o mistério da mercadoria. A relação criada neste processo, encobre as características sociais do trabalho humano e apresenta características materiais em sua superfície. Ao mesmo tempo em que as propriedades sociais, inerentes às mercadorias, terminam se tornando, no seu dizer, coisas sociais, a relação entre os indivíduos aparece sob uma forma fantasmagórica de relação entre coisas. É isso que Marx chama de fetichismo, esta áurea que cerca a mercadoria e que nos impede de perceber a complexidade e que envolvem a sua produção.

O fetichismo “*está sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadorias*” (MARX, 1996, p. 280), ele decorre do próprio caráter social do trabalho enquanto produtor de mercadorias. Quando os trabalhos adquirem características privadas, tornando-se independente uns dos outros, os objetos úteis tornam-se mercadorias, iniciando um processo que torna o valor de uso algo implícito, enquanto o valor de troca passa a ser cada vez mais preponderante.

Nessa perspectiva as relações sociais entre os trabalhos privados se dão como “*relações materiais entre pessoas e relações sociais entre coisas*” (MARX, 1996, p. 284), e não como relações sociais diretas entre os indivíduos e o seu trabalho. Entendido pelo valor de troca, os produtos adquirem uma realidade homogênea, diferente de quando ele era compreendido principalmente pela sua utilidade.

O que antes aparecia apenas como objeto útil, surge agora de maneira dividida: a utilidade e o valor – este último se sobrepondo ao primeiro. Antes o que interessava era o quanto os produtos se trocavam, “*quanto de outras mercadorias podem receber pela sua*” (idem). Quando essas proporções se tornam fixas, elas ilusoriamente parecem derivar da própria natureza dos produtos.

Isso só ocorre quando o produto se determina como quantidade de valor e esta quantidade está em constante mudança, independente da vontade daqueles que participam da troca. A estes indivíduos “*a própria atividade social possui a forma de uma atividade das coisas sob cujo controle se encontram, ao invés de a controlarem*” (MARX, 1996, p. 307). O que Marx observa é que na relação indivíduo-objeto ocorre uma transferência progressiva da atividade e da autonomia do primeiro para o segundo. É neste sentido que se orienta a sua interpretação a respeito do fenômeno da coisificação.

Numa realidade social alienada, o mundo das coisas termina por se impor ao mundo dos homens. Deduz-se disso, que o ser humano se torna apenas um objeto em meio a tantos outros e falar de objetos implica em lembrar que eles são produtos da atividade humana. Logo, a alienação e o fetichismo consistem em provê-los de vida, como se existissem em si mesmos<sup>23</sup>.

Com o surgimento do capitalismo monopolista, esta condição se intensifica. A fase superior deste modo de produção eliminou a livre concorrência do capitalismo liberal e instituiu uma economia de trustes e cartéis que, em muitos sentidos, prega justamente o oposto da etapa que lhe antecedeu. Além de uma acentuação intensa da divisão do trabalho, esta fase foi responsável pela criação de mecanismos que aumentaram significativamente o potencial produtivo das sociedades modernas, dentro da perspectiva de uma organização científica do trabalho<sup>24</sup>.

Quem possui o mínimo de familiaridade com a obra de Kafka, pode perceber facilmente o quanto esse debate a respeito da alienação em Marx guarda relações estreitas com o seu universo literário. Um tema que permeia os trabalhos de Kafka é o da existência de um mundo obscuro e opressivo, que possui as suas próprias regras (desconhecidas pela maioria) e está

---

<sup>23</sup> Aprofundaremos a discussão sobre a coisificação no próximo capítulo quando analisaremos o último elo que integra o *leitmotiv* kafkiano. O elo entre absurdo e desumanização existente na literatura desse escritor.

<sup>24</sup> Veremos no próximo capítulo a importância central que a questão da gerência científica tem para a obra de Kafka.

longe do alcance das vontades individuais – que, aliás, já se encontram numa passividade quase patológica.

A conexão de Kafka com o seu período histórico ocorreu de maneira tão intensa, que se tornou comum, após a segunda guerra mundial, considerá-lo uma espécie de visionário. Os cruéis métodos de dominação e de tortura descritos pelo escritor em seus contos e romances, antecipam vários aspectos do que veio a se realizar com os governos totalitários do século XX.

Não é de se admirar que, nesses mesmos governos, os seus livros tenham sido proibidos e caçados. Porém, a profecia mais profunda e corrosiva de Kafka, sem dúvida nenhuma, concerne às formas sociais do capitalismo industrial moderno e as suas consequências no homem comum.

Kafka viveu apenas o alvorecer da nova fase do capitalismo. Em suas obras (principalmente nos romances), tomamos contato com uma realidade em que os procedimentos impessoais de controle deste sistema econômico estão em seu pleno desenvolvimento. Portanto, a perspectiva de Kafka consegue se estender para além do século XX, sendo, ainda no século XXI, de uma atualidade notável, uma vez que o mundo de hoje se configura como consequência do processo iniciado no período histórico em que o autor nasceu.

É neste aspecto do trabalho de Kafka que buscaremos nos concentrar no presente capítulo. Encarando-o, antes de qualquer coisa, como um crítico voraz da alienação capitalista, podemos perceber uma faceta fundamental deste escritor, que passou despercebida, ou foi menosprezada, por grande parte da crítica especializada.

## **2.1 – O além como aquém**

Por volta de 1915, Kafka publicou em uma revista judaica de Praga o conto intitulado *Diante da Lei*. Anos mais tarde, aquela mesma estória iria aparecer no romance *O Processo*, mas como uma espécie de lenda que Josef K. (personagem principal da trama) escuta de um padre em certo momento do livro.

*Diante da Lei*, assim como a maioria dos contos de Kafka, consegue reunir em poucas páginas algumas das características que imortalizaram a sua literatura, revelando de modo mais resumido certos elementos que terminam se diluindo nas obras de maior fôlego. Este conto,

portanto, é especialmente interessante porque ele nos permite perceber como a questão da alienação costuma ser representada por Kafka.

Na lenda, um camponês procura a lei, mas diante da porta que dá acesso a ela está postado um guarda que o impede de passar, alegando que naquele momento a entrada era proibida. Depois de refletir um pouco, o camponês procura saber se mais tarde lhe será permitido entrar, e o guarda responde que há a possibilidade.

Como a porta está completamente aberta, o camponês olha para o seu interior, atitude que faz o sentinela rir, dizendo: *“Se tanto te atrai entrar, procura fazê-lo não obstante a minha proibição”* (KAFKA, 1979, p.229), mas logo depois adverte que, apesar de ser apenas um guarda inferior, ele é bastante poderoso e aqueles que o sucedem são ainda mais fortes.

O pobre homem resolve esperar, sentando-se numa cadeira em frente à porta. Anos se passam e ele continua esperando a permissão do sentinela, recebendo sempre a mesma resposta. Desesperado, o camponês ainda tenta subornar o guarda com o pouco que possui. Mas apesar de aceitar os “presentes”, o oficial continua irredutível. Passemos às palavras de Kafka:

Nos primeiros anos maldiz a gritos sua funesta sorte, quando se torna velho, limita-se a grunhir entre os dentes. E como nos longos anos que passou estudando o sentinela chega a conhecer também as pulgas de seu abrigo de pele, tornado outra vez à infância, roga até a essas pulgas para que o auxiliem a quebrar a resistência do guarda. Por fim vê que a luz que seus olhos percebem é mais fraca e não consegue distinguir se realmente se fez noite ao redor dele ou se simplesmente são os olhos que o enganam. Mas agora, em meio às trevas, percebe um raio de luz inextinguível através da porta. Resta-lhe pouca vida. Antes de morrer concentram-se em sua mente todas as lembranças e pensamentos daquele tempo em uma pergunta que até esse momento não tinha formulado para o sentinela. Como seu corpo já rígido não se pode mover, faz um sinal ao guarda para que se aproxime. (...) “Que é o que ainda queres saber?” pergunta o sentinela. “És incontestável”. “Dize-me”, diz o homem, **“se todos desejam entrar na lei, como se explica que em tantos anos ninguém, além de mim, tenha pretendido fazê-lo?”** O guarda percebe que o homem está já às portas da morte, de modo que para alcançar o seu ouvido moribundo ruge sobre ele: **“Ninguém senão tu podia entrar aqui pois esta entrada estava destinada apenas para ti. Agora eu me vou e a fecho”** (KAFKA, 1979, p.229 e 230).

Durante muito tempo, a explicação mais popular que se procurou dar a esse estranho relato foi a de que se tratava de uma alegoria sobre a condição da humanidade perante o poder divino. O mesmo se aplicava ao romance *O Processo*, na medida em que a situação do camponês do conto é bastante similar às circunstâncias em que se vê envolvido Josef K. na obra de 1925.

Voltando ao ensaio *Franz Kafka – A Propósito do Décimo Aniversário de sua Morte*, Walter Benjamin alerta sobre a existência de dois caminhos que levam inevitavelmente à uma interpretação equivocada do trabalho de Franz Kafka. O primeiro é aquele que recorre a uma explicação puramente natural; são as leituras psicológicas ou biográficas, como vimos na introdução deste trabalho.

O outro caminho, leva por uma direção diferente e procura dar conta de um aspecto da obra de Kafka muito difícil de ser ignorado: o seu teor religioso. Para Benjamin, o enfoque de caráter sobrenatural (que enxerga o universo estético deste escritor como reflexo de uma condição religiosa) seria um equívoco recorrente de certas tradições críticas em relação à literatura de Kafka.

É inegável que uma forte atmosfera religiosa permeia a obra deste escritor. O tom alegórico que ele geralmente utiliza, é um dos elementos que ajudam a construir essa sensação no leitor. Além do fato dos seus personagens, muitas vezes, precisarem lidar com um poder misterioso que lhes oprime e está bem distante da sua compreensão.

Segundo essa interpretação, o camponês de *Diante da Lei* não conseguiria passar pela porta que dá acesso à lei porque trata-se da justiça divina, cujas ações são impenetráveis à consciência de qualquer ser humano. Ele passa o resto de sua vida esperando a permissão do vigia para poder entrar e inexplicavelmente ela nunca acontece. No final, o protagonista descobre que somente ele poderia passar por aquela porta e que com a sua morte ela se fechará para sempre.

Assim, Kafka estaria querendo representar a nossa impotência frente aos desígnios divinos. Algo que se aplicaria a boa parte de sua obra, especialmente aos romances *O Processo* e *O Castelo*. Estaria aí, a chave para entender a enorme passividade dos personagens de Kafka. A grandiosidade do poder divino nos obriga a uma submissão cega, e o conformismo seria, então, a única atitude aceitável; como seres humanos estaríamos condenados a esta condição.

A atmosfera onírica do universo kafkiano, somada ao tom alegórico empregado pelo autor, realmente deixam uma sólida impressão de que os seus personagens estão lidando com enigmáticas forças sobrenaturais. Sigmund Freud, por exemplo, considerava Kafka uma incógnita. Será ele “*um Homo religiosus ou alguém que com seus ‘veredictos’ toma nas mãos a vingança contra Deus e contra seu mundo desfigurado pelos homens?*” (FREUD, 2006, p. 09 e 10), questionou-se o pensador austríaco depois de ter lido a novela *O Veredicto* de 1912.

Como dissemos na introdução, o maior representante desse viés interpretativo foi Max Brod, amigo íntimo e maior divulgador da obra do escritor tcheco<sup>25</sup>. Na visão de Brod, os protagonistas de *O Processo* e de *O Castelo* eram atualizações do personagem bíblico Jó, pois ambos precisavam lidar com as arbitrariedades inescrutáveis do poder celeste. O obscuro tribunal que move o processo contra Josef K. e o distante castelo que frustra as expectativas do agrimensur K., eram encarados como imagens da providência divina, sob a qual só nos resta a resignação.

A nossa interpretação sobre o inegável teor religioso que perpassa o universo kafkiano, segue um caminho bem diferente do que o tomado pelo ponto de vista sobrenatural. Para entender esse aspecto da sua obra, achamos mais apropriado adotar a perspectiva apresentada por Günther Anders no livro *Kafka: Pró e Contra*.

Neste trabalho, Anders afirma que para Kafka o *além* não é um outro mundo, mas a própria realidade da qual o homem está alienado, em outras palavras, o que aparece como além é o próprio mundo social. A busca dos protagonistas das suas principais obras não é para alcançar o reino divino, mas pela inserção no mundo existente, ou seja, no *aquém*. Os personagens de Kafka parecem não pertencer ao mundo em que vivem, o acesso a eles é negado como ao camponês do conto *Diante da Lei*.

Falamos “Além”. E a maior parte dos intérpretes que precipitadamente explicam Kafka no plano religioso vão-se dar por satisfeitos com a palavra. Mas só com a palavra. Pois o Além de que aqui se trata não é absolutamente algo extramundano, mas o próprio mundo, o próprio Aquém. Kafka (ou seu herói K.) está fora, “além do Aquém” e, com isso, o Aquém se torna Além. A identificação de “mundo” e “Além” não significa, tampouco, que, como no socialismo utópico, a condição futura do mundo tenha sido representada como céu. Nele, o Além não é o futuro nem o mundo de amanhã, mas o mundo existente. Quem tem de vir é sempre ele, o estranho – pois tem que chegar, sôbre-vir (ANDERS, 1969, p.26).

A literatura de Kafka descreve o esforço desesperado dos indivíduos para se integrarem em um mundo que lhes é estranho e distante. Os protagonistas kafkianos desejam (ou precisam) ser aceitos naquele mundo, mas são constantemente rechaçados. Nesse sentido, o camponês do

---

<sup>25</sup> O intelectual judeu Max Brod foi o grande incentivador, divulgador e entusiasta do trabalho literário de Franz Kafka. Apesar de possuírem algumas divergências (como nas opiniões sobre o judaísmo, e a propósito da importância de Nietzsche para o pensamento moderno), estes dois personagens construíram uma amizade que entrou para a história da literatura mundial. Juntos viajaram por alguns países do continente, e travaram um intenso diálogo intelectual que transformaria profundamente a existência de ambos. Por influência de Brod, Kafka reavaliou a sua posição quanto à religião judaica. Max Brod entrou para a história por não ter cumprido o pedido de Kafka em seu leito de morte para que ele destruísse os seus escritos.

conto *Diante da Lei* é um exemplo perfeito das figuras dramáticas criadas pelo escritor de Praga: o de alguém que cobiça adentrar em uma realidade aparentemente impenetrável.

O que nos parece sobrenatural é, na verdade, a própria realidade social criada pela alienação moderna, que ganha ares divinos por estar cada vez mais distante da nossa compreensão e do nosso controle. Olhando por esta perspectiva, o teor religioso da obra de Kafka ganha uma dimensão mais condizente com o seu estilo literário. Não se trata do poder celestial propriamente dito, mas de uma representação exagerada da alienação capitalista que transforma o mundo numa realidade opaca e impessoal.

Os processos de alienação do mundo moderno, levam à ignorância generalizada a respeito de uma supra estrutura burocrática que escapa aos indivíduos normais, sendo controlada inconscientemente por uma camada de funcionários burocráticos. O que leva a uma consequente impotência dos sujeitos históricos frente aos rumos da sociedade em que vivem, criando a sensação de que a realidade seria algo por demais distante e indecifrável – à maneira daquilo que alguns admitem como poder divino.

No romance *O Processo*, por exemplo, ninguém parece saber explicar como a justiça que persegue Josef K. realmente funciona (nem mesmo os personagens que trabalham naquela instituição), mas todos aparentam estar estranhamente conformados com suas arbitrariedades. Esta distorção que Kafka realiza de um fator específico da nossa realidade, expõe a face alienante das sociedades modernas e sublinha com cores fortes aquilo que existe de absurdo nessa situação.

Segundo Anders, a perspectiva do ficcionista tcheco tende a ser alienante uma vez que Kafka teria experimentado variadas formas de exclusão ao longo da sua vida. Para esse autor, a visão de mundo daquele escritor estava, de certa maneira, contagiada pelo o que denominou de sua “*múltipla condição de não-pertencer*” (ANDERS, 1969, p.24), condição que era resultado da própria experiência histórica de Kafka como judeu na virada do século XIX para o século XX.

Como judeu, não pertencia totalmente ao mundo cristão. Como judeu indiferente – pois foi-o a princípio – não se integrava completamente com os judeus. Por falar alemão, não se amoldava inteiramente aos tchecos. Como judeu de língua alemã, não se incorporava de todo aos alemães da Boêmia. Como boêmio, não pertencia integralmente à Áustria. Como funcionário de uma companhia de seguros de trabalhadores, não se enquadrava por completo na burguesia. Como filho de burguês, não se adaptava de vez ao operariado. Mas também não pertencia ao escritório, pois sentia-se escritor. Escritor, porém, também não é, pois sacrifica as suas forças pela família (ANDERS, 1969, p.23 e 24).

Ou seja, essa condição de não pertencimento se estende para além da experiência judaica do escritor de Praga. A exclusão social imposta pelo antissemitismo, era intensificada por circunstâncias adicionais que faziam de Kafka um legítimo *outsider*. Quando conhecemos melhor a biografia desse autor, podemos perceber como esta experiência de exclusão contribuiu para a formação de uma visão de mundo que, em aspectos essenciais, era incompatível com os valores burgueses.

A luta de Kafka contra a tirania paterna (imortalizada na obra *Carta ao Pai*) é um grande símbolo desse antagonismo em relação à sociedade da época. A sua sensibilidade estava muito mais inclinada ao que Michael Löwy chama de *anticapitalismo romântico*,<sup>26</sup> do que para uma vida burguesa convencional. Algo que lhe trouxe inúmeros problemas domésticos, já que seu pai impunha uma carreira nos negócios familiares, enquanto ele sonhava em poder se dedicar integralmente à literatura.

Em uma carta escrita ao pai de Felice Bauer (sua futura noiva) Kafka confessa: “*vivo em minha família mais deslocado do que um estranho*” (ANDERS, 1969, p. 24). A personalidade autoritária de Hermann Kafka tornava o cotidiano do escritor um pesadelo de imposições e de ameaças. Assim, Kafka foi obrigado a cursar a faculdade de direito e a trabalhar em instituições burocráticas sobre as quais nutria uma profunda e bem documentada aversão.

Sua experiência no *Instituto de Seguro Operário contra Acidentes de Trabalho* de Praga, foi decisiva para a consolidação de uma visão de mundo que se distinguia fundamentalmente daquela defendida pela sua família. Acompanhar nos mínimos detalhes o calvário burocrático pelo qual os trabalhadores acidentados tinham de passar para receber uma indenização justa, parece ter contribuído bastante para que ele se tornasse um crítico ferrenho da sua época.

Essas são informações importantes para entendermos as circunstâncias da formação de Kafka. Mesmo que não tomemos os dados biográficos como definitivos para a comprovação do argumento proposto, eles não devem ser simplesmente descartados como esclarecimentos de pouca relevância, mas podem ser utilizados para compor um quadro mais abrangente de

---

<sup>26</sup> Segundo Michael Löwy no livro *Franz Kafka Sonhador Insubmisso*, o romantismo anticapitalista podia ser facilmente identificável na vida cultural e universitária das nações que integravam a Europa central. Porém o autor alerta que é um equívoco pretender desse grupo uma homogeneidade no que se refere às inclinações políticas dos indivíduos que o compõem. Na sua perspectiva, essa atitude frente ao mundo social não necessariamente define uma conduta coerente, podendo muito bem levar a posições reacionárias, conservadoras ou subversivas.

como o debate sobre o fenômeno da alienação social se relaciona com a própria experiência de vida do autor.

Assim, ganhamos elementos adicionais na compreensão do motivo pelo qual, na obra de Kafka, aquilo que parece ser a ação de uma força sobrenatural, é na verdade o próprio mundo social atuando de modo alienante. Por conta do exagero estilístico colocado em prática pelo autor, somos levados a desconfiar que o absurdo das situações descritas em suas obras tem uma origem extramundana, quando na verdade trata-se de um absurdo com o qual estamos tão familiarizados que ele já nem nos causa tanto espanto.

Esse é o elo que precisamos estabelecer entre o absurdo kafkiano e a questão da alienação do mundo moderno. Kafka chega ao absurdo, quando ele torna o mal-estar dos indivíduos que não encontram um lugar no mundo algo brutalmente literal. Por isso, a sua experiência como judeu ganha uma relevância significativa.

Mesmo que, em princípio, Kafka fosse aquilo que Günther Anders chamou de “judeu indiferente” (ou seja, um indivíduo que não compartilha dos ideais daquela religião e que, portanto, não se adequa completamente às tradições e regras morais do grupo), a questão judaica merece ainda uma atenção especial da nossa parte. Acreditamos que é na condição de judeu numa sociedade profundamente antissemita que Kafka experimenta de forma mais intensa a alienação do mundo moderno.

## **2.2 – Universalizando a matrioshka de Praga**

Nascido em três de julho de 1883, numa Praga ainda sob o regime do império Austro-Húngaro (ou império dos Habsburgos da Boêmia, que se estendeu até o ano de 1918), Kafka foi criado em meio a uma ampla diversidade cultural, e uma efervescência política e comportamental de peculiar interesse sociológico.

Neste período a cidade de Praga estava dividida entre uma maioria tcheca, que falava o seu próprio idioma, e uma minoria alemã de bastante influencia. A língua oficial era o alemão, enquanto o idioma tcheco sobrevivia graças ao uso que a sua volumosa população continuava a fazer dele.

Esta minoria alemã comportava ainda uma minoria judaica, à qual pertencia a família de Kafka. A realidade social em que Kafka vivia era, portanto, uma espécie de *matrioshka* (aqueles bonecos russos em que figuras menores se escondem dentro das maiores) e o gueto judeu em Praga, cercado pelo que se costumou chamar de “a muralha invisível”, seria o último desses bonecos<sup>27</sup>.

Kafka foi educado em colégios de língua alemã e concluiu o liceu numa das mais tradicionais instituições de ensino de Praga: *O Imperial e Real Ginásio do Estado*. Mesmo falando fluentemente tanto alemão, quanto tcheco (algo não muito comum naquele contexto), a língua mãe deste escritor era o *jiddisch*, uma espécie de dialeto germânico recheado de expressões hebraicas e eslavas.

Os judeus de Praga eram herdeiros de uma história muito rica e bastante antiga na região, que datava da alta idade média. O rigor das tradições, dos laços familiares e comunitários ali configurados, proporcionava a este grupo uma coesão surpreendente. Contudo, o clima de hostilidade acentuava o processo de assimilação de muitos deles aos domínios do pensamento secularizado, produzindo um afastamento gradativo dos ensinamentos e costumes judaicos, principalmente se levarmos em consideração a ascensão do racionalismo científico no velho continente.

A região conhecida como Europa central, experimentou desde a segunda metade do século XIX um ambiente cultural formidável. E os judeus, devido à situação marginalizada em que se encontravam no contexto de todos os países germânicos da época (em maior ou menor grau), certamente vivenciaram esta atmosfera de maneira bastante particular.

Do encontro entre as influências muitas vezes indistintas da tradição judaica, com tal conjuntura de intenso florescimento econômico e cultural vivida naquela região do planeta, surgiram intelectuais e artistas do calibre de Lukács, Bertold Brecht, Walter Benjamin, Freud, Kafka, entre muitos outros artistas, pensadores e filósofos cujo alcance de suas obras pode ser sentido ainda hoje.

Segundo Michael Löwy, Kafka encontrou “*na experiência judaica a quintessência da experiência humana na época moderna*” (LÖWY, 2005, p. 117). Desta forma, o escritor austríaco aparece como um indivíduo que consegue enxergar além da superfície das coisas; quer dizer, como uma pessoa que possui a capacidade de perscrutar a verdadeira essência da

---

<sup>27</sup> Até o ano de 1867 a comunidade judaica de Praga vivia confinada nos limites de um maltratado bairro da cidade, composto por um enorme emaranhado de vielas sujas e com pouca iluminação.

realidade humana nas sociedades modernas. Removido do convívio social, Kafka procurou compreender tudo aquilo que o cercava de um ponto de vista muito mais abrangente do que o usual.

O que os torna excepcionais é que, como judeus, vivam nas fronteiras de várias civilizações, religiões e culturas nacionais. Nasceram e se criaram na encruzilhada de várias épocas. Amadureceram onde se cruzavam as mais diversas influências culturais, fertilizando-se umas às outras. Viviam nas margens, nos cantos ou nas fendas de suas respectivas nações. Cada um deles estava na sociedade e fora dela, ao mesmo tempo pertencia-lhe e não. Foi isso que lhes possibilitou elevar o pensamento acima de suas sociedades, de suas nações, de suas épocas, de seus contemporâneos, e expandir-se mentalmente para novos horizontes e para o futuro (DEUTSCHER Apud COUTINHO, 2005, p. 148).

Esta citação do historiador marxista Isaac Deutscher tirada do livro *Lukács, Proust e Kafka – Literatura e Sociedade no Século XX* de Carlos Nelson Coutinho, mostra o quanto a questão judaica é importante para compreender a obra de Kafka. Ela ajudou a formar não apenas a originalidade do seu estilo literário, mas foi fundamental para que de alguma maneira o tema da alienação tenha tanta relevância na sua composição.

No entanto, isso não significa que a literatura de Kafka esteja querendo representar a condição do judeu nas sociedades europeias. As explicações que enveredam pelo viés judaico também encontram limites evidentes, quando partimos para aquilo que seus escritos nos mostram. Kafka nunca deixa clara a nacionalidade dos seus personagens, nem mesmo as suas crenças religiosas.

De fato, a palavra “judeu” raramente aparece nas obras desse escritor. O que podemos observar quando nos aprofundamos na sua ficção, é que existe um notável esforço do romancista em construir uma identidade universal para os personagens que cria. E esta não é apenas uma característica prosaica de sua literatura, pelo contrário, é mais um poderoso recurso estilístico utilizado por ele para representar o mundo impessoal e enigmático que encontramos em seus livros.

Se tomarmos em conjunto as três obras de maior fôlego dentro da literatura de Kafka (*Amerika*, *O Processo* e *O Castelo*), conseguimos perceber o gradativo desenvolvimento do seu estilo e como ele está relacionado com a tendência do autor em elevar os níveis de impessoalidade de suas figuras dramáticas. Para isso Kafka evita fazer descrições que deem conta de qualquer pano de fundo de cunho mais biográfico, eliminando informações geralmente consideradas essenciais para a construção dos personagens.

Em seu primeiro romance intitulado *Amerika* ou *O Desaparecido* (a depender da publicação) escrito entre 1912 e 1914, o estilo de Kafka parecia ainda estar em definição, aproximando-se mais do romance narrativo convencional do que os seus predecessores – mesmo que já fosse possível encontrar ali algumas características peculiares de sua escrita. Nele, temos muito mais informações relevantes sobre os cenários e as pessoas que o habitam, do que em qualquer outra obra ficcional do escritor tcheco. Kafka abre o romance *Amerika* com as seguintes palavras:

Quando Karl Rossmann, um jovem de dezessete anos que fora mandado para a América por seus pobres pais, porque uma empregada o seduzira e tivera um filho seu, entrou no porto de Novayork (sic) a bordo do navio que já diminuía sua marcha, avistou a estátua da deusa da liberdade, que há muito vinha observando, como que banhada por uma luz de sol que subitamente tivesse se tornado mais intensa. O braço com a espada erguia-se como se tivesse recém elevado, e em torno à sua figura sopravam os ares livres (KAFKA, 2003, p. 13).

Já na longa frase que inicia o livro, sabemos que a trama se passa nos E.U.A e que o personagem principal é um imigrante chamado Karl Rossmann. Além disso, Kafka também nos informa a idade do protagonista e o motivo dele ter sido mandado para outro país. Estas informações podem parecer banais, porém lendo seus outros romances podemos perceber o quão incomum elas são na obra de Kafka.

Nos romances *O Processo* e *O Castelo*, a abordagem de Kafka muda significativamente nesse sentido. Não sabemos em que local ou época a história se passa e o narrador não nos dá muitas informações sobre a vida pregressa dos protagonistas. Estes, por sinal, vão gradativamente perdendo a identidade. Se em *Amerika* o herói tem um nome completo, em *O Processo* ele chama-se apenas Josef K. enquanto em *O Castelo* o autor se contenta em chamá-lo de K.

Portanto, Kafka parece fazer questão de ir esvaziando seus trabalhos de qualquer conteúdo que nos permita localizar historicamente os seus relatos, criando para os personagens uma identidade mais universal do que o de costume. As leituras pelo ângulo da identidade judaica terminam esbarrando em tal evidência. Não existem indícios nos textos de Kafka que apontem para a centralidade da questão semita. Esta visão se sustenta apenas por um elemento exterior às obras: a biografia do autor.

Seguindo essa linha de raciocínio podemos afirmar que a literatura de Kafka representa a condição não apenas do judeu, mas a sensação de estranhamento numa acepção mais geral,

se referindo a todos os indivíduos que não conseguem se adaptar às normas sociais. Kafka utiliza a sua experiência individual enquanto judeu em um meio social hostil, para transformá-la em um sentimento mais amplo de não pertencimento ao mundo, muito presente nas sociedades modernas.

Esse é um dos motivos que explicam o porquê da literatura de Kafka ter conseguido fascinar leitores de culturas e épocas tão diferentes. Curiosamente, a sua tendência a uma abordagem universalista vem dessa necessidade de intensificar o teor impessoal das suas obras.

Nas obras de Kafka, tateamos em busca de uma sustentação sólida, de informações mais precisas sobre a localização histórica daqueles eventos e personagens, mas o seu estilo caminha para tornar literal a impessoalidade do mundo moderno. Por isso, não basta abordar esse traço das sociedades capitalistas apenas em termos de conteúdo, é preciso radicalizar e trazê-lo para a própria composição formal das obras.

Assim, o mundo criado por Kafka é totalmente esvaziado de um conteúdo histórico evidente, ajudando a criar a atmosfera peculiar que encontramos em seus trabalhos. O estilo kafkiano promove o entrelaçamento entre diversos elementos que dão coerência ao *leitmotiv* absurdo/alienação/desumanização.

A impessoalidade extrema desta abordagem literária, é mais uma camada da complexa representação da modernidade proposta por Kafka. Aprender sua literatura apenas do ponto de vista da experiência judaica, significa perder o fio que conecta fatores essenciais da composição estética daquele romancista. Vejamos, portanto, para onde essas conexões podem nos levar.

### **2.3 A armadilha do mundo a-histórico**

Estamos aqui no limiar de uma contradição. Se Kafka esvazia sua literatura de um teor histórico claro, como podemos saber se ele está realmente se referindo ao mundo moderno? A resposta a essa questão é muito simples. Mesmo com a impessoalidade como regra quase inabalável do seu estilo, Kafka nos oferece alguns sinais expressivos de novos conteúdos advindos da industrialização capitalista representados em seus livros.

Os mais contundentes desses sinais são justamente as duas características que afirmamos ser o cerne do universo literário kafkiano: a alienação e a desumanização. No entanto, é a maneira como Kafka traz à tona esses dois elementos inerentes ao capitalismo que nos dá uma maior segurança a esse respeito.

O obscuro poder que oprime Josef K. em *O Processo*, é representado como um poder institucional altamente burocratizado. O mesmo ocorre no caso do agrimensor K. em *O Castelo*. A burocracia assume um papel central no interior da literatura de Kafka, pois ela sintetiza o *leitmotiv* de sua arte, dando contorno mais definido tanto à alienação quanto à desumanização<sup>28</sup>. Aliás a própria impessoalidade contida nas suas descrições desses sistemas burocráticos também pode ser considerada uma marca das sociedades modernas, sobre a qual Kafka deseja chamar atenção.

No romance *Amerika* (em que a impessoalidade ainda não tinha ido muito além do conteúdo), podemos ver claramente qual é o pano de fundo histórico que interessa ao autor. Nesta obra, Kafka não esconde que a sua América é o retrato do novo mundo, enquanto a terra natal de Karl Rossmann (a Europa) representa a sociedade tradicional que estava ficando para trás. Ou seja, é na condição de estrangeiro que o protagonista de *Amerika* experimenta os dilemas do mundo moderno.

Ao desembarcar em Nova Iorque, Rossmann fica hospedado na casa de um tio que já vive há décadas nos E.U.A. e que conseguiu fazer com que Karl passasse pela imigração. Assim, ele passa a morar em um pequeno quarto no sexto andar do prédio onde funcionava a empresa do parente. Depois de devidamente acomodado na nova morada, o narrador faz a seguinte reflexão:

Onde teria ele sido obrigado a morar, se tivesse desembarcado em terra como humilde imigrante? Bem, talvez nem tivessem permitido sua entrada nos Estados Unidos, o que o tio considerava inclusive muito provável, dado o seu conhecimento das leis de imigração – **teriam-no enviado para casa, sem se preocuparem com o fato de que ele não tinha mais uma pátria**. Pois aqui não se devia esperar por compaixão, e era totalmente correto o que Karl tinha lido a esse respeito sobre a América: só os felizardos pareciam desfrutar verdadeiramente de sua felicidade entre as faces despreocupadas de seu entorno (KAFKA, 2003, p. 43).

Entretanto, Karl Rossmann não era nenhum felizardo, por isso ele irá conhecer a face mais cruel do mundo moderno tendo que vender sua força de trabalho para sobreviver. Durante

---

<sup>28</sup> Veremos de maneira mais aprofundada a questão da burocracia em Kafka no próximo capítulo.

boa parte do livro, Kafka mostra o seu interesse pelo universo econômico das sociedades capitalistas. Isso fica evidente na descrição que ele faz da empresa que o tio de Karl levou trinta anos para construir.

Era uma espécie de empresa de transporte e despachos, de um tipo que, até onde Karl podia lembrar, **na Europa talvez nem existisse**. Tratava-se pois de um negócio de intermediação, mas que não intermediava entre produtores e consumidores, nem talvez entre produtores e comerciantes, mas que providenciava o fornecimento de todos os produtos e matérias-primas para **os grandes carteis industriais e para os cartéis entre si**. Portanto era um negócio que abarcava ao mesmo tempo compras, depósito, transporte e vendas de enormes proporções e que tinha de manter contatos telefônicos e telegráficos constantes e muito precisos com seus clientes (KAFKA, 2003, P. 49 e 50).

Não há nenhuma dúvida, portanto, de qual contexto histórico estamos lidando. A referência de Kafka aos “*grandes carteis industriais*” nos permite localizar a trama no início do século XX – justamente o período em que a obra foi escrita. *Amerika* deixa bem óbvio o interesse de Kafka em abordar temáticas referentes à situação do homem comum frente ao indecifrável mundo moderno.

Se nas obras posteriores isso não fica tão claro é porque o autor traz a impessoalidade para a sua própria forma de narrar as histórias, deste modo ele aumenta o teor de indefinição de suas obras intensificando o impacto de sua prosa sobre o leitor. Porém, não há motivos para acreditarmos que Kafka tenha mudado de interesse. Nesses trabalhos encontramos os mesmos temas que parecem de grande importância para Kafka em *Amerika*, porém despidos de indicações históricas mais precisas.

No seu primeiro romance Kafka ainda não tinha alcançado o mundo a-histórico que vemos descrito em *O Processo* e *O Castelo*. Por outro lado, isso não significa que nessas obras a questão histórica seja completamente abandonada. Na verdade, a historicidade encontra-se escondida, disfarçada. Esse é um dos efeitos ideológicos da alienação na medida em que esse fenômeno diminui a consciência histórica dos sujeitos, que tendem a enxergar a sua realidade imediata como algo imutável, eterno.

Tal escolha estética deu origem aos inúmeros mal-entendidos recorrentes em boa parte da crítica feita à literatura de Kafka. Algo que é especialmente forte no âmbito da crítica marxista. Um bom exemplo disso são as corrosivas críticas que Lukács direcionava à obra de Kafka. Suas análises pouco favoráveis ficaram famosas no meio intelectual e ditaram as regras

de um enorme número de trabalhos sobre o romancista tcheco produzidos no período pós-guerra.

Em linhas gerais podemos dizer que Lukács compreendia a visão de mundo contida na literatura de Kafka como uma indicação de que a situação absurda vivenciada pelo homem moderno é uma condição eterna. Nada mais distante, portanto, da perspectiva do materialismo histórico, que procura encarar a hegemonia da sociedade capitalista burguesa como um evento transitório, condenado à autofagia.

Um setor da crítica marxista cai na armadilha do mundo a-histórico de Kafka e não nota a sutileza de sua abordagem. A ausência de historicidade é aparente. É a maneira com que seus personagens percebem o mundo ao seu redor, uma realidade opaca, cristalizada e hostil, cuja fuga aparenta ser uma impossibilidade. Kafka está descrevendo uma realidade totalmente esvaziada de conteúdo utópico onde a ideologia<sup>29</sup> dominante parece ter um controle exacerbado sobre a consciência e a ação dos indivíduos.

Kafka proporciona ao leitor pôr-se na mesma perspectiva de seus personagens. O mundo visto como algo estranho, distante, ameaçador e profundamente absurdo. Essa é a visão de Kafka sobre o mundo moderno. A lente distorcida que este escritor coloca sobre a realidade serve para enfatizar aquilo que ele mais abominava nas sociedades industriais de seu tempo.

Apesar do pessimismo que permeia o seu trabalho, a literatura de Kafka soa mais como um grito desesperado contra a realidade social criada pelo capitalismo, do que como uma simples conformidade a ela. Kafka não é um autor nihilista, mas no seu universo literário a falta de sentido atinge um grau tão elevado que seus personagens não conseguem encontrar uma saída para as situações asfixiantes em que se encontram. Da mesma maneira que para o cidadão comum quando confrontado pela assustadora complexidade do mundo moderno.

O que Kafka está representando e denunciando é a força ideológica que nos faz acreditar não haver saída para os absurdos impasses da humanidade na era moderna. A tentativa de desacreditar as perspectivas utópicas de superação das injustiças sociais (vendendo-as como perigosos idealismos românticos), mostram como existe uma pressão significativa de setores sociais para que paremos de acreditar e de tentar construir alternativas aos rumos do desenvolvimento humano.

---

<sup>29</sup> No quarto capítulo deste trabalho teremos um espaço mais adequado para estabelecer o nosso recorte dentro da discussão sobre o conceito de ideologia, deixando mais clara a maneira como procuraremos utilizar o conceito na presente pesquisa.

Contudo, por mais forte que seja a pressão do poder hegemônico nesse sentido, até hoje os conteúdos utópicos continuam existindo e atraindo mentes que seguem criticando o *status quo* e as injustiças do modo de produção capitalista. O exagero do estilo kafkiano, no entanto, dá a essa força ideológica poderes quase absolutos criando uma realidade áspera em que a esperança é brutalmente aniquilada. Por isso a sensação de que aquele mundo existe numa espécie de suspensão histórica.

Encarando o mundo a-histórico de Kafka sob essa perspectiva, também contrariamos parte da crítica literária sobre a obra desse autor que prefere encarar o absurdo apenas sob o prisma da falta de sentido da existência. Como vimos, este tipo de interpretação sustenta que aquela característica fundamental do universo kafkiano diz respeito à situação desesperadora do homem frente à completa falta de sentido da vida. Trata-se daquilo que Michael Löwy chama de crítica existencialista.

Segundo esse ponto de vista, em um mundo esvaziado de fundamento religioso, resta ao homem a tenebrosa visão do nada, levando-o à constatação da ausência de significado da existência. Ora, certamente esse não é um aspecto da modernidade ignorado por Kafka. Porém, tal ponto de vista pressupõe a compreensão do vazio existencial como uma condição fundamental dos seres humanos, e não como um resultado de um enquadramento histórico específico.

Como vimos no capítulo anterior, o absurdo na obra de Kafka está relacionado a determinadas características do mundo moderno sobre as quais o autor deseja chamar a atenção do leitor. É através do exagero estilístico de elementos da realidade que ele institui o absurdo em sua literatura. Por isso procuramos encarar essa característica da obra de Kafka não como o absurdo de um mundo sem Deus que perdeu o seu sentido imanente, mas como o absurdo da alienação e da desumanização capitalista.

A lacuna deixada pelo pensamento religioso após a queda do antigo regime e a incapacidade do pensamento racional de lhe servir como substituto e trazer respostas para questões que acompanham a humanidade há milênios, conferem às sociedades modernas um forte viés niilista, fruto de uma profunda crise existencial.

No livro intitulado *O Nihilismo* o filósofo italiano Franco Volpi faz um estudo interessante sobre o surgimento e o desenvolvimento desse fenômeno típico das sociedades modernas. Ao analisar o seu sentido social e político, Volpi aponta para a existência de um tipo

de niilismo que está intimamente conectado com os efeitos da expansão do pensamento racional, principalmente após a dupla revolução.

O niilismo é aqui identificado com a dissolução das “verdades sagradas”, ou seja, com a destruições das orientações e regras tradicionais em sua função de coesão social. A causa desse niilismo é identificada na prática descontrolada da racionalidade da ciência. (...) Tanto o niilismo quanto o obscurantismo visto como resultado do uso demasiado livre ou demasiado restrito da razão, são estigmatizados como sintomas da degenerescência e da desagregação da vida religiosa, social e civil (VOLPI, 1999, p. 27 e 28).

Parte da literatura europeia do final do século XIX e início do século XX procurou refletir sobre esse fenômeno; o maior exemplo disso talvez esteja na obra madura de Dostoievski. Romances como *Crime e Castigo* (1866), *Os Irmãos Karamazov* (1880) e *Os Demônios* (1872) demonstram claramente o quanto o escritor russo estava preocupado com o avanço do niilismo entre a população jovem do seu país. Em *Os Demônios*, por sinal, Dostoievski dramatiza o caso do assassinato de um estudante local por um grupo niilista comandado por S. G Nietcháiev<sup>30</sup> que chocou a Rússia no ano de 1869.

A intenção do romancista era de fato criar uma espécie de panfleto político anti-niilista que alertasse sobre os perigos deste tipo de pensamento, mas terminou criando uma obra densa que mergulha profundamente nas implicações políticas, sociais e psicológicas daquele fenômeno. Dostoievski considerava o niilismo um perigo que devia ser seriamente combatido, e a sua solução para isso era uma adesão ao cristianismo eslavo de base populares muito bem representado pelo personagem Aliéksiei Karamazov no romance *Os Irmãos Karamazov*.

Esta obra aliás tem um capítulo que ficou célebre justamente por propor uma reflexão sobre as consequências da falta de Deus na vida dos homens. Em *O Grande Inquisidor* um dos irmãos Karamazov, o niilista Ivan Karamazov, tem um devaneio no qual se imagina conversando com o diabo. Neste diálogo ele chega à conclusão de que se Deus não existe tudo

---

<sup>30</sup> Revolucionário anarquista russo nascido em 1847, discípulo de Bakunin, que acreditava no uso da violência como forma de fomentar a revolução. Nietcháiev e Bakunin escreveram juntos o famigerado *Catecismo Revolucionário* e estabeleceram uma relação problemática que culminou num rompimento pouco amigável. Segundo Edmund Wilson no livro *Rumo à Estação Finlândia: “Bakunin ficou fascinado por Nietcháiev. Sendo ele próprio homem preguiçoso e manso, apesar de seus impulsos voltados para a destruição universal, Bakunin viu naquele rapaz de vinte e um anos, enérgico, decidido e virulento, o tipo de conspirador perfeito, dotado daquele ‘diable au corps’ que ele afirmava ser indispensável ao revolucionário em um dos programas que escrevera para sua Aliança. Havia no relacionamento entre Nietcháiev e Bakunin algo que lembrava a ligação entre Rimbaud e Verlaine”* (WILSON, 1972, p 273).

passa a ser permitido. Ao tentar explicar o ponto de vista de seu irmão, Aliéksiei o coloca sob os seguintes termos:

(...) ele declarou em tom solene que em toda a face da terra não existe absolutamente nada que obrigue os homens a amarem seus semelhantes, que essa lei da natureza, que reza que o homem ame a humanidade, não existe em absoluto e que, se até hoje existiu o amor na Terra, este não se deveu à lei natural mas tão-só ao fato de que os homens acreditavam na própria imortalidade. Ivan Fiodorovitch acrescentou, entre parênteses, que é nisso que consiste toda a lei natural, de sorte que, destruindo-se nos homens a fé em sua imortalidade, neles se exaure de imediato não só o amor como também toda e qualquer força para que continue a vida no mundo. E mais: então não haverá mais nada amoral, tudo será permitido, até a antropofagia. Mas isso ainda é pouco, ele concluiu afirmando que, para cada indivíduo particular, por exemplo, como nós aqui, que não acredita em Deus nem na própria imortalidade, a lei moral da natureza deve ser imediatamente convertida no oposto total da lei religiosa anterior, e que o egoísmo, chegando até ao crime, não só deve ser permitido ao homem mas até mesmo reconhecido como a saída indispensável, a mais racional e quase a mais nobre para a situação (DOSTOIEVSKI, ANO, p. 109).

Mas o que isso tudo tem a ver com a literatura de Kafka? Fora o fato do escritor tcheco ser um confesso admirador da obra de Dostoievski e de ter sido profundamente influenciado por ela, a questão do niilismo é abordada de uma maneira diferente no universo kafkiano. O aspecto teológico da sua obra, como já mostramos, está completamente despido de ornamentos religiosos. O que nos leva à noção de que estamos lidando com uma teologia da falta de Deus, ou seja, uma teologia negativa.

Ao encarar essa temática sob a perspectiva que mencionamos acima, Kafka está tecendo um comentário sobre o vazio existencial que o racionalismo moderno provoca nas consciências dos indivíduos ao se tornar a forma de pensar hegemônica daquela nova formatação social. É nesta realidade totalmente desencantada que seus personagens vivem. Porém, em Kafka este racionalismo está vinculado a uma forma de poder secular que por conta da alienação surge para os seus personagens como uma aparência sobrenatural.

Podemos observar nos livros de Kafka o desconforto com os rumos da civilização moderna e a enorme desconfiança quanto aos avanços da técnica e da ciência que passou a permear parte da intelectualidade europeia a partir do final do século XIX. Nesse contexto ganha força, por exemplo, um pensamento como o de Nietzsche que em grande medida se orientava pela noção de que a era da ciência e da técnica seria na verdade um período de decadência moral e intelectual da humanidade.

Em Kafka o mundo desencantado do racionalismo científico não afeta somente a subjetividade dos indivíduos no sentido de tirar-lhes o fundamento ontológico de suas vidas, mas ele mesmo se torna uma poderosa ferramenta de opressão que age como uma força desumanizadora e se esconde por trás de um obscurantismo paralisante.

Deste modo, a crítica existencialista só vai até a metade do caminho, ao identificar os elementos da obra de Kafka que apontam para a crise dos valores tradicionais no mundo moderno e levam a uma desilusão quanto ao sentido da vida. Contudo, ela perde de vista aquilo que nos parece ser a fonte do vigor daquela literatura, a maneira como essa mesma situação é utilizada pelo poder vigente para perpetuar e legitimar o seu domínio. Tal dimensão dá à obra de Kafka um forte viés de crítica social que vai além da simples constatação do nada.

Por esse motivo defendemos que o absurdo kafkiano não é o absurdo da existência em si (em outras palavras, não é o absurdo enquanto condição ontológica da vida num mundo onde o sentido se perdeu), mas o absurdo de uma configuração social específica que usa esse sentimento de perda a seu favor. Aqui a literatura de Kafka se distancia, por exemplo, da obra de Albert Camus que (como pensador existencialista) utiliza o absurdo para dar expressão estética àquilo que ele acredita ser o desespero do homem frente à falta de sentido da vida.

Mesmo sendo um herdeiro assumido das transformações estéticas promovidas pelo trabalho de Kafka, o escritor argelino (símbolo da angústia do pós-guerra) prefere encarar o absurdo como algo inerente à existência humana. Mersault, o protagonista de *O Estrangeiro* (1942), é retratado por Camus como alguém que ao constatar a falta de sentido da sua existência perde completamente o interesse pelas convenções sociais e passa a viver a vida como se nada mais importasse. Tal indiferença em relação a tudo o leva a cometer um assassinato por motivos banais.

Neste romance o absurdo está diretamente vinculado ao comportamento niilista do personagem que muitas vezes parece não fazer sentido nem para o leitor, nem para as outras figuras dramáticas da trama. Mersault é condenado à morte pelo crime e um dos motivos da sentença foi o fato dele não ter demonstrado nenhum remorso pelo que aconteceu. No final do livro, antes de ser executado, ele recebe em sua cela a visita de um padre que depois de muita insistência consegue permissão para entrar.

Então, não sei por quê, qualquer coisa se partiu dentro de mim. Comecei a gritar em altos berros, insultei-o e disse-lhe para não rezar. Agarrara-o pela gola da batina. Despejava nele todo âmagô do meu coração com repentes de alegria e de cólera. Tinha um ar tão confiante, não tinha? No entanto nenhuma das certezas

valiam um cabelo de mulher. **Nem sequer tinha certeza de estar vivo, já que vivia como um morto.** Eu parecia ter as mãos vazias. Mas estava certo de mim mesmo, certo de tudo, mais certo do que ele, certo da minha vida e da morte que se aproximava. Sim, só tinha isso. Mas, ao menos, agarrava essa verdade, tanto como essa verdade se agarrava a mim. Tinha tido razão, ainda tinha razão, teria sempre razão. Vivera de uma certa maneira e poderia ter vivido de outra. Fizera isso e não fizera aquilo. Não fizera determinada coisa, ao passo que fizera outra. E depois? Era como se, durante todo o tempo, tivesse esperado por esse minuto e por essa madrugada em que seria justificado. **Nada, nada tinha importância,** e eu sabia bem por quê. Também ele sabia por quê. Do fundo do meu futuro **durante toda aquela vida absurda que eu levava,** subira até mim, através dos anos que ainda não tinham chegado, um sopro obscuro, e esse sopro igualava, à sua passagem, tudo o que me haviam proposto nos anos, não mais reais, que eu vivia. **Que me importavam a morte dos outros, o amor de uma mãe, que me importavam o seu Deus,** as vidas que se encolhem, os destinos que se elegem, já que um só destino devia eleger-me a mim próprio e, comigo, milhares de privilegiados que, como ele, se diziam meus irmãos (CAMUS, 1957, p. 120 e 121).

A comparação com o destino do protagonista de *Crime e Castigo* é inevitável. Assim como Mersault de Camus, Raskólnikov também é um personagem de inclinações niilistas que comete um homicídio – para ser exato um duplo homicídio. O pobre estudante de São Petersburgo queria provar a sua teoria de que existem dois tipos de pessoas no mundo: os ordinários e os extraordinários. Segundo Raskólnikov, esses últimos eram os que movimentavam a história, aqueles que tinham a real capacidade de transformar o mundo, e para eles tudo seria permitido, inclusive o crime.

Para mostrar que fazia parte do grupo dos extraordinários, Raskólnikov resolve matar a machadadas uma senhora dona de uma casa de penhores que ele considerava desprezível. Se sua teoria estivesse correta como acreditava ele sairia impune do delito, pois a sua contribuição com a humanidade era mais importante do que a vida de algumas pessoas. Porém, no momento do crime a irmã da mulher aparece repentinamente e Raskólnikov vê-se obrigado a matá-la também.

Depois disso o personagem entra numa espiral de culpa que irá lhe atormentar a consciência até ser preso e encontrar a redenção numa prisão de trabalhos forçados na Sibéria. É quando Raskólnikov abandona definitivamente a visão de mundo que o arruinou e se converte à fé cristã. Do mesmo modo que acontece a Mersault em *O Estrangeiro*, é o niilismo que motiva o personagem de Dostoiévski a cometer esse ato bárbaro, com a diferença que Raskólnikov premeditou o crime enquanto Mersault foi levado pelas circunstâncias e pela indiferença.

Porém, os desfechos que os dois escritores imaginaram para seus protagonistas são muito diferentes. Enquanto a saída de Raskólnikov é renegar a sua antiga posição e assumir uma diametralmente oposta, Mersault escolhe abraçá-la encontrando paz de espírito ao constatar a insignificância das questões humanas.

Dostoievski repudia o niilismo, mas só consegue oferecer em troca uma alternativa religiosa. Em Camus essa opção chega a ser ventilada com a visita do padre à cela de Mersault, mas é logo rejeitada. Ele prefere aceitar essa suposta condição existencial e conviver com as suas consequências, tanto as positivas, quanto as negativas. Temos aí, portanto, a diferença entre a perspectiva de Dostoievski na segunda metade do século XIX e a de Camus nas primeiras décadas do século XX sobre o niilismo.

Em *O Processo* Josef K. também é suspeito de cometer um crime. No entanto, jamais fica claro se ele é culpado ou se está sofrendo alguma injustiça. Não sabemos nem por qual crime ele está sendo acusado. Josef K. não é movido por inspirações niilistas, até porque o narrador pouco revela das suas convicções mais profundas – talvez por não as ter. Antes de começar a ser investigado pelo alegado crime, Josef K. tinha uma vida considerada normal como funcionário dedicado de um banco.

Não é diferente nos seus outros romances, nem mesmo nas novelas e contos. As mais elaboradas figuras dramáticas de Kafka desejam adequar-se, mas por geralmente levarem em sua construção o arquétipo do estrangeiro estabelecem uma relação problemática com o mundo. Portanto, não é exatamente o fato de não se adequarem às convenções sociais que lhes impingem esse caráter, mas o fato dessas convenções lhes serem estranhas, distantes, inacessíveis. Não é o indivíduo que rejeita o mundo, mas o mundo que o recusa e expelle.

Se a falta de sentido aparece em Dostoievski como uma doença da alma e em Camus como uma condenação ontológica, no universo literário de Kafka ela é uma imposição externa. É nesse sentido que procuramos entender o mundo a-histórico criado por Kafka. Sua falta de historicidade é ilusória, um artifício ideológico utilizado para apresentar aquela configuração social absurda como uma realidade imutável. No livro *A Teoria da Alienação em Marx*, Mészáros aponta essa profunda afinidade existente entre a alienação e os processos de mistificação da realidade social.

É função essencial das mitologias transferir problemas sócio-históricos fundamentais do desenvolvimento humano para um plano atemporal, e o tratamento judaico-cristão da problemática da alienação não é exceção à regra geral. Ideologicamente mais típico é o caso de certas teorias da alienação do

século XX, nas quais conceitos como “alienação do mundo” têm a função de negar categorias históricas autênticas e substituí-las pela pura mistificação (MÉSZÁROS, 2006, p.09).

Essa seria, portanto, uma boa chave interpretativa para entender a passividade dos personagens de Kafka sem necessariamente considerá-lo um escritor niilista ou um exemplo notável da decadência ideológica burguesa<sup>31</sup>. Kafka foi um crítico ferrenho da sociedade capitalista e um analista extremamente perspicaz das implicações negativas de aspectos do mundo moderno na vida dos indivíduos.

Sua obra é uma representação cuidadosamente distorcida do contexto em que viveu, onde a falta de perspectiva e o pessimismo perante os rumos da civilização ocidental já começavam a ganhar força nos meios intelectuais e artísticos. A guerra que se inicia em 1914 foi uma dolorosa confirmação desse pressentimento.

O conformismo doentio que encontramos em seus personagens é justificado estilisticamente se o pensarmos sob a óptica do exagero kafkiano. É compreensível que um mundo totalmente impessoal, mecanizado e esvaziado de conteúdo utópico transforme-se em uma armadilha mortífera da qual não há escapatória. Não é difícil de imaginar que este mundo produza indivíduos sem forças para reagir. Podemos até não concordar com o pessimismo de Kafka, mas ele se justifica diegeticamente.

## 2.4 – Josef K. enfrenta o processo

No *Processo*, a exemplo de obras que lhe precederam, Kafka apresenta, já no seu início informações relevantes para a compreensão do desdobramento da trama. Já transcrevemos num momento anterior a frase que abre o livro: “*Alguém devia ter caluniado a Josef K., pois sem que ele tivesse feito qualquer mal foi detido certa manhã*” (KAFKA, 1979, p.07).

De imediato somos levados à intimidade do personagem principal. Assim como acontece com Gregor Samsa em *A Metamorfose*, quando o vemos no seu quarto de dormir no

---

<sup>31</sup> O que contestamos aqui não é a validade da ideia de que a burguesia entrou em um período de decadência ideológica a partir da segunda metade do século XIX (como vimos em Lukács no capítulo anterior), e sim a sua aplicação à literatura de Kafka. A discussão sobre se Kafka era ou não um produto da decadência da burguesia movimentou a crítica marxista da época, mobilizando a favor do escritor tcheco pensadores como Sartre e Ernst Fischer que colocaram em questão o próprio conceito de decadência como estava sendo utilizado.

momento em que desperta do sono<sup>32</sup>. Josef K. está preocupado com o atraso da senhora Grubach em levar o seu café da manhã.

O narrador conta que esta mulher (dona da casa de pensão onde vive o personagem) levava o seu desjejum todos os dias às oito horas em ponto. Naquela manhã, estranhamente, ela não aparecera. Cansado de esperar ele toca a campainha, mas quem entra no quarto não é a senhoria e sim um homem que ele nunca havia visto antes.

A descrição feita por Kafka do homem que entra sem ser convidado no dormitório de K., é bastante emblemática. Ele relata que era *“um tipo esbelto, porém de aspecto sólido”* (idem), que usava uma roupa apertada e escura. O mais interessante é que este traje possuía *“diversas pregas, bolsos, abas, botões e um cinto, que emprestavam à veste um ar estranhamente prático, sem que, porém pudesse estabelecer-se claramente para que serviriam todas aquelas coisas”* (KAFKA, 1979, p.07).

A racionalização exacerbada do sistema que estamos prestes a conhecer, se reflete na própria maneira com que os seus funcionários se vestem. O excesso de compartimentos no uniforme do oficial parece indicar uma necessidade de classificação típica do comportamento burocrático, o que já nos oferece o primeiro indício daqueles sinais dados por Kafka de que em sua obra a historicidade está propositalmente disfarçada. Ela se revela nesses pequenos detalhes que podem passar despercebidos, mas são de enorme importância na sua composição.

Além disso, não há uma descrição dos seus traços fisionômicos. Em sua descrição daqueles personagens Kafka ainda reconhece a estranheza desta praticidade e questiona a sua utilidade. Esta percepção será aplicada também ao aparato burocrático que Josef K. está destinado a enfrentar na sua jornada em busca de absolvição.

Voltemos ao quarto de K. quando este, assustado com a intromissão do desconhecido, exige a presença imediata da senhora Grubach, reclamando ainda a necessidade de fazer sua refeição matinal. Ao saber que não será atendido, a reação de K. é de vestir uma roupa mais apropriada e tentar falar com a proprietária para esclarecer a situação, porém, é impedido de sair do recinto. Irritado escapa pela porta adjunta que o leva para um cômodo vizinho onde um

---

<sup>32</sup> Veremos posteriormente que essa não é uma coincidência banal. Os paralelos entre as obras de Kafka, os diálogos que elas estabelecem entre si, são de fundamental importância para entendermos a sua literatura. Nesse sentido *A Metamorfose* e *O Processo* tem muitos elementos em comum. Procuraremos explorar alguns deles ao longo desse trabalho.

outro homem fumava encostado à janela. O diálogo que se segue estabelece o tom da obra como um todo:

- Você não pode sair; está detido.
- É o que parece – disse K. -, **e por quê?** – perguntou depois.
- **Não nos cabe explicar isso.** Volte para seu quarto e espere ali. O inquérito está em curso, de modo que se inteirará de tudo em seu devido tempo. Saiba que exorbito das minhas atribuições ao falar-lhe tão amistosamente. Confio, porém, em que apenas me ouça. (...). Se você continua tendo tanta sorte como na designação dos seus guardas pode alimentar esperanças (KAFKA, 1979, p.09).

Apenas neste momento sabemos que os intrusos alegam ser oficiais da justiça. É também a primeira vez que se menciona o inquérito. Entretanto, o trecho que destacamos como mais importante nesta passagem é a eterna pergunta realizada por K. aos seus algozes: *por quê?* Ela se estende ao longo de todo o romance encontrando sempre uma resposta confusa e decepcionante.

Depois desta conversa, Josef K. mostra-se mais calmo. Os guardas o aconselham a trocar de roupa e vestir uma mais barata, alertando que se ele vier a ser preso seus pertences correm sério risco de serem extraviados. A naturalidade com que encaram a corrupção do sistema é alarmante e revela muito sobre aquela instituição. Um dos guardas refere-se a este aspecto da seguinte maneira:

- É melhor que nos confie suas coisas (...), pois frequentemente no depósito acontecem fraudes e além do mais costuma-se ali, depois de certo tempo, vender tudo sem que ninguém se incomode em verificar se o inquérito em questão terminou ou não. E quão demorados são os processos deste tipo, especialmente nos últimos tempos! Claro está que, em última instância, você receberia o dinheiro obtido da venda que certamente seria pouca coisa, visto que na operação o preço não é determinado pela importância da oferta, mas pelo montante do suborno; além do mais, ao passar de mão em mão, conforme a experiência o demonstra, tais somas vão se tornando cada vez menores (KAFKA, 1979, p.09).

Pelo que podemos entender desta declaração, a corrupção parece já ser inerente ao funcionamento do sistema que move o processo contra K. Vemos aí como o esforço não é para tentar abolir a prática, mas para que ela possa se integrar à confusa lógica do sistema. Este tipo de comportamento faz com que Josef K. coloque em questão a legitimidade do poder que o acusa.

Ele chega a cogitar a possibilidade de aquilo ser apenas uma brincadeira organizada pelos seus colegas do banco por conta da proximidade do seu aniversário. Segundo o narrador, K. vivera até então de forma pacífica, respeitando a constituição e trabalhando seriamente. Por

que haveria de ser preso? “*De que estavam falando? A que departamento oficial pertenciam?*”. (KAFKA, 1979, p.10), eram as perguntas que pairavam na cabeça de Josef K. naquela manhã.

Um pouco mais à frente o guarda de nome Franz dirige a Josef K. um olhar que o narrador descreve como “*provavelmente cheio de significação, mas, entretanto, totalmente incompreensível*” (KAFKA, 1979, p.12). Frase que pode não chamar muita atenção inicialmente, mas que se olharmos com mais cuidado se revela bastante significativa.

Este acontecimento aparentemente fortuito já antecipa aquilo que está por vir no decorrer do livro. Muito do que acontecerá ao personagem a partir deste momento pode ser traduzido precisamente nestes termos: parece significar alguma coisa, mas o personagem não possui a capacidade compreensiva adequada para dar conta desta significação. Isso fica claro num diálogo que Josef K. tem com os guardas, momento em que exige ver os documentos que comprovem o mandato:

- Nós somos apenas empregados inferiores que pouco sabemos de documentos já que nossa missão nesse assunto consiste somente em montar guarda junto a você durante dez horas diárias e cobrar nosso soldo por isso. **Aí está tudo que somos;** contudo, compreendemos bem que as altas autoridades a cujo serviço estamos, antes de ordenar uma detenção examinam muito cuidadosamente os motivos da prisão e investigam a conduta do detido. Não pode existir nenhum erro. **A autoridade a cujo serviço estamos, e da qual unicamente conheço os graus inferiores,** não indaga os delitos dos habitantes, senão que, como o determina a lei, é atraída pelo delito e então somos enviados, os guardas. Assim é a lei, como poderia haver algum erro?

- **Desconheço essa lei** – disse K.

- **Tanto pior para você** – replicou o guarda.

- Sem dúvida, esta lei não existe se não na imaginação de vocês – prosseguiu dizendo K., com a intenção de penetrar o pensamento dos guardas, procurando induzi-lo em seu favor. O guarda, porém, limitou-se a dizer:

- Você logo sentirá o efeito desta lei.

- Observe bem, Willem; **por uma parte admite que desconhece a lei e por outra afirma que é inocente.**

- **Tens razão, mas não podemos fazê-lo compreender isso** – disse o outro (KAFKA, 1979, p.12).

Primeiro o guarda nega-se a realizar um ato simples (mostrar documentos que comprovem a legalidade da ação), alegando que este procedimento não está entre as atribuições da sua função. Temos aqui uma distorção da atitude típica dos burocratas quando não podem tomar uma decisão correta por conta das eventuais limitações do cargo que ocupam.

Encaramos este comportamento recorrente na obra de Kafka como uma maneira de representar o lado irracional de um sistema que ironicamente é baseado numa racionalização irrestrita. Fazendo jus ao exagero inerente a seu estilo, Kafka potencializa este elemento ao

absurdo. Mais à frente o mesmo homem vai afirmar que o serviço deles ali é apenas o de fazer guarda e cobrar o soldo das horas trabalhadas, deixando bastante claro: “*Aí está tudo que somos*”.

O personagem ainda confessa desconhecer o funcionamento daquilo que ele chama de “*altas autoridades*”, pois se relaciona somente com os graus inferiores daquela instituição, demonstrando a existência de uma hierarquia bastante rígida. Ora, não é muito difícil ver nessa passagem elementos que lembram a discussão sobre o conceito de alienação em Marx que empreendemos no início desse capítulo.

Lembremos que a divisão do trabalho neste modo de produção fez com que os indivíduos perdessem o contato com o produto do seu trabalho, na medida em que não conseguimos mais apreender a totalidade do sistema social. Podemos dizer que esta falta de conhecimento é um dos fatores que agravam a alienação dos homens em relação ao meio social em que vivem.

Kafka representa muito bem esta condição no conto *A Construção da Muralha da China*, ao descrever o cotidiano de um grupo de homens condenados a passar a vida inteira trabalhando numa ínfima parte da grande muralha, sabendo que provavelmente nem mesmo os seus netos (que também serão obrigados a ajudar na construção) poderão ver o trabalho concluído, por conta das enormes proporções do projeto.

Esta é sem dúvida uma das imagens mais poderosas da literatura de Kafka, que mais uma vez dá contornos exagerados a um fato corriqueiro para comprovar o absurdo desta situação. Porém, a ação ofuscante da rotina faz com que deixemos de notar e de nos importar com seus efeitos negativos. Aplicamos, portanto, o mesmo pensamento não só aos guardas que acusam Josef K., mas também ao próprio protagonista que, como vimos, também não conhece o funcionamento do sistema que lhe oprime.

Prova disso é a resposta que ele dá à explanação do funcionário da justiça: “*Desconheço essa lei*”. E bastante significativa é a réplica do guarda: “*Tanto pior para você*”. Percebam que ele reconhece a própria ignorância e condena sumariamente Josef K. pela mesma falha. Este comportamento parece ser generalizado.

Muitos dos personagens, inclusive o próprio K., agem de maneira semelhante quando o momento lhes é oportuno. Isso explica, talvez, uma colocação anterior do mesmo oficial de que neste momento eles (os guardas) são as pessoas mais próximas a Josef K. Ao que parece

isso significa que as pessoas com informações mais detalhadas sobre o caso não são acessíveis aos simples oficiais, mostrando como acusados e guardas ocupam posições semelhantes na hierarquia social.

Outro fator importante nesta passagem é a intervenção final de Franz, zombando da inocência de K. quando este afirma que não é culpado mesmo admitindo seu desconhecimento sobre a lei. Podemos apenas cogitar os motivos do processo movido contra o protagonista. Eles jamais são revelados ao longo de todo o romance. Assim nossas suposições não podem ser nada mais do que isso.

O objetivo de Kafka é trabalhar com o absurdo, por isso insiste na ausência de um motivo racionalmente justificável. Apesar disso, existem algumas indicações no próprio texto (como a colocação do guarda referida acima), que nos levam a acreditar na existência de uma ligação entre a ignorância e a culpa.

Partindo desta perspectiva, o único crime do qual podemos realmente acusar Josef K. é o de desconhecer as regras do mundo em que vive – ou seja, ele é culpado do crime de alienação. Entendida desta forma, a lógica da gigantesca estrutura descrita por Kafka se converte numa armadilha mortal. É uma consequência das bases materiais do capitalismo monopolista que a sua totalidade não possa ser alcançada por nenhum indivíduo isoladamente.

Se por conta da especialização acelerada do trabalho a visão de cada um torna-se restrita à sua área de atuação, consequentemente a ignorância será uma condição generalizada. O que agrava a situação é que a própria falta de conhecimento parece ser motivo suficiente para a acusação e condenação destes indivíduos pelo mesmo sistema que a produz indiscriminadamente.

Josef K. ser culpado por conta de sua ignorância não pode ser mais do que uma hipótese, pois, (é preciso repetir) Kafka não oferece uma resposta definitiva para essa situação. Ele não esclarece a questão em momento algum, deixando-nos pondo-nos no campo da indefinição. Contudo, é muito difícil negar que aparelho social aparece como uma espécie de armadilha da qual o homem não pode escapar.

O primeiro encontro de Josef K. com o inspetor da justiça traz mais elementos que indicam estarmos no caminho certo. Estranhamente o funcionário esperava no quarto vizinho

que estava alugado para a senhorita F. Bürstner<sup>33</sup>. Josef K. entra no recinto e depois de algum tempo de silêncio pede permissão para sentar-se. O inspetor responde secamente que aquele não é o costume. O diálogo que se estabelece a seguir reforça o argumento que estamos defendendo:

- Estará você muito surpreso pelo inquérito desta manhã? – indagou o inspetor (...).

- Certamente – retrucou K., sentindo-se contente por achar-se enfim diante de um homem razoável, o qual sem dúvida havia de compreendê-lo apenas K. lhe falasse de seu assunto. - Certamente, estou surpreso, porém de modo algum surpreendido.

- Quem não está muito surpreendido? – perguntou o inspetor (...).

- Infiro-o do fato de ver-me acusado sem que seja possível encontrar que eu tenha cometido o menor delito pelo qual se justifique uma acusação. Mas isso também é acessório; **o fundamental é outra coisa: quem me acusa? Que autoridade superintende o inquérito? Vocês são funcionários?** Nenhum de vocês tem uniforme, não seja o caso de querer-se denominar uniforme (...), essa vestimenta que, contudo, é antes um traje de viagem. Tais são as questões que eu peço que me esclareçam. Além do mais, estou convencido de que depois dessas explicações haveremos de nos despedir do modo mais cordial.

O inspetor deixou cair a caixinha de fósforo sobre a mesa.

- **Você encontra-se em erro crasso** – disse. – **Estes senhores que vê aqui, e eu, desempenhamos um papel completamente acessório em seu assunto, do qual, para dizer a verdade, não sabemos quase nada.** Se trouxéssemos nossos uniformes do modo mais regular possível, nem por isso sua causa estaria melhor do que está. Muito menos lhe posso dizer, a você, de modo algum, que está acusado, ou, dizendo melhor, não sei se o está. **O certo é que está detido. Isto é tudo quanto sei.** Se os guardas estiveram falando com você e sugeriram outra coisa, não deve encarar isso se não como simples falatórios. Mas se não posso responder às suas perguntas, posso em troca aconselhar-lhe que pense menos em nós e naquilo que lhe aconteceu esta manhã e mais em você mesmo. **Por outro lado não alvorece tanto com protestos de inocência porque isso causa má impressão,** sendo certo que a outros respeitos você impressiona bem.

Sobretudo, tem que se moderar em suas manifestações, pois quase tudo quanto acaba de dizer podia tê-lo expressado com algumas palavras e podíamos tê-lo entendido pela sua atitude; tudo isso não fala muito em seu favor (KAFKA, 1979, p. 16-18).

Seria um erro tão grosseiro exigir que aqueles que nos acusam ao menos saibam do que nos acusam? Certamente no mundo imaginado por Kafka em *O Processo* a resposta será afirmativa. Para os seus personagens cogitar que um guarda (ou até mesmo um inspetor da justiça) precise conhecer os motivos da ordem que lhe foi dada antes de procurar cumpri-la é uma piada de mau gosto.

---

<sup>33</sup> Mais um forte traço de indefinição da obra de Kafka é como em muitas de suas narrativas (em especial nos romances *O Processo* e *O Castelo*) os espaços públicos e privados frequentemente se confundem como nessa passagem que acabamos de expor. Isso pode indicar também o quanto o sistema descrito por Kafka interfere e desrespeita a vida privada dos cidadãos, dando mais uma amostra do seu caráter autoritário.

Na passagem reproduzida acima Josef K. faz perguntas diretas a respeito da autoridade daqueles que o julgam. Porém, mais uma vez só recebe do inspetor uma resposta evasiva e ameaçadora, ratificando o que já fora dito antes. A estreiteza da visão dos funcionários inferiores em relação ao funcionamento do todo é novamente ressaltada. Não resta dúvidas de que este é um ponto crucial para compreendermos como o universo literário de Kafka dialoga com o debate sobre a alienação.

Em outro momento da estória, K. finalmente consegue uma oportunidade de conversar com a senhora Grubach sobre o que acontecera no início daquele dia. Mais uma vez Kafka demonstra nesta passagem como a relação dos seus personagens com o mundo em que vivem se encontra em um nível de alienação muito mais acentuado do que aquele que estamos habituados em nosso cotidiano.

Vejamos um trecho deste diálogo bastante significativo que indica o caráter generalizado que este fenômeno assume na sociedade representada pelo autor. Em um determinado momento a proprietária dá a sua opinião sobre o caso do inquilino, afirmando que aquela circunstância a aflige mais do que deveria, tamanho a estima que ela nutre por ele. Mais adiante confessa ter escutado uma ou outra informação atrás da porta e que também os guardas lhe contaram alguma coisa.

E bem, ouvi alguma coisa, mas de modo algum posso dizer que se trate de coisa particularmente grave. É certo que o senhor está detido, mas não detido como um ladrão; quando se detém a alguém como ladrão, então o assunto é grave, mas esta detenção... perdoe-me o senhor se digo alguma bobagem, **ocorre-me que se trata de algo especial, de algo acadêmico, que por certo de nenhum modo compreendo, mas que, por outro lado, não tenho também a obrigação de compreender** (KAFKA, 1979, p.25).

Os principais personagens que apareceram até este momento do romance encontram-se nesta mesma situação. Josef K., os dois guardas, o inspetor e agora a senhora Grubach, admitiram não conhecer o funcionamento daquela instituição.

Um pouco mais adiante ainda surge um outro exemplo: K. vai ao quarto da senhorita Bürstner (local onde foi interrogado pelo inspetor anteriormente) para dar-lhe uma satisfação a respeito da invasão dos funcionários da justiça. Nesta passagem o protagonista afirma novamente que é inocente e pergunta se a moça possui alguma experiência com os procedimentos daquela organização. “*Não, não o tenho*” responde a senhorita Bürstner, “*coisa que tive de lamentar mais de uma vez, pois eu gostaria de conhecer tudo*” (KAFKA, 1979, p.32). Ao longo do romance vemos o mesmo ocorrer com aqueles que ocupam cargos mais

elevados na hierarquia desta instituição. Eles não sabem mais do que aquilo que a sua função determina.

A primeira visita de Josef K. ao tribunal é outra sequência memorável de *O Processo*. Algum tempo tinha se passado desde a visita dos guardas e o protagonista ainda não havia recebido notícia alguma sobre o andamento do seu caso. Tinha esperança de que aquele evento tivesse sido apenas um equívoco e que, àquela altura, tudo já deveria ter se esclarecido.

Mas um dia ligam para a pensão avisando que no próximo domingo “*verificar-se-ia um pequeno inquérito com relação ao seu assunto*” (KAFKA, 1979, p. 39). Nada foi dito sobre a necessidade de K. estar presente na tal sessão. Segundo o narrador essa informação estava subtendida e para não atrapalhar a vida profissional do acusado o dia escolhido foi domingo.

K. perceberia depois que eles haviam lhe dado o endereço bastante vago – “*um edifício situado num longínquo arrabalde da cidade onde K. jamais estivera*” (KAFKA, 1979, p. 39) – e que haviam esquecido de lhe informar o horário. De qualquer maneira ele resolve comparecer às nove da manhã para que não passasse nenhum tipo de constrangimento perante os delegados do seu processo.

Kafka descreve aquele domingo como um dia triste e nublado, e nos conta que, mesmo cansado, Josef K. decidiu ir andando até o local, pois não queria que ninguém soubesse para aonde ele estava indo. Quando chegou ao bairro indicado, K. observou a existência de numerosas edificações residenciais idênticas e dispostas lado a lado. Sem conseguir identificar qual entre eles seria o prédio da justiça o protagonista começa a ficar preocupado. O movimento na rua e nas janelas dos prédios era intenso e ficou claro que se tratava de um lugar onde viviam pessoas de parcas condições financeiras.

A completa falta de informação sobre o local preciso onde seu inquérito seria apurado deixou Josef K. muito irritado. Ele se lembra de algo que um dos guardas havia lhe contado anteriormente: “*a justiça é atraída pelos delitos*” (KAFKA, 1979, p.43). E a partir deste pensamento deduz que basta, portanto, escolher de maneira aleatória uma daquelas escadas e inevitavelmente seria levado até o tribunal.

Porém, ficou ainda um bom tempo perdido num emaranhado de portas e corredores. Sempre que encontrava com alguém, inventava a mentira de que procurava um carpinteiro chamado Lanz. Este estranho comportamento de K. indica uma fé irracional em um comentário duvidoso feito pelo guarda. Até aqui todas as manifestações desta instância jurídica foram

permeadas por elementos incompreensíveis, absurdos, que apesar de deixar o protagonista contrariado não produz nos personagens reações que podemos considerar típicas.

Josef K. continua procurando pelo imaginário carpinteiro, quando surgiu uma mulher que segurava uma bacia de roupas. Ela o manda entrar por uma porta aberta atrás dele. Kafka conta que a sala indicada era de tamanho médio e estava amarrotada de gente, como se ali ocorresse uma espécie de assembleia. K. fica confuso e volta a indagar para a jovem: “*Perguntei-lhe se morava aqui um certo carpinteiro Lanz?*” (KAFKA, 1979, p. 45). Ela responde afirmativamente e pede mais uma vez para que ele entre no cômodo.

Antes de Josef K. satisfazer à sua solicitação, a mulher ainda diz, segurando a porta: “*Tenho que fechar logo que você entre. Ninguém mais pode entrar*” (idem). Estas palavras são praticamente as mesmas ditas pelo guardião do conto *Diante da Lei*. No final do relato quando o camponês está perto de morrer o guardião profere essa enigmática sentença: “*Ninguém senão tu podia entrar aqui pois esta entrada estava destinada apenas para ti. Agora eu me vou e a fecho*” (KAFKA, 1979, p. 229 e 230).

Fica claro, portanto, que Josef K. e o desafortunado camponês de *Diante da Lei* estão numa situação muito parecida. Ambos querem ter acesso à justiça, mas são impedidos por motivos totalmente obscuros. Por outro lado, diferente daquele personagem o protagonista de *O Processo* consegue entrar no recinto, mas o que encontra lá dentro é um espetáculo deveras bizarro.

Um rapaz novo e de baixa estatura o conduz em meio ao caos em que o lugar está mergulhado. Antes de se encontrar perante o juiz, K. percebe a existência de um público bastante amplo, composto em sua maioria por homens velhos de barbas brancas e longas, vestidos de forma solene. “*Há uma hora e cinco minutos que você deveria apresentar-se*” (KAFKA, 1979, p.46), disse o juiz a K.

A reação normal de alguém que estivesse na situação do protagonista era informar à autoridade presente que informações importantes como o número do prédio ou o horário da sessão lhe foram ocultadas. Mas a resposta de Josef K., é imprudente e quebra as nossas expectativas, ele diz: “*Embora tenha chegado tarde, o fato é que estou aqui*”. A réplica arranca aplausos de metade da plateia o que leva K. a pensar: “*Essa gente é fácil de controlar*” (KAFKA, 1979, p. 47). Depois de passar um rápido sermão, o juiz finalmente começa a interrogar o acusado. Surge uma intrigante revelação:

- De maneira – disse o juiz de instrução, folheando o caderno e voltando-se para K. com o tom de quem deseja comprovar alguma coisa – **que você é pintor de pincel gordo.**

-**Não** – respondeu K. – **Sou o primeiro procurador de um grande banco.**

A esta resposta seguiu-se uma grande risada por parte da metade direita da sala, tão cordial, que K. também se pôs a rir. (...) O juiz de instrução ardeu em cólera e, como pelo que se via **não podia fazer nada contra a gente de baixo, procurou desferrar-se ameaçando aos da galeria;** pôs-se de pé em um salto e arqueou as sobrancelhas, que habitualmente não despertavam a atenção, mas que nesse momento se manifestaram negras, hirsutas, gigantescas, sobre os olhos. (...)

- Sua indagação, senhor juiz de instrução, se eu sou pintor de pincel gordo (embora em rigor e verdade não me perguntou nada, mas simplesmente o afirmou) é característica de todo esse inquérito que se efetua contra mim. Poderá você objetar-me que, em última instância, **não se trata de nenhum inquérito e nisso tem muita razão porque será um inquérito tão somente no caso em que eu o reconheça como tal** (KAFKA, 1979, p. 47 e 48).

A possibilidade de o processo contra Josef K. não passar de um erro do sistema, é cogitada pelo próprio juiz que se ocupa do caso. Se pensarmos na precariedade com que essa organização funciona, tal suposição torna-se bastante plausível. No entanto, a defesa que o protagonista fará em seguida não tira o devido proveito deste elemento. Nos capítulos seguintes o fato é completamente esquecido por ele que de maneira incompreensível não mais se refere à questão.

O esforço de Kafka para manter o motivo do inquérito envolto em um manto de mistério é notável. Por isso, tal evidência não pode ser considerada conclusiva. Por outro lado, se admitirmos esta hipótese como verdadeira podemos afirmar que, aparentemente, depois de iniciado o processo é irreversível. Mais uma demonstração de como Kafka procura dar proporções absurdas a situações concretas, no caso, o caráter petrificado dos procedimentos burocráticos modernos.

K. prossegue afirmando que todo aquele espetáculo não haveria de valer nada, apontando as condições do velho caderno de consulta utilizado pelo juiz, ao qual não poderia ter acesso. Ele pega a caderno na ponta dos dedos como se estivesse com nojo e mostra para a plateia suas *“páginas manchadas, de beiras amarelentas, apertadamente escritas”* (KAFKA, 1979, p.49). Em seguida solta o livro com desprezo sobre a mesa afirmando não temer o conteúdo dele.

A partir deste ponto, Josef K. inicia um longo discurso em que relembra todo o constrangimento causado pela visita dos funcionários da justiça à pensão em que mora. O protagonista denuncia abertamente a corrupção dos guardas dizendo que não passavam de *“dois malandros sem moralidade”* (KAFKA, 1979, p.51), e que chegaram até mesmo a pedir

suborno. Esta acusação vai acarretar no bizarro açoitamento dos guardas, que ocorre numa sala de almoxarifado do banco onde Josef K. trabalha<sup>34</sup>. Vejamos um trecho interessante do discurso de K.:

- **Não existe nenhuma dúvida (...) de que detrás das manifestações desta justiça (...), move-se uma grande organização**, uma organização que não somente emprega guardas subornáveis, inspetores e juizes de instrução petulantes, senão que, além disso, sustenta um corpo de juizes de alta hierarquia com um cortejo inumerável e indispensável de criados, amanuenses, agentes de polícia e outras potências auxiliares, e por ventura também verdugos. Sim, não me intimido diante de tal palavra. **E qual é a finalidade dessa grande organização, meus senhores? Consiste em deter inocentes e em mover-lhes um processo insensato** e, na maioria das vezes, como é meu caso, carente completamente de resultado. Pois bem, **em meio à falta absoluta de sentido em tudo isso**, como não se iria manifestar o caráter corruptível dos funcionários? (KAFKA, 1979, p.53).

A fala de K. é interrompida por um som que vem das galerias superiores. Em meio ao amontoado de pessoas um estudante de Direito apertava contra a parede o corpo da lavadeira que havia ajudado K. a encontrar o local da sessão. Aparentemente o rapaz estava forçando um contato mais íntimo com a jovem. Ao tentar transpor a multidão para ajudar a mulher, o protagonista é detido pelos anciões das primeiras filas. Atitude que o deixa totalmente furioso.

Volta à bancada com a certeza de que todos os aplausos que arrancara com a sua eloquência não passavam de um engodo. Naquele momento ele já não se importava mais com a grotesca cena entre o estudante e a lavadeira. Sua atenção estava voltada unicamente para a estranheza que as fisionomias daqueles homens assumiram perante os seus olhos. K. retoma a palavra:

- De modo que (...) todos vocês são funcionários; pelo que eu vejo todos vocês fazem parte **da corrompida quadrilha contra a qual dirigi o meu discurso**. Reuniram-se aqui para ouvir-me e espiar-me; fizeram parecer que pertencessem a diferentes partidos, um dos quais aplaudiu para pôr-me à prova; **queriam praticar a arte de fazer tombar um inocente**. Pois bem, não foram vãos os seus intentos segundo me parece, porque ou se divertiram vendo que alguém esperava de vocês a defesa da inocência **(Deixe-me você em paz, se não quer que eu lhe dê um murro!)** – disse K. **a um trêmulo ancião que se aproximara dele excessivamente** – ou vocês realmente aprenderam alguma coisa. Felicito-vos pelo seu trabalho.

<sup>34</sup> Hannah Arendt num ensaio intitulado *Franz Kafka*, afirma que em *O Processo* “a subordinação não é obtida pela força, mas antes pelo sentimento crescente de culpa que é suscitado no acusado” (ARENDRT apud LÖWY, 2005, p.125). Talvez este tenha sido o motivo pelo qual K. foi praticamente forçado a assistir o espancamento dos guardas. Este episódio ocorre no quinto capítulo do livro e deixa o protagonista num estado de espírito lastimável, corroído pela culpa de tê-los entregue aos superiores. Arendt acredita que o sistema que captura o inocente Josef K. desencadeia nele um complexo de culpa, iniciado pela acusação infundada, que se desenvolve simultaneamente ao funcionamento da máquina burocrática. Até que os acusados se dobrem por completo às suas exigências.

Apanhou rapidamente o chapéu da borda da mesa e em meio do silêncio geral, calma que em todo caso não podia ser devida senão à completa surpresa, apressou-se a se dirigir para a saída. Mas o juiz de instrução pareceu ser ainda mais rápido do que K., pois já estava aguardando por ele junto à porta.

- Espere um instante – disse. (...) – apenas queria chamar-lhe a atenção para o fato (...) de que hoje (é evidente que ainda você não tomou consciência disso) **você mesmo frustrou a vantagem que um interrogatório sempre representa para o detido.**

K. pôs-se a rir sem deixar de olhar a porta.

- **Velhacos!** – exclamou – **Presenteei-lhes com todos os interrogatórios.**

Então abriu a porta e desceu depressa pelas escadas. Às suas costas voltou a ressoar o murmúrio daquela assembleia que novamente recobrou vida para discutir o acontecido nessa manhã, provavelmente como se faria uma aula de escolares (KAFKA, 1979, p. 55).

Assim termina a desastrosa visita de K. ao tribunal. Já deu para notar como a alcunha de passivo não condiz muito com a caracterização que Kafka faz do seu personagem central. Porém, é preciso reconhecer que esta revolta ainda se mostra bastante limitada. As preocupações expressadas por Josef K. dizem respeito somente àquilo que lhe foi permitido conhecer. Ele está impossibilitado de realizar uma crítica aprofundada da sua realidade social porque não consegue apreender com clareza o funcionamento da estrutura que a controla e todas as suas implicações.

A alienação extrema representada por Kafka, produz barreiras intransponíveis para a ação do indivíduo isolado, pois diminui o seu horizonte de mundo. É neste contexto que nos referimos à organização do romance *O Processo* como sendo uma realidade aparentemente eterna. Em diversos momentos ela dá a impressão de ser algo sobrenatural, muito além da influência dos indivíduos. Os poderes dominantes se empenham em difundir tal ilusão o máximo que podem.

Os efeitos da alienação contribuem bastante nesse sentido, uma vez que fazem com que o funcionamento da gigantesca máquina se torne obscuro, incompreensível, coberto por um véu de mistério assim como a mercadoria fetichizada que Marx analisou. Tentar modificar esta configuração significa ser literalmente descartado, já que a individualidade do homem não tem a menor importância para o movimento da máquina. Em outro momento da obra encontramos a seguinte passagem:

(...) Os funcionários não tinham contato com o público; isso nos processos ordinários comuns, não era de maior importância visto que **em tais casos o processo se desenrolava quase que por si mesmo, de um modo automático, de maneira que apenas precisavam intervir nele muito pouco**; mas diante dos casos extremamente simples, assim como diante dos particularmente difíceis, ficavam com frequência perplexos, pois por permanecer continuamente

enrascados dia e noite em suas leis **não chegavam a conhecer exatamente o caráter das relações humanas**, pelo que se encontram em grandes dificuldades para resolver tais casos. Era então quando acorriam aos advogados em busca de conselho, levando atrás dele um ordenança carregado daqueles expedientes que eram tão secretos (KAFKA, 1979, p.130).

Este automatismo a que Kafka está se referindo remete às instituições burocráticas e até mesmo ao mercado capitalista, que, em última instância, não depende de intervenções individuais para continuar funcionando. O escritor evidencia a dificuldade que o mundo administrado encontra para dar conta da complexa rede de relações humanas e as suas particularidades.

Por fim, quem sai no prejuízo é sempre o indivíduo, pois é ele que tem de enfrentar a aridez desta realidade social que garante o lucro e a prosperidade de um reduzido número de pessoas. Ou seja, a desvalorização do homem como representada no romance *O Processo* não é uma condição ontológica da existência, mas uma circunstância social e histórica específica que pode ser modificada, apesar das evidências que enganosamente indicam o contrário.

Apesar disso, escolher lutar sozinho é uma atitude praticamente suicida, pois além de existir uma enorme disparidade entre a força do indivíduo isolado e os amplos poderes daquela organização, o comportamento desviante não chega de fato a ser subversivo já que ele é brutalmente condenado e perseguido por ela, ficando claro como o protagonista foi pego em uma armadilha fatal.

Ao longo desta Tese

## CAPÍTULO 3

### O Absurdo da Desumanização

Passamos então para o último elo que amarra o *leitmotiv* da literatura de Kafka. Vimos no capítulo anterior as relações entre o absurdo e a alienação e como muitos equívocos sobre o universo kafkiano originam-se de algum tipo de confusão a respeito desse aspecto de sua obra. Agora vamos nos debruçar sobre outra característica incontornável do escritor tcheco: a desumanização.

Da mesma maneira que Kafka aborda o fenômeno da alienação colocando-o sob o manto do absurdo, a desumanização também será representada dentro desse recurso estilístico. Algumas das suas mais significativas obras permitem estabelecermos um diálogo com a discussão sociológica sobre o tema.

De um modo geral a arte europeia (especialmente a partir da segunda metade do século XIX) parece demonstrar, tanto na dimensão formal quanto no que se refere ao conteúdo, uma maior influência do fenômeno da desumanização. No livro *A Necessidade da Arte*, Ernst Fischer aponta que desde o princípio a desumanização aparece como um traço significativo da arte moderna. Segundo ele, o movimento impressionista de certa maneira já demonstrava esta característica quando em muitas ocasiões tendia a representar os indivíduos como borrões de tinta.

Em *A História Social da Arte e da Literatura*, Arnold Hauser mostra como o impressionismo surgiu de um sentimento de repúdio à monotonia e à rotina do mundo burguês. Por isso a preocupação destes artistas em tentar cristalizar em suas pinturas o momento passageiro, capturando a impressão fugaz que a luz deixa em nossas retinas. Os pintores que integravam esse movimento repudiavam o exagerado apreço à disciplina contida na pintura acadêmica europeia que dominava o cenário da época.

O impressionismo tampouco tinha algo de plebeu que pudesse causar uma impressão desfavorável no público burguês; era, antes, um estilo “aristocrático”, elegante e delicado, nervoso e sensível, sensual e epicurista, propenso a temas invulgares e refinados, a experiências estritamente pessoais, experiências de solidão e de isolamento, e às sensações geradas por nervos e sentimentos superapurados. É, porém, a criação de artistas oriundos, na grande maioria nas camadas inferiores e médias da burguesia, mas que também estão muito menos preocupados com problemas intelectuais e estéticos do que artistas de gerações anteriores; são menos versáteis e requintados, mais exclusivamente artesãos e

“técnicos” do que seus predecessores. Mas há entre eles membros da burguesia abastada e até da aristocracia (HAUSER, 2003, p. 905)

O impressionismo nitidamente adota uma postura avessa ao utilitarismo do mundo moderno. Ele marca o início de um crescente repúdio em relação às formas artísticas tradicionais, que fascinou as novas gerações de artistas e produziu na arte moderna uma ânsia constante por originalidade. Hauser observa que aquele movimento teria sido “*o último estilo ‘europeu’ universalmente válido*” (HAUSER, 2003, p.904). Depois dele a classificação estilística da arte ficou cada vez mais complicada, pois o aparecimento de novas tendências se tornou mais acelerado.

Um dos filhos da aristocracia citado por Hauser era Paul Cézanne, pintor mais vinculado ao período de dissolução do movimento impressionista e que não teve em vida o mesmo reconhecimento que os seus colegas alcançaram. O valor de Cézanne só veio ser reconhecido quando pintores como Picasso e Matisse passaram a comentar a influência daquele pintor para a composição das suas obras. Por isso, em muitos aspectos Cézanne é um importante elemento de transição do impressionismo para as vanguardas da virada do século.

É atribuída a Cézanne a afirmação de que o homem não deveria estar presente na composição pictórica. Famoso pelas suas naturezas mortas, o pintor francês acreditava que quando a presença humana se fizesse necessária era preciso representá-la da mesma maneira que aos outros objetos da cena. Essa perspectiva alimentou a conhecida anedota de que ao pintar o retrato de seu pai, Cézanne, insatisfeito com a inquietude do modelo, teria pedido para que ele pousasse como uma maçã.

Uma lição que parece ter sido profundamente assimilada pela arte do início do século XX. A despeito do caráter original das variadas expressões artísticas que apareceram ao longo daquele contexto histórico, um elemento parece ter sido constante em todas elas: a perda da centralidade da figura humana. De Picasso à Pollock vemos a figuração humana desaparecer gradativamente da representação artística, até que, como na pintura abstrata, a sua realidade subjetiva se torne o foco principal.

A pintura foi provavelmente o primeiro campo da arte a enveredar por esse caminho. Isso porque o surgimento da fotografia e do cinema enfraqueceu a sua função figurativa, acelerando um processo que também alcançaria a literatura. Vimos com Goldmann como essa tendência só chegou efetivamente ao mundo literário com a crise da forma romanesca do início

do século passado. Contudo, ela parecia corresponder à própria atmosfera cultural criada pelo capitalismo desenvolvido.

A ideia aqui não é acusar a arte moderna de desumana. Abandonar padrões pictóricos e investir no entono e no abstrato, não significa que o elemento humano tenha sido abolido dessas obras e muito menos testemunha contra a sua validade estética. O que estamos querendo mostrar é como as transformações sociais daquele contexto histórico (que intensificaram os processos de desumanização dos indivíduos) de algum modo terminou influenciando as formas artísticas, ajudando a fazer com que a representação do homem sofresse alterações significativas.

Ao analisar os autores naturalistas no já citado ensaio *Narrar ou Descrever*, Lukács mostra como aquele movimento literário de algum modo refletia a problemática da desumanização em sua estrutura formal. Neste estudo Lukács está procurando compreender como a descrição transformou-se no principal fundamento da composição literária daquele período; deixando os elementos narrativos em segundo plano.

Os novos estilos, os novos modos de representar a realidade não surgem jamais de uma dialética imanente das formas artísticas, ainda que se liguem sempre a formas e estilos do passado. Todo novo estilo surge da vida, em consequência de uma necessidade histórico-social, e é um produto necessário da evolução social. (...) A alternativa entre *narrar* ou *descrever* corresponde a dois métodos fundamentais de representação próprios desses dois períodos (LUKÁCS, 2010, p. 157).

Para Lukács o método descritivo reifica o indivíduo na medida em que o coloca no mesmo nível de todo o resto, algo que é encarado pelo autor como um indício da desumanização da própria sociedade. Assim, as obras naturalistas promovem um nivelamento das coisas, fazendo com que a lama na bota de Napoleão tenha a mesma importância que os seus conflitos internos e as suas atitudes práticas.

Para demonstrar a diferença entre o romance narrativo clássico e o descritivo naturalista, Lukács compara uma cena de *Anna Karenina* (1877) de Liev Tolstói com outra bastante semelhante encontrada no romance *Naná* (1880) de Émile Zola. Ambas as cenas se passam num hipódromo durante uma corrida de cavalos.

Segundo Lukács o escritor francês constrói uma espécie de monografia sobre o tema, descrevendo minuciosamente cada detalhe do episódio relatado. O problema é que essa descrição não possui uma conexão apropriada com os acontecimentos do enredo, e por isso ela

apresenta um caráter demasiadamente prosaico. As coisas aparecem esvaziadas de um sentido que ultrapasse a sua aparência sensível, do mesmo modo que as ações humanas perdem uma referência mais abrangente.

Muito diferente de Tolstói que realiza um relato da corrida de cavalos em que cada parte possui relevância fundamental para o desdobramento dos destinos ali representados. Para isso ele precisa eleger determinados momentos e certos recortes esclarecedores do evento – sendo que estes devem sempre ser representativos do sentido geral que ele pretende empregar.

É certo que o “romance sociológico” de Zola possuía pretensões de apreender a realidade concreta. Porém, as descrições exageradas desse escritor não alcançam uma totalidade efetiva da vida, ficando somente na fragmentação vazia dos detalhes. Lukács considera Tolstói um dos maiores artistas da história, pois o seu talento de traduzir em linguagem literária os aspectos fundamentais da experiência humana em seu devir histórico, o torna um grande realista.

Em Walter Scott, Balzac ou Tolstói, tomamos conhecimento de acontecimentos importantes em si mesmos, mas que são importantes também para as relações inter-humanas dos personagens que os protagonizam e importantes para a significação social do variado desenvolvimento assumido pela vida humana de tais personagens. Assistimos a certos acontecimentos nos quais os personagens do romance assumem um papel ativo. Tais acontecimentos são *vividos* por nós (LUKÁCS, 2010, p.154).

No naturalismo os personagens na maioria das vezes são meros observadores dos eventos em que estão envolvidos. O nível de interesse deles pode variar, mas essas figuras dramáticas raramente são encaradas enquanto agentes que atuam no desenrolar dos acontecimentos relatados. Desta maneira, o leitor se limita a assistir uma sucessão de enquadramentos estáticos sem de fato experimentá-los.

É curioso como (utilizando essa perspectiva) o naturalismo de Flaubert e Zola aproxima-se muito daquilo que falamos acima sobre as intenções estéticas de Cézanne<sup>35</sup>. Em ambos os casos, o ser humano de alguma maneira passa a ser rebaixado ao nível da coisa. Nos confundimos com ela, viramos apenas um detalhe na paisagem, que segue se tornando cada vez mais complexa e distante.

---

<sup>35</sup> A célebre e conturbada amizade entre Cézanne e Zola é um curioso símbolo dessa ligação.

Para Lukács, a desumanização se insinua nas formas artísticas da segunda metade do século XIX em resposta às mudanças de rumo que as sociedades modernas experimentaram a partir do momento em que a burguesia se consolidou como classe dominante. Esse contexto proporcionou um intenso desenvolvimento da produção capitalista, acompanhado de uma decadência ideológica daquela classe que contribuiu para transformar a relação entre indivíduo e mundo ainda mais problemática.

Não existe uma “maestria” separada e independente de condições históricas, sociais e pessoais adversas a uma rica, vívida e ampla reprodução da realidade objetiva. A negatividade social dos pressupostos e das condições exteriores da criação artística exerce necessariamente uma ação deformadora sobre as formas essenciais da representação (LUKÁCS, 2010, p. 159).

Assim, parte significativa da arte moderna – especialmente na literatura e na pintura – foi mostrando uma predisposição em abandonar a descrição deste mundo exterior e voltar o olhar para a vida interior dos indivíduos. No campo literário o esgotamento do naturalismo deu lugar a uma literatura de conotação fortemente subjetivista em que o fluxo de consciência ganha destaque. Como já comentamos anteriormente, esse não foi o caminho tomando por Kafka.

O escritor tcheco responde às dificuldades de retratar o mundo objetivo realizando uma deformação intencional dele, procurando destacar – através do absurdo – seus aspectos negativos. Concomitantemente, a subjetividade dos seus personagens é exposta de maneira bastante vaga, como se o narrador tivesse pouco acesso a ela ou simplesmente por não existir muita coisa para ser mostrada. A aridez da realidade aparece também como esterilidade do pensamento.

Ao contrário do que acontece no naturalismo, em Kafka a questão da desumanização não é apenas sugerida formalmente. Ela é um tema constante em sua literatura. O enorme repertório do autor no que se refere à abordagem desse fenômeno, dá uma ideia da centralidade que ele assume no interior daquele universo ficcional. Nenhum outro escritor foi tão fundo no que se refere à representação literária do indivíduo que enfrenta processos de desumanização quanto Kafka.

No conto *Um Artista da Fome* ele nos dá uma prova contundente disso. O protagonista da narrativa é um faquir que ganha a vida jejuando. Ele tem um empresário e juntos viajam por vários locais exibindo a habilidade do homem que durante um tempo conseguia despertar bastante interesse do público. O narrador relata as dificuldades enfrentadas pelo artista, como a desconfiança de parte do público que o vigiava para ver se ele não estava comendo escondido.

Porém, com o passar dos anos as pessoas foram deixando de apreciar a arte do jejum e o faquir começou a perder público. Quando percebe que não vai mais conseguir trabalhar com o antigo sistema, ele despede o empresário e fecha contrato como atração permanente em um circo. Lá poderia continuar compartilhando com as outras pessoas o seu maior talento; e desta vez longe do empresário que o forçava a comer a cada quarenta dias, impedindo-o de ser o maior jejuador do mundo.

A direção do circo coloca a jaula em que o protagonista pratica a sua arte na seção onde ficam as jaulas dos animais. No início ele fica um tanto decepcionado com isso, mas logo percebe que aquele é um local bastante frequentado pelo público justamente por conta da presença dos bichos. No entanto, poucas pessoas param diante da sua jaula e o faquir vai sendo esquecido naquele canto do circo. Quando nos aproximamos do final do relato o narrador faz a seguinte exposição:

(...) Certa vez um inspetor notou a jaula e perguntou aos serventes por que se deixava aí parada, sem uso, essa jaula perfeitamente aproveitável, com palha podre dentro; ninguém sabia, até que um deles, com a ajuda da tabuleta, lembrou-se do artista da fome. A palha foi levantada com pedaços de pau e, dentro dela, encontrou-se o artista (KAFKA, 1989, p. 120).

Essa é uma das mais poderosas imagens da desumanização que encontramos na literatura mundial. O corpo esquelético do faquir se confunde com as palhas podres que cobriam o chão da jaula. Abandonado, ele se tornou uma coisa em meio a tantas outras, a ponto do inspetor e dos funcionários do circo acharem que a jaula estava vazia. O desfecho que o escritor dá ao seu personagem é seco e perturbador: “*e o artista da fome foi enterrado junto com a palha*” (KAFKA, 1989, p. 121), escreve Kafka.

Ao longo do conto, a estranha condição do faquir dá origem a diferentes paradoxos. Um bastante significativo é o fato de que o artista da fome só pode alcançar a perfeição em sua arte provocando o próprio aniquilamento. Essa é a armadilha que o personagem não consegue evitar. Partindo desse ponto de vista, a jaula em que o artista vive assume múltiplos significados. Ela representa a lógica que o aprisiona na armadilha, mas também pode ser encarada como um símbolo tanto da drástica alienação dele em relação ao mundo, quanto da sua desumanização.

O faquir de *Um Artista da Fome* é um personagem kafkiano por excelência. Guardada as devidas diferenças, o seu destino é bastante similar ao de muitos outros personagens criados pelo escritor. Preso por uma lógica absurda, ele caminha a passos largos rumo à desumanização. Deste modo, Kafka se apropria literariamente de mais uma característica fundamental do modo

de produção capitalista: a maneira como essa organização econômica atenta contra a humanidade dos sujeitos históricos.

### **3.1 – A desumanização capitalista**

No capítulo anterior apontamos para a existência de uma relação fundamental entre os conceitos de alienação, fetichismo da mercadoria e coisificação no pensamento de Marx. Aqui procuraremos aprofundar as implicações contidas nessa relação, em busca de elementos que indiquem um tangenciamento adequado com a obra de Kafka.

O primeiro fator que devemos atentar é que o fenômeno da desumanização não é uma criação do mundo moderno. Sua afinidade com a problemática da alienação data de um momento anterior ao surgimento do capitalismo propriamente dito, onde a ênfase recaía sobre o desenvolvimento da propriedade privada e como ela gradativamente transforma os indivíduos em mercadoria.

Na perspectiva apresentada pelo materialismo histórico, o advento da propriedade privada desencadeou um processo que transformou diversos elementos da vida humana em artigos que podem ser trocados ou vendidos. De modo que muito daquilo que em outros tempos podia ser considerado algo inalienável, passa a não ser na medida em que nada mais existe no mundo que não possa ser negociado, incluindo, claro, a força de trabalho dos indivíduos.

Nesse sentido, a escravidão é um dos mais antigos exemplos de desumanização da história. Não é nenhuma novidade como esse tipo de prática nega completamente a humanidade dos indivíduos a ela submetidos. Ao ser escravizado o ser humano se transforma em propriedade alheia, podendo ser comercializado de acordo com os interesses do proprietário. Assim, ele deixa de ter controle sobre sua força de trabalho e sobre as decisões que regem sua própria vida.

Para Marx, as civilizações antigas (especialmente Grécia e Roma) tinham como fundamento econômico o modo de produção escravista, no qual o escravo era tratado como uma ferramenta e colocado para trabalhar em péssimas condições. Os meios de apropriação do resultado desse trabalho eram extremamente coercitivos e desumanos, geralmente levando aquelas pessoas à exaustão sob ameaça de açoitamentos e outras maneiras brutais de punição.

No livro *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado* Engels sugere (com base no trabalho do antropólogo estadunidense Lewis H. Morgan) uma conexão entre as primeiras formas de escravidão e o surgimento da propriedade privada. Segundo Engels, as sociedades tribais tinham uma forma de organização social bastante simples, o que lhes permitia resolver seus conflitos internos sem maiores problemas.

Por outro lado, os conflitos externos eram geralmente resolvidos através da guerra, só que esta prática não os levava a escravizar os adversários derrotados. Nesse período ainda não existiam noções como servidão e dominação, ou seja, aquelas eram sociedades onde as classes sociais ainda não existiam.

Este estágio ficou conhecido dentro do pensamento marxista como comunismo primitivo. Nessas tribos os objetos essenciais para a reprodução da vida social eram comuns a todos os integrantes da sociedade. Contudo, isso começa a mudar a partir daquilo que Engels considera “*a primeira grande divisão social do trabalho*” (ENGELS, 1995, p. 190), que teria ocorrido quando alguns desses agrupamentos sociais começaram a domesticar animais, formando as chamadas tribos pastoris.

O desenvolvimento produtivo experimentado por essas sociedades aumentou a quantidade de matéria-prima disponível, tornando viável (pela primeira vez na história) a troca regular de produtos<sup>36</sup>. É nesse contexto que irá surgir a propriedade privada, quando algumas famílias começam a se apropriar das mercadorias e dos meios de produção, modificando significativamente a antiga formatação social.

Pela primeira vez o trabalho humano conseguia produzir mais do que o necessário para a sua manutenção. Consequentemente, aumentava também a quantidade de trabalho para cada integrante da tribo, originando uma necessidade de conseguir mais mão de obra para suprir as novas demandas. A solução foi conquistar essa força de trabalho através da guerra, desta vez transformando os vencidos em escravos.

Ou seja, ao aumentar o potencial produtivo das sociedades, a primeira grande divisão do trabalho formou as condições para o surgimento da primeira separação entre classes sociais, a saber, a oposição entre senhor e escravo. Processo que se acentua com as divisões do trabalho

---

<sup>36</sup> A troca já existia antes, porém, ela não possuía um caráter regular, ocorrendo de forma mais ocasional e geralmente no seio da mesma tribo.

ocorridas posteriormente<sup>37</sup>. Assim, a desumanização inerente à prática escravagista, de alguma maneira, está intimamente conectada à propriedade privada e à própria sociedade de classes.

Contudo, existem ainda outras camadas onde podemos perceber a atuação do fenômeno da desumanização. No já mencionado *Marx: A Teoria da Alienação*, Mészáros mostra como as formas econômicas das sociedades feudais já implicavam num processo de reificação dos indivíduos. Para este autor, os contratos entre senhores e servos na Idade Média (em que estes últimos abriam mão da liberdade em favor daqueles) revelam como esse fenômeno pode ir ainda mais fundo.

A principal função do “contrato”, tão glorificado, era, portanto, a introdução – em lugar das relações feudais rigidamente fixas – de uma nova forma de “fixidez” que assegurava ao novo senhor o direito de manipular como coisas seres humanos supostamente “livres”, desde que estes “escolhessem livremente” celebrar o contrato em questão, “alienando voluntariamente aquilo que lhes pertencia” (MÉSZÁROS, 2006, p. 07 e 08).

Na perspectiva de Mészáros, para que cheguem a esse ponto os sujeitos precisaram aprender a encarar a sua própria liberdade (e a si mesmos) como uma *coisa* que eles podem vender de acordo com as suas necessidades. Desta forma, as relações sociais adquirem feições coisificadas antes mesmo do capitalismo se estabelecer como sistema econômico predominante nas sociedades ocidentais.

Em *História e Consciência de Classe*, Lukács vai lembrar de alguns exemplos históricos que mostram como, em certas ocasiões, as formas sociais anteriores à modernidade também conheceram tipos de organização do trabalho altamente mecanizados. Segundo o autor, em casos como “*a construção de canais no Egito e no Oriente Médio, ou as minas de Roma*” (LUKÁCS, 2012, p. 206), já podemos encontrar processos de exploração que atentam contra a dignidade humana.

Apesar disso, é somente com a dupla revolução do final do século XVIII que irá se estabelecer condições materiais propícias para a generalização do trabalho mecanizado, intensificando o fenômeno da desumanização e lhe dando nuances inteiramente novas. Como

---

<sup>37</sup> As novas condições de vida proporcionadas por esse contexto criaram terreno para uma nova revolução tecnológica que levaria aquelas sociedades para uma fase superior do seu desenvolvimento: o domínio do ferro. Os novos instrumentos de trabalho trazidos por essa inovação técnica, possibilitou o surgimento da agricultura em larga escala, levando a uma maior especialização do trabalho e diversificação da economia. Com isso aumenta também a produção e o acúmulo de riquezas que eram individualmente apropriadas. Cria-se, então, uma nova divisão de classes, desta vez entre ricos e pobres, possuidores e despossuídos. Segundo Engels, em função da tensão e dos conflitos originados a partir desse cenário, o Estado é criado para proteger a propriedade privada das classes privilegiadas.

veremos, as próprias bases do modo de produção capitalista já indicam que nas sociedades modernas os indivíduos (ao invés de ganharem a liberdade e a autonomia prometidas) precisam se submeter a uma estrutura que os reifica.

Para Marx e Engels, a sociedade moderna estabeleceu uma nova estrutura de classe que deu origem a formas de opressão até então inéditas. No *Manifesto do Partido Comunista* os autores explicam como após a revolução burguesa a distinção entre ricos e pobres aparece cada vez mais como uma distinção entre aqueles que detêm os meios de produção e aqueles que (não os tendo) precisam vender a força de trabalho para sobreviver. Assim, o antagonismo de classe tende a simplificar-se em duas polaridades fundamentais: a burguesia e o proletariado.

Tendo como única opção de sobrevivência a venda da sua força de trabalho, o indivíduo se vê transformado em uma espécie de mercadoria – não muito diferente daquelas que ele mesmo produz. A determinação do valor do seu trabalho é obtida por meio de mecanismos semelhantes aos que estabelecem os preços dos produtos, obedecendo às oscilações do mercado e às leis de oferta e de procura. O que por si só já é um relevante testemunho do teor de desumanização desse sistema econômico.

Porém, é na sua teoria sobre o trabalho alienado que Marx vai constatar o quanto o fenômeno da coisificação está profundamente enraizado nos modos de socialização do mundo industrial moderno. Ao analisar a alienação específica deste contexto histórico, o filósofo alemão reitera a importância da categoria do trabalho como elemento fundamental para uma compreensão adequada da vida social.

Lembremos que para Marx, a relação entre o trabalhador e o produto do seu trabalho é a própria relação que ele possui com o mundo exterior, ou seja, com a sua realidade sensível imediata. De maneira que se o produto do trabalho aparece como algo estranho por influência da alienação, a realidade social também será percebida desta forma, nas palavras de Marx: “*como um mundo alheio que se lhe defronta hostilmente*” (MARX, 2004, p. 83).

A alienação já implica em um processo de desumanização quando ela afasta os indivíduos da sua atividade produtiva. Ao fazer isso ela nos separa daquilo que em última instância nos faz humanos. Se foi através do trabalho que conseguimos, até certo ponto, nos libertar dos ditames da natureza e dos instintos, ser privado do controle sobre a produção econômica afeta o modo com que afirmamos nossa própria humanidade.

Marx considera o *trabalho alienado* a origem da concepção do trabalho como auto sacrifício. Encarar a atividade produtiva na forma de um ato de mortificação, faz com que o indivíduo só consiga realizar-se fora do trabalho, ao passo que quando está trabalhando sente-se fora de si. A atividade criadora sob o primado da propriedade privada antes de afirmar o homem como tal nega-lhe a humanidade

Disso depreende-se uma inversão interessante. Segundo Marx, esse tipo de organização econômica nos leva a valorizar como atividades humanas aquilo que compartilhamos com os demais animais como beber, comer e procriar, enquanto que nas atividades propriamente humanas (o trabalho) nos sentimos como animais.

Portanto, não ocorre somente um estranhamento do sujeito em relação à coisa (ou seja, ao produto do seu trabalho), mas, acima disso, no decorrer desse processo existe um profundo estranhamento de si mesmo. Quando a atividade vital humana é reduzida ao mínimo necessário para garantir a sobrevivência, os indivíduos passam a estranhar o próprio gênero humano. É assim que, para Marx, o trabalho alienado arranca a vida genérica do homem; em consequência disso deixamos de nos encarar como semelhantes, pois já não compartilhamos dos mesmos interesses.

Marx também traz à tona a problemática da coisificação ao refletir sobre o caráter fetichizado da mercadoria nas sociedades capitalistas. À medida em que o trabalho alienado se generaliza no corpo social, o valor dos objetos aumenta na proporção em que os próprios indivíduos passam a ser desvalorizados. Deste modo, o mundo composto pelo produto do trabalho humano passa a impor as suas demandas aos próprios criadores. Esse, aliás, é um dos grandes paradoxos do capitalismo.

Segundo este autor “*quanto mais o trabalhador labuta, mais poderoso se torna o mundo estranho dos objetos que ele produz para se opor a ele, e mais pobre ele próprio se torna*” (MECW3, 1976, p. 272, apud BOUCHER, 2012, p. 43). Ou seja, o avanço da industrialização aumentou significativamente a produção de riquezas, ao mesmo tempo em que a vida material dos trabalhadores sofreu um empobrecimento bastante acentuado. Essa situação também se reflete na subjetividade dos indivíduos que deixam de se enxergar enquanto sujeitos ativos da vida social.

Voltando à obra *História e Consciência de Classe*, Lukács procura seguir o raciocínio desenvolvido por Marx e toma o fetichismo da mercadoria como ponto de partida para a sua análise da reificação. O pensador húngaro caracteriza este fenômeno buscando salientar o fato

(já levantado por Marx) de que nas sociedades capitalistas as relações concretas entre os indivíduos se disfarçam sob uma ilusória objetividade – algo que termina por atribuir-lhe um caráter coisificado.

A essência da estrutura da mercadoria já foi ressaltada várias vezes. Ela se baseia no fato de uma relação entre pessoas tomar o caráter de uma coisa e, dessa maneira, o de uma “objetividade fantasmagórica” que, em sua legalidade própria, rigorosa, aparentemente racional e inteiramente fechada, oculta todo traço de sua essência fundamental: a relação entre os homens. (...). Nosso objetivo é somente chamar a atenção – *pressupondo* as análises econômicas de Marx – para aqueles problemas fundamentais que resultam do caráter fetichista da mercadoria como forma de objetividade, de um lado, e do comportamento do sujeito submetido a ela, de outro. Apenas quando compreendemos essa dualidade conseguimos ter uma visão clara dos problemas ideológicos do capitalismo e do seu declínio (LUKÁCS, 2012, p. 194).

O fetichismo disfarça o caráter essencialmente social da produção econômica, fazendo parecer que os processos responsáveis pela criação das mercadorias ocorrem de maneira independente da ação humana. Assim, o mundo material assume para os indivíduos uma feição fantasmagórica, pois as leis que regem seu funcionamento tornam-se cada vez mais incompreensíveis. Fruto das relações individuais, as sociedades paradoxalmente se transformam numa espécie de “segunda natureza”, cujo controle parece estar muito longe da alçada dos sujeitos históricos.

Por isso Lukács defende a ideia de que, nesse contexto, as consciências individuais encontram-se reificadas, uma vez que elas já não conseguem penetrar o mundo exterior e estão submetidas à suas leis, que, por sua vez, assumem a forma de “*leis sociais naturais*” (LUKÁCS, 2012, p. 199). Este, portanto, é um empecilho significativo para a emancipação humana frente às destrutivas formas sociais instituídas pelo capitalismo desenvolvido.

O sujeito coisificado não é capaz de entender o mundo social como algo construído pela ação de indivíduos organizados coletivamente, mas o toma sob o aspecto de uma realidade que funciona de maneira independente da influência de vontades particulares. Lukács concorda com Marx quanto ao fato da gênese desse fenômeno ser encontrada na própria divisão capitalista do trabalho, que transforma o indivíduo em uma peça de um enorme mecanismo.

Se perseguirmos o caminho percorrido pelo desenvolvimento do processo de trabalho desde o artesanato, passando pela cooperação e pela manufatura, até a indústria mecânica, descobriremos uma racionalização continuamente crescente, uma eliminação cada vez maior das propriedades qualitativas, humanas, individuais do trabalhador. Por outro lado, o processo de trabalho é fragmentado, numa proporção continuamente crescente, em operações parciais abstratamente racionais, o que interrompe a relação do trabalhador com o produto acabado e

reduz seu trabalho a uma função especial que se repete mecanicamente (LUKÁCS, 2012, p. 201).

A fragmentação do homem moderno está diretamente relacionada com as relações sociais de produção das sociedades capitalistas, com a sua apropriação privada do resultado do trabalho. A mecanização em si mesma não é negativa, mas a especialização decorrente da divisão do trabalho sim. Entendido somente como uma peça de um mecanismo muito mais vasto, o ser humano, além de ser rebaixado ao nível da coisa, perde definitivamente a visão do todo.

Quanto mais tecnologicamente sofisticado for o processo de produção, mais especializado será o trabalho demandado. Não é exigido do trabalhador braçal da grande indústria qualquer tipo de elaboração criativa, apenas a repetição mecânica atentamente cronometrada. Nesse contexto o ser humano torna-se apenas um acessório da máquina. Sua individualidade não é somente encarada como algo descartável, ela precisa ser desestimulada pelo próprio sistema para que a eficiência seja garantida. Tomemos outra citação de Lukács:

Como consequência do processo de racionalização do trabalho, as propriedades e particularidades humanas do trabalhador aparecem cada vez mais como *simples fontes de erro* quando comparadas com o funcionamento dessas leis parciais abstratas, calculado previamente. O homem não aparece, nem objetivamente, nem em seu comportamento em relação ao processo de trabalho, como o verdadeiro portador desse processo; em vez disso ele é incorporado como parte mecanizada num sistema mecânico que já encontra pronto e funcionando de modo totalmente independente dele, e cujas leis ele deve se submeter (LUKÁCS, 2012, p. 203 e 204).

O modo de produção capitalista fomentou o afastamento radical entre a personalidade do trabalhador e a sua atividade produtiva. Essa é uma das maneiras com que ele o coisifica. Para os capitalistas, a individualidade de seus operários não passa de uma anomalia que deve ser evitada a todo custo. Ela atenta contra a racionalização completa do sistema produtivo na medida em que traz imprecisão ao cálculo racional. Assim, os seres humanos têm as suas idiossincrasias anuladas pelo trabalho mecanizado que prioriza a otimização do tempo em busca de maior eficiência na produção.

Neste contexto de intensa fragmentação da vida, o indivíduo passa a ser definido principalmente pela função que exerce. Sua existência nada mais é do que uma “*parcela isolada e integrada a um sistema estranho*” (LUKÁCS, 2012, p. 205). Por isso a posição que ele assume diante do mundo social tenderá a ser puramente contemplativa. Como “*espectador impotente*”

(Idem), é compreensível que a resignação se torne a característica mais acentuada da sua atuação social, atitude que é primordial para a manutenção daquela estrutura de poder.

Uma vez que o modo de produção capitalista apresenta uma capacidade acentuada de reproduzir em larga escala os seus fundamentos econômicos, a reificação alcança os mais diversos níveis do nosso convívio social. Segundo Lukács, com isso ela “*penetra na consciência dos homens de maneira cada vez mais profunda, fatal e definitiva*<sup>38</sup>” (LUKÁCS, 2012, p. 211). A classe dominante não está isenta dessa influência, ela apenas a experimenta de maneira mais sofisticada, porém não deixam também de serem meros observadores dos processos sociais.

### 3.2 – O pesadelo taylorista de Kafka

No livro *Franz Kafka: Sonhador Insubmisso*, Michael Löwy realiza uma minuciosa pesquisa a respeito da vida de Kafka com o objetivo de desfazer a imagem desse escritor como uma vítima passiva das circunstâncias. A partir desse levantamento biográfico, Löwy procura enfatizar uma característica de Kafka geralmente desprezada pelos seus biógrafos: a de um crítico ferrenho da sociedade capitalista, com certa inclinação ao pensamento revolucionário.

Segundo esse autor, existem evidências de que já em 1897 (ou seja, ainda na adolescência) Kafka teria participado de reuniões e debates organizados por grupos socialistas – mesmo que geralmente evitasse se pronunciar nesses encontros. Apesar disso, é um erro achar que é possível enquadrar o escritor de Praga em uma definição política muito precisa. Ainda que demonstrasse interesse pelas discussões, Kafka jamais engajou-se politicamente, atuando em um grupo específico.

Como já mencionado no capítulo anterior, neste livro Löwy defende o argumento de que a expressão mais adequada para definir a orientação política de Kafka seria a de *anticapitalismo romântico*. Posição ambígua que pode levar a modelos de pensamento tanto reacionários e conservadores quanto revolucionários. No caso de Kafka o anticapitalismo

---

<sup>38</sup> É preciso notar como essa frase de Lukács é carregada de um excesso que se levado ao pé da letra pode apontar para a impossibilidade da formação da consciência de classe e da própria luta de classe.

romântico aparece como uma franca aversão ao processo de industrialização pelo qual passavam as sociedades europeias daquele período.

Quando tomamos contato com as correspondências de Kafka, uma característica evidente é o seu ceticismo quanto à questão do progresso capitalista. Era com extrema desconfiança que encarava a perspectiva segundo a qual as sociedades modernas estavam caminhando a passos largos para uma era de liberdade e prosperidade.

Tal concepção refletia-se na veemente crítica que realizou de um fenômeno que começava a ganhar força na virada do século XIX para o século XX: a chamada gerência científica; especialmente quanto ao sistema taylorista. Em *A Necessidade da Arte*, Ernst Fischer tece alguns comentários sobre como Kafka encarava o taylorismo. Para o autor de *Metamorfose* essa técnica de organização do trabalho – no intuito de tornar mais eficiente a produção em larga escala – concretiza a transformação do operariado em parte integrante da máquina.

Kafka acreditava ainda que esse sistema tinha como fundamento um mecanismo de degradação que sufocava a humanidade dos indivíduos inseridos em sua estrutura. Encontramos a seguinte passagem numa carta de sua autoria: “*a vida tailorisada (sic) é uma maldição terrível de que não podem sair senão a fome e a miséria em vez da riqueza e do lucro desejados*” (KAFKA apud FISCHER, 1963, p. 93). Kafka mostrava, portanto, um evidente interesse pelos efeitos da racionalização extensiva promovida pelas formas sociais do capitalismo e de como ela enseja processos desumanizadores.

O taylorismo foi a mais bem-sucedida experiência de administração “científica” ocorrida nos últimos anos do século XIX e no início do século XX. Desenvolvido pelo engenheiro estadunidense Frederick Taylor, esse método de organização do trabalho tornou-se bastante popular pelo fato de conseguir aumentar significativamente o potencial produtivo das indústrias que o adotavam.

Este tipo de administração chegou à Europa na década de 1890 como uma alternativa para conseguir viabilizar a logística das estruturas mais complexas que vinham se tornando as grandes empresas capitalistas. A fama de científica era devido à proposta de racionalização de todas as esferas que envolviam o funcionamento dessas corporações, desde a linha produtiva até os seus setores administrativos.

Em suma, aquele era um sistema baseado na “*divisão sistemática de cada processo em unidades componentes cronometradas ('estudo do tempo e do movimento')*” (HOBSBAWM, 2014, p. 75) que teve o grande mérito de aprimorar a eficiência de cada indivíduo que compunha o quadro de funcionários, alcançando assim a maximização dos lucros. No início do século passado ainda não havia aparecido uma filosofia administrativa capaz de competir em pé de igualdade com o nível de organização encontrado no taylorismo.

O objetivo de Taylor era evitar o máximo possível movimentos considerados desnecessários no interior do processo produtivo, coibindo comportamentos que de alguma maneira interferissem na eficiência do sistema. Para isso era necessário estabelecer um rígido controle do tempo, algo que modificou significativamente a vida dos trabalhadores industriais na medida em que o pouco de autonomia que ainda os restava foi definitivamente eliminada.

De acordo com Harry Braverman na obra *Trabalho e Capital Monopolista*, o título de gerência científica desse tipo de empreendimento indicava um esforço de “*aplicar os métodos da ciência aos problemas complexos e crescentes do controle do trabalho nas empresas capitalistas em rápida expansão*” (BRAVERMAN, 1987, p. 82). No entanto, esse elemento científico é bastante enfraquecido quando se percebe que o interesse não é analisar de uma maneira mais ampla a questão do trabalho, mas apenas aplicar meios racionais para atender as necessidades do capitalismo.

Assim, o ponto de vista do operário é preterido em favor de uma implacável mecanização do trabalho que leva à obliteração completa do indivíduo. Para Braverman, o taylorismo nada mais é do que “*a explícita verbalização do modo capitalista de produção*” (BRAVERMAN, 1987, p. 83). O que ele fez foi aprofundar elementos que já estavam implícitos na própria lógica desse sistema econômico, conferindo-lhe mais controle sobre o trabalho e, por consequência, mais eficácia produtiva.

O controle foi o aspecto essencial de gerência através da sua história, mas com Taylor ele adquiriu dimensões sem precedentes. Os estágios do controle gerencial sobre o trabalho antes de Taylor incluíram, progressivamente: a reunião de trabalhadores numa oficina e a fixação da jornada de trabalho; a supervisão dos trabalhadores para garantia de aplicação diligente, intensa e ininterrupta; execução das normas contra distrações (conversas, fumo, abandono do local do trabalho etc.) que se supunha interferir na aplicação; a fixação de mínimos de produção etc. Um trabalhador está sob controle gerencial quando sujeito a essas normas ou a qualquer de suas extensões e variações. Mas Taylor elevou o conceito de controle a um plano inteiramente novo quando asseverou como *uma necessidade absoluta para a gerência adequada a imposição ao trabalhador da maneira rigorosa pela qual o trabalho deve ser executado*. Admitia-se em geral antes de Taylor que a gerência tinha o direito de “controlar” o trabalho, mas na

prática esse direito usualmente significava apenas a fixação de tarefas, com pouco interferência direta no modo de executá-las pelo trabalhador. A contribuição de Taylor foi no sentido de inverter essa prática e substituí-la pelo seu oposto. A gerência, insistia ele, só podia ser um empreendimento limitado e frustrado se deixasse ao trabalhador qualquer decisão sobre o trabalho. Seu “sistema” era tão-somente um meio para que a gerência efetuasse o controle do modo concreto de execução de toda atividade no trabalho, desde a mais simples à mais complicada. Nesse sentido, ele foi pioneiro de uma revolução muito maior na divisão do trabalho que qualquer outra havida (BRAVERMAN, 1987, p. 86).

O taylorismo foi o principal responsável pela separação definitiva entre trabalho manual e trabalho intelectual dentro das indústrias. Mesmo com todos os reveses trazidos pelo capitalismo, os trabalhadores ainda possuíam alguma dose de autonomia no que se refere à organização do processo produtivo. Eles podiam, por exemplo acelerar ou diminuir o ritmo do trabalho de acordo com seus interesses imediatos<sup>39</sup>. Taylor, no entanto, percebe nesse fato um empecilho para o aumento da produtividade e cria uma maneira de delimitar a atuação do trabalhador em uma série de movimentos repetitivos.

Mesmo que o processo de industrialização tenha acentuado ainda mais o afastamento entre teoria e prática no âmbito da produção (separação instituída pelo próprio desenvolvimento da divisão do trabalho), o operário ainda podia decidir com certa liberdade a melhor maneira de realizar uma determinada tarefa. Os conhecimentos a respeito dos ofícios eram transmitidos oralmente entre os trabalhadores, fazendo com que não existisse um modo padronizado de execução dos trabalhos.

A partir de Taylor a gerência passa a assumir responsabilidade por todos os elementos de cunho intelectual envolvidos no ato da produção, sempre no intuito de encontrar a maneira mais racional, quer dizer, mais eficaz, de organizar o trabalho exigido. Ao trabalhador resta executar aquilo que é determinado pelos especialistas, de preferência com a frieza e a precisão de uma máquina.

Taylor defendia a ideia de que cada ofício possui uma ciência própria que deve ser descoberta pelos especialistas partindo justamente da experiência dos trabalhadores. Porém, era necessário tirar esse conhecimento do campo de influência dos operários (profundamente

---

<sup>39</sup> Essa relativa autonomia dos trabalhadores, num período anterior à expansão da gerência científica, servia inclusive como instrumento de luta para os operários que podiam, como o próprio Taylor dizia, “fazer cera” (TAYLOR, 1987, p. 34), ou seja, diminuir o ritmo da produção para evitar que colegas fossem demitidos ou mesmo na tentativa de forçar mais contratações. “Os efeitos da grande depressão do final do século, aliados à grande massa de imigrantes que anualmente chegavam aos Estados Unidos à procura de emprego, levava a que a grande maioria dos trabalhadores compartilhasse a ideia de que se todos trabalhassem menos haveria uma melhor oferta de empregos. Assim, pensando a “cera” no serviço era considerada uma clara manifestação de solidariedade de classe e, indiretamente, da própria segurança do emprego” (RAGO; MOREIRA, 1993, p. 16).

apegados à tradição) e trazê-lo para a tutela do pensamento racional que se responsabilizará em sistematizá-lo. Deste modo, a concepção e o planejamento do trabalho se encontram numa esfera diferente da sua execução.

No ser humano, como vimos, o aspecto essencial que torna a capacidade de trabalho superior à do animal é a combinação da execução com a concepção da coisa a ser feita. Mas à medida que o trabalho se torna um fenômeno social mais que individual, é possível – diferentemente do caso de animais em que o instinto como força motivadora é inseparável da ação – separar concepção e execução. Essa desumanização do processo de trabalho, na qual os trabalhadores ficam reduzidos quase que ao nível de trabalho em sua forma animal, enquanto isento de propósito e não pensável no caso de trabalho auto-organizado e automotivado de uma comunidade de produtores, torna-se aguda para a administração do trabalho comprado (BRAVERMAN, 1987, p. 104).

Portanto, o processo de desumanização desencadeado pelo sistema taylorista está diretamente relacionado com os princípios fundamentais da administração científica como imaginada por Taylor. Tais princípios operam, primeiro, no sentido de apropriar-se do vasto conhecimento encontrado entre os trabalhadores sobre os ofícios que eles já estão acostumados a executar, para em seguida transformar esse saber em algo racionalmente sistematizado que é imposto de volta ao operário, sem que lhe seja permitida qualquer escolha ao longo do processo<sup>40</sup>.

Não é difícil imaginar que a implementação do novo sistema não se deu de maneira tranquila. O clima das fábricas ficou mais tenso por conta da vigilância constante, cujo maior símbolo foi a adoção do cronômetro na linha de produção. Para Taylor, era preciso ter uma atenção constante com os mínimos detalhes do processo, inclusive com a própria forma de se mover dos operários durante o trabalho. Estes, claro, resistiram como puderam às novas regras que tornavam o ofício ainda mais insalubre.

Mesmo sendo de família abastada, Taylor já havia tido a experiência de trabalhar em chão de fábrica e sabia bem como funcionava a dinâmica daquele ambiente. Suas tentativas de aplicar a gerência científica nas empresas que o contratavam resultaram em motins de

---

<sup>40</sup> Braverman resume os princípios do taylorismo em três ideias específicas: primeiro o que ele vai chamar de “*dissociação do processo de trabalho das especialidades dos trabalhadores*” (BRAVERMAN, 1987, p. 103), depois a separação entre *execução* e *concepção* e por fim o que ele acredita ser a “*utilização deste monopólio do conhecimento para controlar cada fase do processo de trabalho e seu modo de execução*” (p. 108).

trabalhadores que recorriam a diversos subterfúgios para repelir aquele sistema. Alguns viraram caso de polícia envolvendo inclusive ameaças de morte<sup>41</sup>.

Em *Princípios da Administração Científica* (sua mais conhecida obra, publicada em 1911), Taylor defende o seu sistema com o argumento de que ele não beneficiaria apenas os empresários, mas também os próprios trabalhadores. Segundo ele, os interesses de patrões e empregados não são necessariamente conflitantes, muito pelo contrário “*a administração científica tem, por seus fundamentos, a certeza de que os verdadeiros interesses de ambos são um, único e mesmo*” (TAYLOR, 1987, p. 32).

A noção de que a prosperidade do capitalista significaria a prosperidade do trabalhador é um elemento bastante evidente da ideologia burguesa, que sempre procurou negar o antagonismo de classes na sociedade industrial. Deste modo, Taylor estabelece um sistema de recompensas visando estimular o operário comprometido com o auto aperfeiçoamento e com o sucesso da empresa. O trabalhador ideal do taylorismo é aquele que preza pela eficiência e se dedica às tarefas designadas sem reclamar.

Mais do que uma técnica racional de organização do trabalho, o taylorismo revelou-se um eficiente método de dominação utilizado pela classe dominante contra o proletariado. Isso ocorre primeiro no momento em que priva definitivamente os trabalhadores de qualquer autonomia em relação à sua própria atividade produtiva, mas, para além disso, por ajudar a enraizar falsas concepções que dissimulam a exploração do trabalho dentro da economia capitalista.

Ou seja, além da evidente dimensão econômica, a teoria de Taylor possui uma forte conotação política e ideológica. A dinâmica entre essas dimensões expande a sua influência muito além dos limites das fábricas, adentrando a vida cotidiana e transformando sensivelmente aspectos essenciais do convívio social. No livro intitulado *O Que é Taylorismo*, Luiza Margareth Rago e Eduardo F. P. Moreira se referem a esse importante traço do taylorismo nos seguintes termos:

O sistema Taylor apresenta-se neste contexto como uma estratégia adequada à dominação burguesa que visa constituir o trabalhador dócil politicamente e rentável economicamente. Portanto, o taylorismo deve ser analisado em sua

---

<sup>41</sup> A mais emblemática dessas ocorrências se deu justamente na fábrica em que Taylor trabalhou como maquinista, assumindo depois o cargo de gerente com a intenção de aplicar as suas ideias. Na siderúrgica Midvale Steel Works, Taylor entrou em confronto com os trabalhadores que se recusaram a seguir suas ordens e o caso foi parar (após vinte e cinco anos) na Comissão Especial da Câmara de Representantes dos Estados Unidos que pretendia esclarecer os acontecimentos. A “batalha de Midvale”, como ficou conhecida, foi um grande símbolo da resistência dos trabalhadores à implementação do taylorismo.

dimensão política dissimulada quando se apresenta como método “científico” ou mera técnica de intensificação da produção. Seu objetivo é muito mais amplo do que fazer com que o trabalhador “economize tempo”, cumprindo à risca os regulamentos internos e as instruções burocráticas, já que objetiva construir a própria identidade da figura do trabalhador: o soldado do trabalho, militante ao nível da produção. Tampouco vem atender aos interesses da sociedade como um todo, constituindo-se principalmente como estratégia de intensificação da produção de mais-valia (RAGO; MOREIRA, 1993, p. 25 e 26).

A preocupação de Taylor com o que ele considera a “indolência sistemática” dos trabalhadores o levou a elaborar uma imagem do que seria o operário padrão e a procurar indivíduos que se adequassem aos critérios estabelecidos. Ele os encontrou naquilo que chamou de “tipos bovinos”, que reuniam três características indispensáveis: força física, pouca inteligência e docilidade. A franqueza com que Taylor escreveu sobre esse assunto é sintomática e muito difícil de encontrar em outros ideólogos da burguesia.

É bom lembrar que o tipo bovino é o ideal para praticar o trabalho pesado da fábrica, como carregar lingotes de ferro; para citar o conhecido exemplo dado por Taylor em *Princípios da Administração Científica*. Segundo ele, o sujeito mais adequado para esse tipo de serviço é aquele que “*seja tão estúpido e calmo que mais se assemelhe a um bovino, em sua constituição mental, do que a qualquer outro tipo*” (TAYLOR apud MÈSZÁROS, 2012 p. 119).

Apesar disso, é um erro pensar que a gerência científica submeta apenas os trabalhadores braçais a processos de desumanização. Os assalariados que se ocupam da gerência e fazem um trabalho considerado mais nobre, por terem aptidões intelectuais supostamente mais desenvolvidas, também são afetados pelos efeitos negativos daquele sistema. A racionalização do planejamento produtivo conduz a uma fragmentação extrema desse conhecimento que aprisiona o especialista a um tipo diferente de mecanização do trabalho, ou seja, à simples aplicação da técnica.

Não podemos esquecer, porém, que o taylorismo propriamente dito não teve uma vida muito longa. A má fama que o nome adquiriu em pouco tempo e o aparecimento de novos tipos de gerenciamento científico do trabalho (como o fordismo por volta de 1914) causaram um abandono do método criado por Taylor. Por outro lado, mesmo tendo saído de cena os “*seus ensinamentos fundamentais tornaram-se a rocha viva de todo projeto de trabalho*” (BRAVERMAN, 1987, p. 84), como nos alerta Braverman.

Ele deixou de existir apenas enquanto um grupo coeso, mas continuou influenciando profundamente a maneira como as sociedades modernas encaram a questão da organização do

trabalho. Em certa medida, não há dimensão da vida econômica que tenha escapado aos métodos de racionalização desenvolvidos por Taylor. Não tirar proveito deles significa perder eficiência e conseqüentemente sucumbir à concorrência do mercado. Assim, ao longo do tempo, seus métodos foram aperfeiçoados e aplicados em larga escala sob outras nomenclaturas.

As transformações empreendidas pela administração científica, no entanto, penetraram ainda mais profundamente a vida social do mundo industrializado. Em muitos aspectos passaram a orientar também as formas de agir, de pensar e de sentir do homem moderno<sup>42</sup>. Isso porque a racionalização do tempo atinge em cheio os mais diversos campos da nossa socialização, fazendo com que internalizemos regras alegadamente científicas que prometem aumentar a eficiência dos indivíduos em todas as esferas do seu cotidiano.

O início do século XX experimentou intensamente essa euforia pela racionalização da realidade, algo que Kafka irá transpor para a sua linguagem literária com o vigor que lhe é particular. A maneira como este escritor descreve o mundo do trabalho em suas obras deixa isso bem evidente. Veremos como em Kafka, os processos de desumanização geralmente estão relacionados com a questão do trabalho no mundo moderno e com a extensa mecanização da vida.

Esse elemento é tão marcante no seu universo literário que não é exagero defini-lo como uma espécie de pesadelo taylorista, no qual a submissão do sujeito a regras totalmente obscuras atinge o paroxismo. Mais uma vez é no romance *Amerika* que podemos perceber mais facilmente os contornos históricos da abordagem empreendida por Kafka. Nele conseguimos ver com nitidez como a atenção do escritor estava voltada para questões relevantes daquele contexto histórico.

Lembremos que o protagonista de *Amerika*, Karl Rossmann, chegou em Nova Iorque e ficou hospedado na casa de um tio que era dono de uma empresa de “*transportes e despachos*” (KAFKA, 2003, p. 49). Por mais que pedisse, Karl nunca tinha a permissão do tio para conhecer a tal empresa, até que um dia ele decide atender aos pedidos do sobrinho. Kafka descreve essa visita da seguinte maneira:

O salão dos telégrafos não era menor, aliás era maior do que a agência telegráfica da cidade natal de Karl, a qual certa vez ele havia percorrido em companhia de um colega que era conhecido por lá. No salão dos telefones, para onde quer que se dirigisse o olhar abriam-se e fechavam-se as portas das cabines telefônicas, e aquele tilintar confundia os sentidos. O tio abriu a porta mais próxima e sob uma faiscante luz elétrica viu-se um funcionário, indiferente ao barulho das portas,

---

<sup>42</sup> (RAGO; MOREIRA, 1993).

**com a cabeça encaixada numa tira de aço que lhe apertava os fones contra as orelhas.** Sobre uma mesinha pousava o braço direito, como se ele lhe fosse particularmente pesado, e apenas os dedos que seguravam o lápis faziam **movimentos inumanamente regulares e velozes.** Era muito lacônico ao microfone, e várias vezes percebia-se que ele tinha algo a objetar ao interlocutor, pretendendo fazer perguntas mais precisas; mas antes que pudesse realizar sua intenção, certas palavras que ouvia obrigavam-no a abaixar os olhos e escrever. **Ele não era obrigado a falar,** como explicou o tio a Karl em voz baixa, **pois os mesmos comunicados que aquele homem anotava eram simultaneamente registrados por dois outros funcionários e depois comparados de forma que na medida do possível erros fossem evitados.** No mesmo instante em que o tio e Karl tinham saído pela porta, um estagiário se esgueirou para dentro, saindo com um papel coberto de anotações feitas no entretempo. No meio da sala havia um movimento permanente de pessoas que corriam de um lado para o outro. **Ninguém cumprimentava, os cumprimentos haviam sido abolidos, cada qual ia seguindo os passos de quem o precedia, olhando para o chão sobre o qual pretendia avançar da maneira mais rápida possível,** ou então capturando com olhadelas para os papéis que tinham em mãos o que na certa eram apenas **palavras ou números isolados** e que esvoaçavam com seu passo apreçado (KAFKA, 2003, p. 50).

É interessante como já em seu primeiro romance, Kafka captura a atmosfera do mundo moderno com um acento de estranheza que torna a realidade algo ligeiramente distorcida. O mistério que ele cria em torno da empresa no início da obra (com o comportamento um tanto bizarro do tio que se nega a deixar o protagonista conhecer o seu negócio) faz com que o aparecimento daquele ambiente soe como a revelação de um mundo oculto cujo acesso é permitido a poucos.

Neste ponto, a própria maneira como Kafka constrói a narrativa sugere as temáticas do fetichismo e da alienação. O âmbito produtivo é descrito como uma realidade escondida, de maneira parecida com a afirmação de Marx sobre o fetichismo, que, para ele, dissimula o complexo processo social envolvido na produção de mercadorias. À Karl Rossmann é permitido testemunhar a prática do trabalho por trás de uma grande empresa capitalista.

No diálogo que ocorre imediatamente depois do trecho transcrito, o narrador faz uma revelação interessante. Segundo ele, percorrer toda a extensão da empresa *“demandaria muitos dias, ainda que se desejasse apenas passar os olhos em cada um de seus departamentos”* (Idem). Efetivamente, trata-se de um empreendimento que escapa à compreensão do protagonista. Só o salão do telégrafo *“era maior do que a agência telegráfica da cidade natal de Karl”*, o barulho dos telefones era tão grande que chegava a confundir os sentidos.

Quando o tio lhe conta que começou com um pequeno negócio e levou trinta anos para construir tudo aquilo, Karl responde dizendo: *“Parece mágica”* (KAFKA, 2003, p. 51), como

se realmente estivesse diante de algo fora do normal. Com essa afirmação Kafka sublinha a áurea fantástica que parece emanar daquela gigantesca estrutura, aumentando a sensação de estranhamento na medida em que toda a cena é descrita de maneira bastante realista.

Além disso, é notável como o narrador faz questão de enfatizar o funcionamento altamente mecanizado daquela organização. O primeiro funcionário com que Karl toma contato estava “*com a cabeça encaixada numa tira de aço que lhe apertava os fones contra as orelhas*” e executava seu trabalho fazendo “*movimentos inumanamente regulares e velozes*”. Ficamos sabendo pelo tio que dois outros funcionários auxiliavam o primeiro para que “*erros fossem evitados*” o máximo possível.

O local estava repleto de pessoas que caminhavam em várias direções. Neste momento Kafka nos traz uma informação curiosa, aquelas pessoas não se cumprimentavam: “*os cumprimentos haviam sido abolidos*”. Cada funcionário se limitava a caminhar um atrás do outro “*olhando para o chão sobre o qual pretendia avançar da maneira mais rápida possível*”. A ênfase que o autor dá à questão da velocidade não é por acaso. Kafka realça traços específicos da cena que apontam para uma obsessão pela eficiência, típica da administração científica.

Outro elemento que salta aos olhos nessa passagem é o modo como os trabalhadores são mostrados como peças de um grande mecanismo. Dos movimentos inumanos do funcionário que não era obrigado a falar, até a ausência de qualquer interação que escape ao plano estritamente profissional (como indica a estranha abolição dos cumprimentos) indicando uma situação de otimização do tempo como previa o taylorismo. Logo, estamos diante de uma representação literária bastante elaborada e peculiar da desumanização capitalista.

Algumas páginas à frente temos outra prova de como nesse romance a questão do trabalho é um vivo interesse de Kafka. Passeando de carro pelas movimentadas ruas de Nova Iorque, onde, segundo o narrador, as pessoas andavam “*a passos rápidos evidentemente com muito medo de se atrasar*” (KAFKA, 2003, p. 55), Karl se depara com uma “*uma passeata de metalúrgicos em greve*” (Idem). A historicidade contida nessa passagem é algo extremamente raro na literatura de Kafka:

(...) quando o automóvel, vindo de ruas escuríssimas das quais ecoavam ruídos abafados, atravessou a seguir umas dessas avenidas que parecem verdadeiras praças, apareceram, de ambos os lados e em perspectivas que nenhum olhar conseguia seguir até o fim, calçadas apinhadas com **uma massa que se movia a passos minúsculos e cujo canto era mais uniforme que o de uma única voz humana**. Na pista que fora mantida livre via-se aqui e ali algum policial sobre um cavalo imóvel, **ou então pessoas carregando bandeiras, ou faixas com**

**dizeres estendidas sobre a rua, ou então algum dirigente operário cercado por seus colaboradores ou ordenanças, (...) (Idem).**

Em nenhuma outra obra do escritor as temáticas relacionadas ao trabalho nas sociedades modernas aparecem de maneira tão evidentes quanto em *Amerika*. A jornada de Karl Rossmann o leva a se desentender com o tio industrial e a tornar-se parte do exército de reserva do capitalismo. Como trabalhador pouco qualificado vaga pela cidade à mercê das circunstâncias em busca de emprego, até que finalmente decide juntar-se a uma trupe de teatro. Ou seja, a arte foi a saída encontrada por Karl para escapar da desumanização daquela realidade social.

Podemos dizer que, nesse sentido, o personagem principal de *Amerika* é um sortudo em comparação aos protagonistas dos dois outros romances de Kafka. Tanto Josef K. em *O Processo* e quanto o agrimensor K. de *O Castelo*, parecem não ter uma saída para a situação em que se encontram. Em *Amerika* Karl Rossmann ainda consegue preservar a esperança, encontrando um refúgio na arte – algo não que ocorre nas outras obras. Nelas a desumanização também está bastante relacionada com o mundo do trabalho, mas em ambos os casos (especialmente em *O Castelo*) é a questão da burocracia que ganhará maior destaque.

### **3.3 – Uma peça do mecanismo burocrático**

Existe uma anedota russa do século XVII que relata a história do chanceler Potemkin e de um jovem chamado Chuvalkin. Segundo se conta, o poderoso Potemkin era dado a graves crises de depressão. Durante um desses acessos (que se alongou mais do que o esperado), ele deixou os altos funcionários da chancelaria bastante preocupados, sem saber o que deviam fazer com os papéis que se acumulavam durante o tempo em que o homem se encontrava indisposto.

Percebendo o desespero dos seus superiores, o prestativo Chuvalkin ofereceu-se para conseguir o que mais ninguém havia conseguido: as assinaturas de Potemkin em documentos de suma importância. Decidido, o amanuense foi até o quarto onde convalescia o chanceler. Lá chegando encontrou a porta meio aberta e entrou aonde nunca lhe havia sido permitido entrar. Na escuridão do aposento, o alienado Potemkin roía as unhas febrilmente.

Chuvalkin aproximou-se dele e colocou os papéis em seu colo. Com muito cuidado acomodou em seus dedos uma pena com tinta e, para a surpresa do jovem subalterno, o doente

começou a assinar todos os papéis de maneira automática. Crente do seu sucesso, Chuvalkin retornou ao gabinete triunfante, exibindo o troféu aos funcionários que, perplexos, constataram que de fato todos os papéis estavam assinados, mas com o nome Chuvalkin.

Segundo Walter Benjamin no já citado *Franz Kafka: a Propósito do Décimo Aniversário de sua Morte*, nesta antiga história nos deparamos com o enigma que permeia a obra de Kafka. Encontramos aí (com séculos de antecedência) alguns dos elementos mais característicos do universo kafkiano. Um mundo composto por papéis, arquivos e assinaturas. Com funcionários que transitam por entre corredores escuros e salas mofadas. É nesta realidade que vivem seus personagens, sempre carregando nos ombros o peso de sólidas hierarquias.

É praticamente impossível desassociar a literatura de Kafka da questão da burocracia. Esse tema é substancial em algumas de suas obras mais significativas (com destaque para *O Processo* e *O Castelo*), tornando-se uma das características mais notadas e comentadas do seu universo literário.

Como já comentado, a burocracia tem uma importância fundamental no universo kafkiano porque ela reúne em um mesmo lugar aquilo que consideramos o cerne da literatura de Kafka, ou seja, a trinca alienação, desumanização e absurdo. Deste modo, entender as questões que orbitam em torno dessa temática é fundamental para qualquer análise sobre o escritor de Praga.

Para Benjamin, o Chuvalkin da anedota corresponde a K., personagem central dos romances de Kafka. Ao enfrentar uma estrutura estranha, fundamentada por leis obscuras, esses personagens se perdem numa burocracia labiríntica e quando acreditam terem conquistado algo, na verdade caíram em uma armadilha. O sombrio Potemkin (debilitado num quarto escuro onde o acesso é proibido) corresponde àqueles personagens de Kafka que ocupam altos cargos da hierarquia burocrática.

Um bom exemplo desse tipo de personagem é do doutor Huld, advogado que Josef K. visita em certo momento do romance *O Processo*. A princípio, K. não vê com bons olhos a ajuda de advogados, mas ele termina cedendo à pressão do tio e concorda em ir falar com Huld sobre o seu caso. Afinal se alguém poderia intervir a seu favor era um funcionário da justiça (amigo de escola do seu tio) que tivesse acesso aos níveis superiores da hierarquia, ou seja, aos juízes. Porém, a primeira impressão que Kafka deixa do tal doutor Huld não é das mais agradáveis.

K. chega acompanhado do tio Albert na casa do advogado e fica sabendo que o homem está doente. Mesmo assim os dois entram no aposento. Encontramos Huld no canto da sala “onde não chagava a luz da lâmpada” (KAFKA, 1979, p. 110), deitado numa cama. O narrador nos conta que a luz da vela impede o advogado de reconhecer os visitantes, ele pergunta quem são aquelas pessoas e o tio de K. responde: “Sou Albert, teu velho amigo” (Idem), seguido do seguinte diálogo:

- Ah, Albert! – exclamou o advogado, deixando-se cair novamente sobre a almofada, como se não tivesse que dissimular nada diante desse visitante.
- Tão mal estás? – perguntou o tio de K., enquanto se sentava na beira da cama.
- Não o creio; será tão somente um ataque de tua antiga doença do coração que sem dúvida será passageiro como os que já tiveste.
- É possível – replicou o advogado, em voz baixa; - mas este é pior que das outras vezes. Respiro com dificuldade; não durmo e dia a dia vou perdendo forças (KAFKA, 1979, p. 110 e 111).

Os personagens de Kafka costumam ser acometidos por cansaços súbitos que lhes arrancam as forças; e é curioso como isso parece ocorrer com mais frequência em personagens que ocupam cargos elevados em alguma hierarquia. Não que Huld seja um funcionário do mais alto nível. De acordo com o narrador, ele certamente é alguém importante na hierarquia inferior daquela instituição. Sua posição o coloca em contato com alguns funcionários do topo da estrutura, que por sua vez são totalmente inacessíveis para as pessoas comuns.

Algo muito parecido acontece no romance *O Castelo* quando o agrimensor K. finalmente consegue um encontro com o prefeito do vilarejo aonde ele vem tentando ser admitido. Novamente acontece de o personagem receber o protagonista deitado em uma cama, pois encontra-se enfermo. Segundo o próprio K. afirma em uma passagem: as autoridades “carregavam literalmente todo peso do mundo” (KAFKA, 2008 p.72), o que lhes consumia todas as energias.

Em *O Processo*, a partir da entrada do advogado na estória, conhecemos um pouco melhor o estranho funcionamento da organização jurídica que move o processo contra Josef K. Através desse personagem confirmamos que aquela burocracia não é confusa apenas para o acusado, mas ela também parece não fazer muito sentido para os próprios funcionários que a compõem. No entanto, eles continuam seguindo cegamente as suas regras. Kafka descreve essa instituição da seguinte maneira:

**A ordem hierárquica e os diferentes graus da justiça eram infinitos, pelo que nem mesmo os membros dela os conheciam com precisão. Os inquiridos que se realizavam nas cortes de justiça eram secretos, em geral, também para os funcionários de hierarquia inferior, os quais apenas podiam compreender o**

distante curso ulterior que tomariam os assuntos nos quais estavam trabalhando, de modo que as causas judiciais entravam na órbita de sua jurisdição sem que eles mesmos chegassem a saber, na maioria das vezes, de onde vinham nem onde iriam. Sendo assim, a esses funcionários fugiam-lhes os ensinamentos que podiam obter do estudo de todas as fases individuais de um processo, da sentença final e de seus fundamentos. **Não podiam senão intervir naquela parte do processo que a lei lhes prefixava expressamente**, de modo que conheçam o curso ulterior que o processo tomava, quer dizer, o resultado de seu próprio trabalho, menos do que a defesa, a qual em troca quase por regra geral continuava mantendo relações com o acusado até o fim do processo. De modo que também nesse sentido os funcionários podiam aprender muitas coisas valiosas da defesa. **K. não precisava surpreender-se, portanto, se considerava tudo isso, do caráter irritável dos funcionários que, muitas vezes, se manifestava de um modo ofensivo para as partes.** Todo acusado tivera ocasião de o sentir. Todos os funcionários estavam irritados ainda quando pareciam serenos. **Naturalmente, eram advogadozinhos insignificantes os que mais sofriam as consequências disso** (KAFKA, 1979, p. 130 e 131).

Neste trecho podemos perceber claramente como cada burocrata conhece apenas a sua área de especialidade. Desta forma, os níveis hierárquicos possuem uma comunicação extremamente problemática, principalmente se levarmos em consideração o fato do alto escalão ser praticamente inacessível não apenas para a população de uma maneira geral, mas também para os funcionários subalternos. O ambiente criado por esta situação (segundo relata o narrador) afeta bastante o comportamento daquelas pessoas, tornando-as extremamente irritadiças.

Kafka nos mostra uma organização burocrática com características muito semelhantes às daquelas que encontramos nas sociedades modernas, com a extensa pulverização do trabalho em áreas de especialidade, formando um sistema que escapa à compreensão do indivíduo isolado. Os impasses causados por tal grau de fragmentação ganham destaque no texto e apontam para uma contradição insuperável daquela instituição: ao invés de obter a eficiência prometida pela racionalização, o seu funcionamento se torna confuso e descoordenado.

Encontramos aqui mais uma notável semelhança com *O Castelo*. O colóquio realizado entre K. e o prefeito da aldeia também evidencia as afinidades entre o universo literário criado pelo romancista e o gigantesco aparato burocrático-legal do mundo moderno. Enquanto o protagonista afirma ter sido convocado pela administração do castelo para trabalhar como agrimensor em suas terras (algo que ele vem alegando desde o início da obra), o funcionário nega essa informação dizendo: *“As fronteiras das nossas pequenas propriedades agrícolas estão traçadas, está tudo registrado e em ordem”* (Idem).

Tal revelação surpreende o personagem que prefere continuar acreditando na ideia de que tudo aquilo não passa de um equívoco. Mas o prefeito não está convencido dessa hipótese,

para ele em uma “*administração tão grande como a do conde, pode acontecer às vezes que uma repartição determine isto, a outra aquilo, nenhuma sabe da outra*” (KAFKA, 2008, p.72 e 73). Confusão comum em grandes estruturas burocráticas onde costumam acontecer conflitos de autoridade (as chamadas áreas cinzentas<sup>43</sup>) que terminam atrapalhando o funcionamento do aparelho administrativo.

Essa é fundamentalmente a maneira que a burocracia é representada na literatura de Kafka. Partindo dessa ideia básica o escritor explora as possibilidades dramáticas do fenômeno, procurando observar os seus efeitos na vida dos personagens. Assim, a questão da burocratização pode ser sentida no próprio comportamento desses personagens na medida em que parecem interiorizar as normas que regulam o sistema, reproduzindo o seu conteúdo absurdo.

Mais adiante o prefeito revela ainda que já faziam alguns anos desde que recebeu uma ordem - de uma repartição da qual não mais se recorda - solicitando a contratação de um agrimensor. Porém, ele acredita ser bastante improvável que aquele pedido tivesse algo a ver com a chegada de K. na aldeia tanto tempo depois.

Para comprovar isso o homem pede para sua esposa tentar localizar em um armário a tal ordem. A cena descrita a seguir revela muito sobre aquela organização: “*O armário estava abarrotado de papéis; ao ser aberto dois maços de processos rolaram para fora*” (KAFKA, 2008, p.73). A mulher, então, revira sem sucesso o conteúdo do móvel e o narrador revela que os papéis já tomavam boa parte do quarto.

De acordo com o personagem, aquela quantidade de papel era apenas uma pequena parte dos documentos oficiais que ele tinha que guardar. O restante se encontrava acomodado num celeiro. E aquilo era somente a quantia que ficava sob sua responsabilidade. Adiante, ficamos sabendo que um outro funcionário do castelo acumulou uma quantidade tão absurda de papéis em seu escritório que quando uma dessas pilhas cai no chão, produz um barulho que pode ser escutado da aldeia.

---

<sup>43</sup> Sabemos como a burocracia procura estabelecer regras para os mais variados tipos de relações que ocorrem dentro dos seus intrincados processos, levando à criação de regulamentações desnecessárias que terminam mais atrapalhando do que ajudando. A normatização completa, por outro lado, é extremamente difícil de ser aplicada em toda extensão da estrutura. Assim surgem áreas sem nenhum ou com vários responsáveis - são as chamadas *zonas cinzentas*, nas quais ficam evidentes os conflitos de poder existentes no interior de determinadas repartições. Essas falhas facilitam práticas de corrupção, induzindo grupos de funcionários a competirem entre si para tirar proveito de tais fissuras. Esses jogos de autoridade relacionam-se com os mais diversos problemas da organização burocrática e também terminam negando o racionalismo pretendido.

Uma vez mais Kafka constrói a sua representação literária utilizando-se do exagero como forma de expressar um conteúdo absurdo, no caso, o absurdo funcionamento de uma grande instituição burocrática. A fala do prefeito sobre como ocorrem os trâmites da organização em que trabalha mostra bem como em Kafka absurdo e realismo se confundem.

(...) Aquela ordem, sobre a qual já falei, nós a respondemos com o agradecimento de que não precisávamos de nenhum agrimensor. **O que parece, porém, essa resposta não chegou à repartição original, vou chamá-la A, mas por engano à repartição B.** A repartição A, portanto ficou sem resposta, mas infelizmente também a B não recebeu nossa resposta completa, seja porque os conteúdos do processo permaneceram conosco, seja porque se perderam no caminho – na própria repartição não, isso eu posso garantir -; seja como for, à repartição B só chegou um envelope dos autos, **sobre o qual não estava anotado nada além do fato de que o processo incluso – mas que na realidade estava faltando – tratava de designação de um agrimensor.** A repartição A esperou, nesse ínterim, a nossa resposta, na verdade ela tinha os dados sobre o assunto, **mas como acontece com uma freqüência (sic) compreensível, tendo em vista a precisão de todos os trâmites, o funcionário encarregado confiou que nós iríamos responder** e que ele então ou convocaria o agrimensor ou continuaria se correspondendo conosco sobre o assunto conforme a necessidade. **Em conseqüência (sic) disso ele negligenciou os dados que estavam em sua posse e tudo caiu em esquecimento.** Na repartição B, entretanto, o envelope dos processos chegou às mãos de um funcionário **famoso por sua consciência profissional**, ele se chama Sordini, um italiano; (...) Esse Sordini naturalmente nos mandou de volta o envelope vazio do processo para que ele fosse completado. Mas desde aquela primeira circular da repartição A já haviam se passado muitos meses, se não anos, uma coisa compreensível, **pois se um processo segue o caminho certo, como é a regra**, ele chega à repartição correspondente o mais tardar em um dia, sendo despachado nesse mesmo dia ainda; se porém erra o caminho, tem de procurar o caminho errado com bastante zelo, **dada a excelência da organização**, caso contrário não o acha e então é evidente que demora muito tempo (KAFKA, 2008, p.76 e 77).

Esta longa explanação serve para termos uma noção do quão confuso é o funcionamento administrativo do castelo, mesmo que seja para resolver uma situação tão simples quanto determinar se é preciso ou não contratar um agrimensor. Por outro lado, podemos encontrar nas palavras desse personagem uma confiança absoluta na competência do sistema, como fica claro quando ele faz questão de enfatizar *“a precisão de todos os trâmites”* ou ainda *“a excelência da organização”*.

A culpa pelo desempenho insatisfatório dos seus procedimentos recai exclusivamente na falibilidade dos funcionários. Por conta da negligência de um burocrata, uma informação que deveria ter chegado à repartição “A” terminou parando na repartição “B”, desencadeando uma série de mal-entendidos. Uma vez tendo tomado o caminho errado não há mais como fazer

o requerimento chegar aonde devia, pois, todo mecanismo do sistema já está pré-determinado e deve permanecer fiel a essas determinações.

K. reage com ironia ao relato do prefeito, alegando estar entretendo-se muito com a constatação “*da ridícula embrulhada que (...) decide sobre a existência de uma pessoa*” (KAFKA, 2008, p. 77). As páginas desse romance estão recheadas de exemplos de como esse tipo de organização social pode proporcionar uma influência negativa na vida dos sujeitos. A alienação dos homens em relação aos meios de controle social está tão desenvolvida que o aparato de dominação socialmente construído se transforma numa realidade autônoma, cujo funcionamento não mais depende dos indivíduos.

A imagem sugerida por Max Horkheimer no livro *O Eclipse da Razão* exprime perfeitamente essa dimensão da literatura de Kafka: a máquina que expeliu o maquinista<sup>44</sup>. E é justamente nesse aspecto que reside a irracionalidade de um sistema que se pretende o mais racional já concebido pela humanidade. Vejamos como este ponto de vista pode ser encontrado nas páginas do *Castelo* – segundo o prefeito:

**(...) É um princípio de trabalho da administração que não se levem absolutamente em conta as possibilidades de erro. Esse princípio é justificado pela excelente organização do todo, sendo necessário para que se atinja a velocidade extrema de execução. (...)**

- Permita-me, senhor prefeito, que eu o interrompa com uma pergunta – disse K.  
 – O senhor não fez menção, antes, a uma autoridade de controle? **A administração, da maneira como o senhor descreve, é de uma natureza tal, que a pessoa se sente mal só de pensar que esse controle pode estar ausente.**  
 - O senhor é muito severo – disse o prefeito – **Mas pode multiplicar por mil sua severidade que ela não será nada em comparação com a severidade que a administração emprega em relação a si mesma. Só uma pessoa completamente estranha pode fazer uma pergunta como a sua. Se existem autoridade de controle? Existem apenas autoridades de controle.** Evidentemente elas não se destinam a descobrir erros no sentido grosseiro da palavra, pois não ocorrem erros, e mesmo que aconteça um, como no seu caso, **quem tem o direito de dizer de forma definitiva que é um erro?** (KAFKA, 2008, p.78 e 79).

A preocupação demonstrada por K. em relação à falta de uma “*autoridade de controle*” é bastante pertinente, pois a ideia de uma gigantesca organização que possui vida própria é no

<sup>44</sup> Segundo Horkheimer: “*A crise da razão se manifesta na crise do indivíduo, por meio da qual se desenvolveu. A ilusão acalentada pela filosofia tradicional sobre o indivíduo e sobre a razão – a ilusão da sua eternidade – está se dissipando. O indivíduo outrora concebia a razão como um instrumento do eu, exclusivamente. Hoje, ele experimenta o reverso dessa autodeificação. A máquina expeliu o maquinista; está correndo cegamente no espaço. No momento da consumação, a razão tornou-se irracional e embrutecida. O tema deste tempo é a autopreservação, embora não exista mais um eu a ser preservado. Em vista desta situação, cabe-nos refletir sobre o conceito de indivíduo*” (HORKHEIMER, 2007, p.133). Veremos com mais profundidade a discussão de Adorno e Horkheimer sobre a razão subjetiva no próximo capítulo quando formos tratar da mistificação do mundo social.

mínimo assustadora. O prefeito por outro lado parece não entender o conceito de “*autoridade de controle*” do mesmo modo que o agrimensor. Estes funcionários parecem partir do pressuposto de que o sistema é a prova de erros, por isso eles são incapazes de ter uma visão crítica das leis que regem os seus movimentos.

As prescrições normativas dessa organização são encaradas como absolutas, o que dá origem a uma espécie de religiosidade institucional. Como vimos acontecer lá no romance em *O Processo*, Kafka está outra vez mostrando o modo pelo qual um conjunto de leis que possui raízes estritamente sociais e históricas termina ganhando a aparência de uma ordem eterna, imutável e por isso mesmo divina.

Na medida em que a grande maioria dos indivíduos inseridos neste contexto precisa limitar significativamente a sua própria atuação (levando em consideração que para garantir o funcionamento ideal do sistema devemos nos converter em meras peças do mecanismo, eliminando qualquer tipo de comportamento que escape à sua lógica instrumental e pragmática) testemunha-se uma perda considerável da nossa capacidade de controlar a totalidade dessas organizações.

Podemos perceber, portanto, como os debates acerca da alienação e da desumanização convergem no âmbito da abordagem que Kafka realiza a respeito da burocracia. A transformação dos indivíduos em peças de uma máquina, cuja atuação é pretensamente automatizada, é um forte indício de como o escritor enxergava as formas sociais do capitalismo sob um viés crítico – expresso no uso que ele faz do absurdo na representação literária deste fenômeno.

Existe um elemento recorrente na obra de Kafka que resume bem essa confluência entre burocracia, desumanização, alienação e absurdo<sup>45</sup>. Trata-se do fato de que em variados momentos Kafka eleva a impessoalidade das suas figuras dramáticas a tal nível que o indivíduo termina se reduzindo completamente a uma função.

Muitos personagens que habitam aquele universo literário parecem não ter nome. Tanto o narrador quanto os outros personagens se referem a eles apenas pelo cargo ou pela profissão que exercem. Um ótimo exemplo disso é o do foguista que dá título ao primeiro capítulo de romance *Amerika*. Este texto foi uma das primeiras publicações de Kafka, tendo sido lançado

---

<sup>45</sup> É da conjunção desses fatores que iremos procurar extrair a nossa reflexão sobre como o debate acerca da ideologia dialoga com a obra de Kafka.

como um conto isolado em 1913. *Amerika* só veio a ser publicado por Max Brod três anos depois da morte do escritor.

No conto, Karl Rossmann está a bordo do navio que se dirige aos E.U.A. e por uma série de eventos termina conhecendo o foguista da embarcação. De repente Karl se vê envolvido em um bizarro embate entre o trabalhador e seus superiores, no qual o primeiro os acusa de maus tratos. Sem entrar em maiores detalhes, o desfecho desse conflito mostra a degradação a qual aquele personagem está submetido enquanto mais baixo nível da hierarquia em vigor no navio.

Kafka acentua tal degradação ao não dar um nome para o personagem, tratando-o apenas como “o foguista”. Deste modo, o indivíduo se resume à função que exerce dentro da organização do trabalho. Identificamos essa tendência do estilo kafkiano como uma das formas como ele representa a desumanização dos indivíduos nas sociedades modernas, no sentido de observar a transformação da individualidade em fonte de erro, portanto, em algo que deve ser tolhido em nome da eficiência do sistema.

O autor vai ainda mais longe na representação literária desse fenômeno. Em uma das passagens mais enigmáticas de *O Castelo* o agrimensor K.<sup>46</sup> encontra dois personagens que afirmam ser seus ajudantes. Diferente do exemplo anterior, Kafka dá nomes para a dupla: Artur e Jeremias. No entanto, a relação entre K. e aqueles jovens é permeada de uma estranheza que deixa o leitor um tanto confuso.

Desde o início da obra o agrimensor conta estar aguardando a chegada de dois assistentes. Em uma das suas tentativas frustradas de entrar no castelo ele cruza com Artur e Jeremias, mas não dá nenhum indício de que aqueles sejam seus assistentes. Tampouco os jovens dão qualquer indicação nesse sentido. Eles dizem estar indo para o albergue e K. se oferece para ir junto com eles, contudo é ignorado pelos jovens que simplesmente continuam andando.

Sozinho no meio da neve o protagonista estranhamente não consegue reunir forças para sair do lugar. Logo percebe que os habitantes das casas mais próximas estão incomodados com a sua presença naquele local. Alguns ofereceram ajuda para levá-lo até o castelo ou para

---

<sup>46</sup> A própria maneira com que o narrador se refere ao protagonista de *O Castelo* é um outro exemplo de como a falta de um nome completo e a referência constante à sua profissão são indícios de que a função se tornou mais importante do que a individualidade

qualquer lugar que ele quisesse ir. Ao notar que já estava ficando escuro K. aceita a ajuda, mas pede que o levem de volta à hospedaria.

No albergue outro acontecimento curioso ainda o aguardava. K. é avisado que seus ajudantes haviam chegado. Para nossa surpresa tratava-se justamente dos jovens com quem ele havia cruzado há pouco. “*Como? – perguntou K. – São vocês os antigos ajudantes que mandei me seguirem e que eu estava esperando?*” (KAFKA, 2008, p. 24), indagação confirmada pela dupla. O agrimensor os repreende pela demora e procura saber se eles tinham levado os instrumentos de agrimensura: “*Não temos nenhum aparelho*” (Idem), foi a resposta que recebeu.

Impaciente ele pergunta ainda: “*Entendem alguma coisa de agrimensura?*” (KAFKA, 2008, p. 25). Diante da réplica negativa dos dois ele complementa: “*Mas se são meus antigos ajudantes teriam de entender*” (Idem). Como eles ficaram em silêncio após essa recriminação, K. empurra-os para dentro da hospedaria. Não demora muito para o leitor perceber como este encontro levanta uma série de questões.

O protagonista conhecia ou não aqueles que se diziam seus ajudantes? Eles também eram estrangeiros ou faziam parte da aldeia? E por que o próprio K. não procurava fazer tais perguntas, aceitando facilmente uma situação tão absurda? Mais à frente surgem elementos que podem nos ajudar a compreender esta estranha situação – mesmo que de modo absurdo como é comum em Kafka.

Sentados numa mesa do albergue o protagonista avalia as feições dos dois jovens e chega à conclusão de que ele não consegue distinguir um do outro. “*Vocês são diferentes apenas no nome, no mais são parecidos como (...) cobras*” (KAFKA, 2008, p. 26), afirma K. Já que o narrador não se dá ao trabalho de realizar uma descrição menos parcial, temos que confiar na resposta dos jovens: “*Outras pessoas nos distinguem bem*” (Idem). O próprio Kafka faz o mesmo que seu protagonista quando atribui uma única fala ou atitude aos dois personagens:

**- Vou chamar a ambos de Artur.** Se eu mandar Artur para alguma parte, vão os dois; se eu der uma tarefa a Artur, vocês dois a fazem; **para mim isso tem a grande desvantagem de que não posso usá-los para trabalhos isolados, mas tem também a vantagem de que os dois assumem juntos a responsabilidade de tudo aquilo de que eu os incumbir.** Para mim é indiferente de que modo vocês dividem entre si o trabalho, a única coisa que não podem é se desculpar um por causa do outro, **para mim vocês são um único homem.**  
**Eles refletiram e disseram:**  
**- Isso seria bem desagradável para nós.**

- Como poderia deixar de ser? – atalhou K. – Naturalmente que deve ser desagradável, mas é assim que vai ficar (KAFKA, 2008, p. 26 e 27).

Podemos observar nesse trecho como a individualidade daqueles personagens é completamente desprezada em nome de uma solução prática. K. aceita o estranho fato dos rapazes serem seus antigos assistentes porque para ele é indiferente quem é a pessoa que desempenha o trabalho, o mais importante é o cargo. Aparentemente ele não os reconheceu porque é incapaz de distinguir um do outro. Para o agrimensor K. Artur e Jeremias não passam de instrumentos e assim são tratados.

Novamente encontramos um paralelo dessa situação no romance *O Processo*, quando ainda no início da obra (na manhã em que recebeu a visita dos guardas) Josef K. nota a presença de três estranhos na pensão onde morava. O narrador nos conta que ele já havia percebido a presença deles no recinto, mas não os havia reconhecido. Eram, na verdade, três funcionários do banco em que o protagonista trabalhava, dos quais nunca ficamos sabendo os nomes.

Essa constatação o deixa perplexo. A esperança que alimentava de que a notícia do processo não chegaria aos ouvidos dos seus superiores, foi profundamente abalada com a presença dos funcionários. O fato dele não ter se dado conta da identidade daqueles homens mostra o desprezo com que K. os trata. O narrador revela que eles “*eram realmente empregados de seu banco, mas não colegas; (...) porque a verdade é que eram empregados subalternos*” (KAFKA, 1979, p. 21).

A subserviência destes três homens à Josef K. é quase mecânica. Numa outra passagem quando se preparam para sair em direção ao banco, o protagonista percebe que esqueceu o chapéu. Neste momento “*precipitaram-se todos, um atrás do outro, para apanhá-lo, o que atestava, sem dúvida, certa confusão*” (idem). Quando chegam ao trabalho, os três subalternos voltam de imediato “*a se confundir entre o numeroso pessoal do banco*” (idem), escreve Kafka.

### **3.4 – Da metamorfose ao processo**

Em nenhuma outra obra de Kafka a problemática da desumanização é tão evidente e impactante quanto em *A Metamorfose*. Esta novela (escrita em apenas vinte dias no ano de 1912) representa em muitos sentidos o despertar estético do escritor, que parece ter encontrado

ali um caminho literário adequado para conseguir dar forma às estranhas ideias que trazia consigo.

A desumanização de Gregor Sansa ultrapassa a barreira da metáfora convencional e ganha uma angustiante materialização nas páginas da obra. Como já tivemos a oportunidade de observar, a primeira frase do texto apresenta uma premissa absurda da maneira mais direta possível: “*Certa manhã, ao despertar de sonhos intranquilos, Gregor Sansa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso*” (KAFKA, 2006, p. 13).

No desenrolar da narrativa vamos descobrindo que aquilo não se tratava de um sonho, tampouco de algum tipo de alucinação do personagem. Por motivos aparentemente insondáveis, Gregor Sansa havia realmente perdido a sua forma humana – apesar de continuar consciente. A sua metamorfose em um “inseto monstruoso” é apresentada por Kafka como um fato consumado já nas primeiras linhas da novela. O que testemunhamos a partir de então é a dolorosa confirmação daquela evidência.

A literatura de Kafka é repleta de personagens que se encontram no limiar entre o animal e o humano<sup>47</sup>. E isso ocorre em direções contrárias, ou seja, do humano para o animal (como encontramos em *A Metamorfose*), mas também do animal para o humano. É o que acontece com o narrador do insólito conto *Um Relato a uma Academia*. A estória de um jovem macaco capturado em seu habitat natural, que para escapar do cárcere, ou de destino ainda pior, decide humanizar-se.

O escritor tcheco toma emprestado um elemento frequentemente encontrado nas fábulas, ou seja, a antropomorfização dos animais e a zoomorfização de seres humanos. Algo que fica claro se lembrarmos de personagens como a desafinada ratinha Josefina do conto *Josefina, a Cantora dos Ratos* e na astuta e agressiva ave de *O Abutre*. Kafka, porém, utiliza essa ferramenta estilística geralmente como um comentário a respeito da desumanização e da alienação do indivíduo em relação ao mundo.

Nesse sentido, podemos dizer que desumanizar-se é estranhar-se da realidade social. Por outro lado, o inverso também é verdadeiro, pois os processos de alienação muitas vezes nos arrancam a humanidade. Assim, Kafka parece se interessar por essa área de indefinição entre o

---

<sup>47</sup> Em seus diários encontramos uma afirmação um tanto enigmática sobre esse aspecto: “*O animal está mais próximo de nós do que o homem*” (Idem).

animal e o humano, suscitando reflexões acerca dos modos de socialização empreendidos pela civilização moderna e de como estes nos aprisiona em uma lógica inteiramente degradante.

Quando avançamos na leitura de *A Metamorfose*, percebemos que a transformação sofrida por Gregor Sansa de alguma forma está conectada com a família do personagem e com o seu emprego de cacheiro viajante. Em determinado momento da narrativa Kafka traz à tona o fato de Gregor sentir-se explorado não apenas pela empresa em que trabalha, mas também pelo seu próprio pai. É emblemático que a primeira reação do protagonista (depois de constatar a irreversibilidade da sua condição) seja a de reclamar do trabalho, pensando<sup>48</sup>:

Oh Deus, (...), que profissão extenuante que fui escolher! Entra dia, sai dia, e eu sempre de viagem. **As agitações do negócio são muito maiores do que propriamente o trabalho em casa**, e ainda por cima impuseram sobre mim essa praga de ter que viajar, os cuidados com as conexões de trem, a comida ruim e desregulada, **contatos humanos sempre cambiantes, que nunca serão duradouros e jamais afetuosos**. Que o diabo leve tudo isso! (...). Esse acordar cedo, pensou ele, faz a gente ficar meio abobado. O homem tem de ter seu sono. Outros viajantes vivem como mulheres de harém. Quando eu, por exemplo, volto ao hotel pouco antes do meio dia, a fim de transcrever as encomendas feitas, esses senhores recém estão tomando seu café. **Queria ver se eu tentasse proceder assim com meu chefe; iria para a rua na mesma hora. Aliás, quem sabe se isso não seria bom para mim. Se eu não me contivesse por causa de meus pais, já teria pedido as contas há muito tempo**; teria me apresentado ao chefe e lhe exposto direitinho o que penso, do fundo do meu coração. Ele teria de cair da escrivaninha! É um jeito bem peculiar o dele, de sentar-se sobre a escrivaninha e **falar do alto a baixo com seu empregado**, que além do mais tem de se aproximar bastante por causa das dificuldades auditivas do chefe. Bem, a esperança ainda não está de todo perdida; **quando eu tiver juntado o dinheiro a fim de quitar a dívida de meus pais com ele – acho que isso demorará ainda uns cinco ou seis anos –, eu encaminho a coisa sem falta**. Aí então terá sido feito o grande corte. Por enquanto, em todo caso, **tenho de levantar, pois meu trem sai às cinco** (KAFKA, 2006, p. 15 e 16).

Esse trecho expõe ao leitor (com toda expressividade e precisão da linguagem literária de Kafka) a delicada situação em que Gregor Sansa se encontrava. Detestava o emprego, mas era obrigado a continuar nele pois precisava pagar uma dívida que seus pais tinham com o dono da empresa em que trabalhava. Mesmo alegando ser muito mais dedicado e produtivo do que os seus colegas, ele era obrigado a levar uma vida de privações e não tinha o reconhecimento do chefe.

---

<sup>48</sup> *A Metamorfose* é uma das poucas obras de Kafka em que o narrador tem amplo acesso aos pensamentos dos personagens. Mesmo sendo um narrador em terceira pessoa a perspectiva que ele toma é muito próxima à de Gregor Sansa. Isso fica evidente na maneira com que ele se refere às outras figuras dramáticas da novela como: a mãe, o pai, a irmã. Em seus romances essa proximidade também existe, porém, pouco sabemos sobre os pensamentos dos personagens principais.

Sua esperança era de que em mais “*cinco ou seis anos*” estaria livre daquele peso, pois já teria saldado a dívida da família. Portanto, aquilo que mais afligia Gregor Sansa eram os problemas financeiros de sua família que o obrigavam a trabalhar sob péssimas condições em um serviço que substitui as interações humanas por encontros pragmáticos e fugazes. No decorrer da trama vai ficando mais patente que a causa da metamorfose sofrida pelo protagonista está relacionada com aquela situação; especialmente com a opressão que sofria do pai<sup>49</sup> e do chefe.

A maneira com que o personagem interrompe seus pensamentos é desconcertante. Gregor Sansa olha para o despertador e percebe que está atrasado. Como alguém em uma situação daquelas ainda estava preocupado em ir para o trabalho? Aflito, calcula que se se levantasse imediatamente, ainda daria tempo de pegar o trem das sete horas. Por alguns momentos cogitou a possibilidade de justificar sua falta alegando estar doente, contudo, descarta essa saída pois para ele o chefe não iria acreditar, já que em cinco anos de serviço nunca tinha ficado doente.

Além disso, o protagonista ainda temia que se ele apresentasse essa justificativa, era capaz do chefe ir até a sua casa acompanhado de um médico, para mostrar a seus pais como tinham um filho preguiçoso que mentia na tentativa de faltar ao trabalho. Outro forte indício do ambiente absurdamente opressivo em que o personagem estava inserido. Fica claro, portanto, como Gregor Sansa sofre fortes pressões sociais, revelando a ação de mecanismos de subjetivação que fazem o indivíduo se auto reprimir, mantendo-o refém de uma lógica perversa e profundamente degradante.

Quando os pais de Gregor percebem que ele ainda não havia saído do quarto começam a chamá-lo pela porta. Gregor responde e percebe que (apesar de continuar sendo um inseto) a sua voz continuava a mesma<sup>50</sup>. O esforço do protagonista em agir como se nada daquilo estivesse acontecendo, quer dizer, em tentar, apesar de tudo, seguir a sua rotina, é frustrado

---

<sup>49</sup> Nas obras *A Metamorfose* e *O Veredicto* encontramos uma centralidade maior dada por Kafka às figuras paternas. Nessas novelas as relações entre os personagens e o poder exercido pelo pai dão a tônica da narrativa, deixando bem evidente a busca do escritor em expressar artisticamente a sua experiência pessoal que, como sabemos, foi marcada pelo relacionamento conturbado que ele tinha com Herman Kafka, seu progenitor. Os problemas que enfrentou com a tirania paterna foram imortalizados no comovente relato *Carta ao Pai* onde expôs a intimidade desses conflitos. Nos romances, no entanto, a figura do pai não aparece. Seu poder parece ter sido transferido para as próprias instituições burocráticas que oprimem os personagens. Assim, Kafka torna a tirania paterna mais impessoal e abrangente.

<sup>50</sup> Um pouco mais adiante na narrativa, Gregor vai descobrir que apenas ele consegue entender o que fala. As outras pessoas ouvem apenas barulhos grotescos vindo do gigantesco inseto.

quando ele tenta mais uma vez levantar-se da cama. A descrição que Kafka faz dessa cena é angustiante:

Jogar a coberta para o lado foi bem simples; ele precisou apenas inspirar um pouco e ela caiu sozinha. Mas os passos seguintes se mostraram difíceis, sobretudo porque ele estava incommumente largo. Teria necessitado fazer uso dos braços e das pernas, a fim de se levantar; ao invés delas, no entanto ele possuía apenas várias perninhas, que se movimentavam sem parar em todas as direções e que ele, além de tudo, não conseguia dominar. Quando queria dobrar uma delas, a mesma era a primeira a esticar; quando enfim lograva fazer o que intencionava com a referida perna, todas as outras trabalhavam, como se fossem livres, na maior e mais dolorosa das agitações. “Apenas não ficar de balde na cama”, disse Gregor a si mesmo.

Primeiro quis sair da cama com a parte inferior do seu corpo, mas essa parte inferior, que ele aliás ainda não havia visto e a respeito da qual sequer conseguia ter uma ideia um pouco mais precisa, mostrou-se demasiado difícil de ser movimentada; a coisa ia bem devagar; e quando ele, enfim, de um modo quase selvagem e juntando todas as suas forças, jogou-se à frente sem tomar precauções, acabou escolhendo a direção errada e bateu com violência aos pés da cama; a dor ardente que sentiu ensinou-lhe que justamente a parte inferior de seu corpo de momento talvez fosse a mais sensível (KAFKA, 2006, p. 20 e 21).

Essa tortura se prolonga por mais algumas páginas, com Gregor tentando controlar os movimentos de seu novo corpo. Estranhamente o personagem continua preocupado com os ponteiros do relógio e com o fato de que ele irá atrasar-se para o trabalho. Para piorar, o gerente da empresa chega em sua casa procurando saber o motivo do atraso. O resultado de todo o empenho é a sua queda da cama. De costas no chão, ele tenta apoiar-se em um armário e por fim consegue alcançar uma cadeira.

A extensa passagem em que Kafka narra esses acontecimentos é inteiramente bem-sucedida em suas intenções dramáticas, no sentido de transmitir ao leitor o quanto a condição de Gregor Sansa era desesperadora. O escritor não nos poupa dos detalhes repugnantes daquela situação, fazendo-nos quase sentir na pele os tormentos da desumanização imposta ao protagonista.

É interessante notar como no desenvolvimento do enredo Kafka constrói uma atmosfera tão negativa em torno dos personagens secundários (basicamente da família Sansa e dos funcionários da empresa) que começa a ficar clara a intenção do autor de mostrar que, apesar da aparência, a mais humana daquelas figuras dramáticas era justamente Gregor Sansa. Prova disso é a descoberta de que o pai do protagonista escondia uma quantia em dinheiro que era mais do que suficiente para pagar a dívida e libertar Gregor das obrigações que tanto o consumiam.

A sua animalização não é completa. Mesmo transformado em inseto, esse personagem ainda consegue pensar e sentir como um ser humano normal. Por outro lado, os demais personagens – orientados principalmente por um utilitarismo mesquinho e subserviente – apresentam uma essência desumanizada. Tal inversão enfatiza a força expressiva de Kafka e demonstra a sua capacidade de adicionar camadas e sutilezas que dialogam organicamente com o nível mais superficial da narrativa.

Em *A Metamorfose*, Kafka apresenta a desumanização de Gregor Sansa como algo já efetivado. O encontramos daquela forma e mais tarde recolhemos informações sobre a sua vida que nos ajudam a entender o pano de fundo em que o drama se desenrola. No romance *O Processo*, todavia, o que o escritor nos revela é o caminho que Josef K. percorre rumo à perda da sua humanidade. Deste modo, o processo enfrentado pelo protagonista desta obra é sobretudo o processo de desumanização.

Uma das primeiras passagens de *O Processo* em que isso chama atenção é na segunda visita de Josef K. ao tribunal. Como nunca mais havia tido nenhuma notícia a respeito do seu processo o protagonista decide voltar por conta própria ao local. Lá chegando, K. é levado pelo porteiro do edifício para conhecer outras pessoas que estavam em situação parecida com a sua, com a diferença de que o processo daquele personagem era ainda bastante recente em comparação ao deles.

Acompanhado do funcionário, K. chega em sombria sala de espera, onde alguns homens estão sentados em longos e desconfortáveis bancos de madeira. São acusados que (assim como o camponês do conto *Diante da Lei*) esperam para ter acesso à justiça. Kafka descreve os acusados como homens humilhados e amedrontados, semelhantes a mendigos, que não conseguem se erguer completamente sobre os joelhos e mantêm as costas sempre arqueadas, como se carregassem algo pesado.

Surpreendentemente o narrador revela que muitos daqueles homens pertenciam às classes superiores da sociedade. Um deles, quando interpelado diretamente por K., reagiu com uma desorientação um tanto constrangedora. Numa breve passagem lemos que “*se tratava de um homem do mundo que em outra parte (...) ocupava uma posição dominante e que não podia facilmente esquecer a superioridade que conquistara sobre muitos outros*” (KAFKA, 1979, p. 72).

Naquele momento, porém, ele não conseguia responder a uma simples pergunta. O sistema criado por Kafka age no sentido de arrancar do acusado toda a sua dignidade, de esvair

por completo as suas forças, tornando-lhe dócil e complacente. Josef K. encontra-se aqui no início deste processo gradativo e incessante de esmagamento da sua humanidade. O inconformismo que ele ainda sustenta faz com que se diferencie dos demais acusados, já inteiramente submetidos àquela condição absurda.

Depois de um tempo, o homem finalmente se acalma e consegue responder à pergunta feita por Josef K. que queria saber o que estava esperando ali naquela sala. O homem relata que está aguardando a resposta de uma carta enviada por ele ao tribunal há mais de um mês. *“Parece que você se preocupa demais”* (idem), desdenha K., deixando bem claro que nem todo mundo possui a mesma atitude bajuladora diante daquele misterioso poder.

O protagonista pergunta ainda se ele acredita ser realmente necessário proceder encaminhando uma carta para os juízes do processo. *“Não o sei com exatidão”* (KAFKA, 1979, p.73), responde o homem ainda assustado. Josef K. tem a impressão de que não estão acreditando no fato dele também ser um acusado. *“Oh certamente! Sim, eu o creio”* (idem), diz o outro, mas o narrador revela que em sua voz havia mais medo do que convicção. Proceda daí uma cena estranha:

- Então, você não acredita? – perguntou K., **segurando-o por um braço e levado a proceder assim pela atitude humilde do homem, como se pretendesse forçá-lo a crer nele.** Não quisera fazer-lhe mal; apenas o segurara muito suavemente; contudo, **o homem deu um grito** como se K. não o tivesse segurado apenas com dois dedos, mas com umas tenazes em brasa. Esse ridículo grito determinou que K. se enfadasse definitivamente; **de modo que não acreditavam que fosse um acusado; pois tanto melhor; talvez o tomassem até por um juiz.** Então, para se despedir, voltou a segurar o homem por um braço, **desta vez efetivamente com força, empurrou-o sobre o banco e continuou seu caminho.**

- A maior parte dos acusados é extremamente sensível – disse o porteiro. (...). Nesse momento apareceu pelo corredor, saindo ao encontro de K., um guarda ao qual se reconhecia como principiante pelo sabre, cuja bainha, pelo menos a julgar pela cor, era de alumínio. K. ficou surpreendido e até **se atreveu a deter o guarda com a mão.** Este, que vinha por causa do grito, perguntou o que acontecera. O porteiro dos tribunais procurou tranquilizá-lo com algumas palavras, mas o guarda declarou que ele mesmo tinha que se apresentar no local da ocorrência, saudou e seguiu seu caminho com passos muito apressados, mas assim mesmo curtos, provavelmente porque padecesse da gota (Idem).

Em seguida, Josef K. confessa ao porteiro que está cansado e deseja ir embora daquele lugar. Contudo, o funcionário afirma que não poderá levá-lo até a saída e se limita a dar-lhe informações confusas sobre como encontrá-la. O efeito devastador causado pelo encontro do protagonista com os acusados é sentido de imediato. Aliás, ao que parece, a sua segunda visita

ao tribunal influenciou mais profundamente o espírito de Josef K. do que o malfadado interrogatório com o juiz de instrução.

É como se, de algum modo, percebesse que poderia chegar ao nível de degradação daqueles homens. O ambiente abafado do antigo prédio também não o ajuda a manter a energia que esbanjava há pouco tempo atrás. K. está visivelmente abatido e fraco. Uma mulher, saída de uma das inúmeras portas do comprido corredor, pergunta se ele deseja algo. Mas o personagem não encontra forças para pronunciar uma resposta (assim como ocorrera ao acusado na sala de espera). Neste ponto, Kafka descreve uma cena bastante reveladora:

Mas a sua muda atitude devia parecer chocante porque, com efeito, a jovem e o porteiro dos tribunais o olhavam de modo tal **como se nele devesse ocorrer em um instante alguma grande metamorfose** que de modo algum queriam deixar de ver. (...) Achava-se de pé, apoiado firmemente junto à portinhola, balançando-se um pouco sobre as pontas dos pés, como se fosse um espectador impaciente. Somente então a moça percebeu que o procedimento de K. era resultante de um ligeiro mal-estar que certamente sentia; então, levando para lá uma poltrona, perguntou-lhe:

- Não quer sentar-se?

K. sentou-se imediatamente e apoiou os cotovelos nos braços da poltrona para conseguir sustentar-se melhor.

- Sente algum mal-estar, não é verdade? – perguntou a moça. (...).

- Não se preocupe muito com isso – disse a jovem – aqui isso não é nada de extraordinário; quase todos os que aqui vêm pela primeira vez sentem essas vertigens. (...) O sol esquenta muito a armadura do teto, e as vigas também quentes são as que fazem com que este ar seja tão denso e pesado. Por isso esse não é um lugar muito apropriado para escritórios burocráticos, por maiores que sejam as vantagens que, à margem dessa circunstância, oferece. **Pelo que diz respeito ao ar, é quase irrespirável nos dias de grandes audiências que, além do mais, se verificam aqui quase diariamente. (...). Mas acaba-se acostumando por completo a este ar.**

Depois que você volte aqui duas ou três vezes mais já não perceberá se quer quão opressiva é a atmosfera. Está se sentindo melhor?

K. não respondeu. Era penoso para ele abandonar-se aos cuidados dessa gente por causa da repentina fraqueza que o invadira. Além disso, **conhecer as causas do seu mal-estar não o teria melhorado, mas, pelo contrário, se sentia ainda pior que antes** (KAFKA, 1979, p. 75 e 76).

O que ocorre a Josef K. nessa sequência é mais do que uma simples indisposição causada pela atmosfera opressora dos tribunais, pois ele mesmo afirma estar bem acostumado àquele tipo de ambiente. Vejam como ele começa a se comportar como os homens encurvados que acabara de conhecer. K. está transformando-se em um deles: *“o olhavam de modo tal como se nele devesse ocorrer em um instante alguma grande metamorfose”*. A condição de inseto a qual Gregor Sansa se vê submetido pode, em algum grau, ser aplicada também aos acusados de *O Processo*.

Em outra passagem um pouco mais à frente, um dos funcionários se irrita com a presença de K. no local e dirige-lhe alguns desaforos, mas segundo o narrador: “*K. não replicou nada. Nem mesmo ergueu a vista; admitia que o tratassem como uma coisa e até preferia assim*” (KAFKA, 1979, p. 79). Josef K. sente na pele as consequências do processo. Não vemos mais a atitude contestadora com que havia agido até então. Pelo contrário, seu espírito foi completamente dobrado por conta do contato prolongado com aquela estranha organização judiciária.

Carregado por dois funcionários, ele consegue finalmente chegar à saída aonde lentamente recupera a vitalidade. Fora do tribunal, K. parece assumir novamente a antiga postura, mas os procedimentos desumanos daquela instituição continuam a agir violentamente sobre ele. A certa altura, Kafka se refere ao seu protagonista como “*cansado e vazio de todo pensamento*” (KAFKA, 1979, p. 100). Comportamento que ajuda a perpetuar o funcionamento absurdo do sistema.

Josef K. também faz outras visitas à casa do doutor Huld. Nem sempre com o propósito de consultar o advogado, mas muitas vezes para encontrar com Leni, enfermeira particular dele. Desde a sua primeira ida à casa do advogado que K. havia se envolvido com essa personagem. Nesse cenário encontramos mais dois exemplos fascinantes de como Kafka representa literariamente a desumanização.

O primeiro caso é bastante semelhante àqueles acusados que K. conheceu no tribunal. O comerciante Block era cliente do doutor Huld e estava sempre na casa dele, esgueirando-se pelos cantos e esperando permissão para estar na sua presença. Ou seja, ele era um acusado e assim como os que vimos na sala de espera da justiça, Block também se encontrava em um nível de degradação alarmante.

Em uma conversa com K. o homem revela que já fazia mais de cinco anos que seu processo começara: “*Sim, bem mais de cinco anos*” (KAFKA, 1979, p. 185), afirma o acusado. Ele conta também que, além de Huld, outros cinco advogados trabalham no seu caso. Ao longo do diálogo entre esses personagens é perceptível que o relato de Block sobre seus anos de experiência enfrentando o processo, soa como um agourento anúncio daquilo que ainda virá a acontecer com Josef K.

Kafka descreve o comerciante como uma figura quase canina; alguém totalmente submetido às vontades de Huld, desprovido de orgulho e dignidade. Atitude que causa asco ao protagonista. Block é durante todo o episódio destrutado por Leni e pelo advogado, mas ele

continua aceitando passivamente aquela situação. De acordo com o narrador aquele homem “já não era um cliente, mas o cachorro do advogado. Se este lhe tivesse mandado que se metesse debaixo da cama (...) e que dali ladrasse, o cliente o teria feito contente” (KAFKA, 1979, p. 209).

O segundo exemplo é bastante breve, mas ao mesmo tempo impactante. Trata-se da própria enfermeira, Leni, com quem Josef K. se vê envolvido por algum tempo. Em um determinado momento de intimidade entre os dois na casa de Huld, a mulher faz uma estranha revelação. Ela pergunta se K. tem algum defeito físico, quando este dá uma resposta negativa ela estende a mão e pede para o protagonista olhar. Neste instante o narrador faz o seguinte relato:

Então, estendendo os dedos médio e anular da mão direita, mostrou naquela parte que devia separar-se um pedaço de pele que os unia como uma membrana e que atingia até a articulação superior do dedo mais curto. Na obscuridade da sala K. não percebeu imediatamente o que ela queria mostrar-lhe; por isso a jovem pegou-lhe na mão guiou-a para que apalpassem.  
- Que capricho da natureza! – exclamou K., e acrescentou depois de ter contemplado toda a mão: - **Que formosa garra!** (KAFKA, 1979, p. 121).

À primeira vista esta passagem pode se revestir de um caráter demasiado misterioso, mas se a tomarmos sob a perspectiva da desumanização ela passa a fazer sentido dentro do universo diegético de Kafka. A bizarra garra de Leni, porém, não causa espanto a Josef K., muito pelo contrário, ele a elogia e depois a beija. Vestígios de desumanização e absurdo que Kafka vai plantando ao longo de suas obras e que ajudam a criar a atmosfera onírica que paira sobre seu trabalho.

O encerramento do arco dramático do protagonista de *O Processo* ocorre quando dois homens, vestidos inteiramente de preto, chegam à pensão da senhora Grubach afirmando trabalharem para a justiça e se dirigem até o quarto de K. Este está sentado numa cadeira em frente à porta. Apesar de não ter sido comunicado sobre a visita dos guardas, a atitude de K. é de quem espera por alguém.

Quando os homens chegam à sua porta ele pergunta: “São vocês, portanto, os que foram mandados para me buscar?” (KAFKA, 1979, p. 239). A resposta é afirmativa e silenciosa. Os pensamentos do protagonista ainda mantêm o sarcasmo de antes, mas alguma coisa certamente mudou, apesar de bastante assustado ele está mais sereno. Ao chegarem à

entrada da pensão, K. detêm-se alegando não poder sair por estar doente. Kafka conta que neste momento os homens:

(...) penduraram-se a K. de um modo tal que fez marchar a este como jamais até então o tinha feito em companhia de nenhum ser humano. Encostaram por trás seus ombros com os de K., e em vez de enlaçar os braços como é usual fazê-lo, aproveitaram-se para rodear os de K. de ponta a ponta, e com suas mãos sujeitar as de K. puxando-as para baixo **de um modo irresistível, bem estudado e pelo visto bem executado**. K. marchava rigidamente teso entre aqueles dois homens, **com os quais formava uma unidade tal que, se se tivesse destruído a um deles, o todo ficaria destruído. Era uma unidade como apenas se pode forma quase que unicamente com a matéria inorgânica** (KAFKA, 1979, p. 240).

O contato direto com o corpo dos oficiais, imposto pelo movimento quase mecânico de uma manobra complexa e eficiente, enfim transformou o próprio K. em uma coisa – um tipo totalmente absurdo de máquina. O temor faz com que ele tente escapar, mas é inútil; está imobilizado. Quando os guardas o tentam movimentar, Josef K. resiste como pode. Kafka chega a comparar a sensação do personagem à de uma mosca que tem as patas arrancadas pela cola da armadilha.

Os guardas só permitem que K. se solte quando chegam a uma pedreira fora dos limites da cidade. Depois de algum tempo eles encontram um lugar que consideram apropriado, mas ao tentarem ajeitar o protagonista sobre as pedras, não conseguem encontrar a posição certa. Acham finalmente uma disposição que estava longe de ser a ideal, mas com a qual foram obrigados a se conformar.

Um dos guardas levanta-se e tira do sobretudo um cinto no qual carregava “*uma longa e delgada faca de fio duplo, de carnicheiro, que ergueu ao alto e examinou à luz da lua*” (KAFKA, 1979, p. 243). Nenhum deles, porém, parecia ter coragem de terminar o trabalho. Eles passavam a faca de um para o outro como se estivessem sugerindo à K. que a tomasse e ele mesmo fizesse o trabalho. Mas o personagem se nega a fazer. Kafka finaliza seu romance com esse desolador depoimento:

Era ainda possível alguma ajuda? Não haveriam objeções que se tinham esquecido? Com certeza que as havia. **É certo que a lógica é inquebrantável, mas não pode opor-se a um homem que quer viver**. Onde estava o juiz que nunca tinha visto? Onde estava o alto tribunal ante o qual nunca comparecera? Elevou as mãos e separou todos os dedos.

Mas as mãos de um dos senhores **seguraram a garganta de K. enquanto o outro lhe enterrava profundamente no coração a faca e depois a revolia ali duas vezes**. Com os olhos vidrados conseguiu K. ainda ver como os senhores, mantendo-se muito próximos diante de seu rosto a apoiando-se face a face, observavam o desenlace. Disse:

- **Como um cachorro!** – era como se a vergonha fosse sobrevivê-lo (KAFKA, 1979, p. 244).

O processo de desumanização de Josef K. se encerra, e o seu final é trágico. O protagonista morre como um animal abatido. Nos últimos momentos, quando percebe o que está por acontecer, K. ainda tenta convencer seus carrascos de que ele iria comportar-se como os demais acusados e que aceitaria seu processo com resignação. Porém, já era tarde demais e o comportamento rebelde do personagem frente à justiça ao longo de todo o romance, enfim cobrou o seu preço.

## CAPÍTULO 4

### Ideologia em Kafka

O estudo da literatura de Franz Kafka sob o ângulo dos conceitos de alienação e de desumanização que empreendemos até aqui, abre um amplo espaço para inserirmos uma reflexão importante a respeito de outra problemática fundamental no âmbito do pensamento marxista que, assim como aqueles, também pode ser lida em sua relação com o absurdo na obra de Kafka: a questão da ideologia.

Neste ponto da pesquisa já deve ter ficado claro como o diálogo proposto entre a obra desse escritor e os referidos debates sociológicos, apontam muitas vezes para uma outra característica essencial do seu estilo literário (usualmente mal interpretada por parte da crítica literária, especialmente por parte de algumas correntes da crítica marxista como vimos no capítulo dois), ou seja, a estranha passividade dos personagens kafkianos.

A representação literária realizada por Kafka sobre como os indivíduos lidam com os poderes sociais estabelecidos, nos leva diretamente para o complexo campo de discussão sobre a ação da ideologia nas sociedades modernas. Portanto, o objetivo não é necessariamente identificar de que maneira a ideologia atuava sobre a criação do escritor, mas sobretudo verificar como este debate pode ser encontrado como um elemento diegético do seu universo ficcional.

Assim como acontece com a alienação e com a desumanização, a ideologia é parte integrante da própria construção das figuras dramáticas de Kafka. Sabemos que elas vivem em uma realidade cujas instituições sociais, altamente burocratizadas, assumem um caráter mecanizado, com o seu funcionamento escapando à compreensão dos indivíduos. Sabemos também que essa realidade os oprime e os prende em uma lógica desumanizadora. Mas por que não reagem? Por que aceitam passivamente os absurdos daquele meio social?

Entender este aspecto do universo kafkiano passa por empreendermos uma discussão referente à mistificação dos processos sociais e de como eles terminam ganhando ares divinos por conta da ação da ideologia. Algo que está diretamente relacionado com a tendência dos personagens de Kafka em naturalizar eventos que para o leitor parecem inteiramente absurdos.

Nesse sentido, teremos a oportunidade de aprofundar alguns aspectos do debate exposto nos capítulos anteriores sobre os fenômenos da alienação e da desumanização, que apontam para questões relacionadas à ideologia. A mistificação da realidade social, por exemplo, possui fortes conexões com a noção de mundo a-histórico que tratamos lá no capítulo dois. O mesmo ocorre com o debate sobre o teor religioso da literatura de Kafka, cujo fundamento, como mostramos, pode ser encontrado no caráter exageradamente alienado das instituições sociais daquele universo.

Isso implica tomar a alienação e a desumanização como eficientes ferramentas de controle social, utilizadas para atender aos interesses da classe dominante. Tal percepção não escapa à representação literária de Kafka. Em muitos sentidos, a sua criação artística pode ser analisada como uma espécie de estudo estético/narrativo sobre a subordinação do homem a um aparato de dominação amplamente mecanizado – e grande parte dessa subordinação pode ser debitada à ideologia.

Assim, compreender o sentido ideológico inerente às gigantescas estruturas burocráticas imaginadas por Kafka é, ao mesmo tempo, compreender algumas nuances essenciais da sua literatura, sem as quais essa pesquisa não estaria completa. O que parece estar subjacente ao aparato de poder descrito por este autor é uma visão de mundo muito próxima à racionalidade científica nos moldes em que ela se apresentava na virada do século XIX para o século XX.

Ao confundir intencionalmente o poder de origem divina com o poder eminentemente social (“o além como aquém” mostrado por Günther Anders), Kafka está denunciando algo crucial na vida das sociedades modernas: o fato do processo de racionalização – em seu viés positivista – possuir um potencial de automistificação que funciona no sentido de validar a ordem vigente.

Este capítulo, portanto, pretende explorar as possibilidades de diálogo entre a literatura de Kafka e as formas de dominação ideológicas próprias das sociedades capitalistas, buscando demonstrar como as noções de mistificação do mundo social e de naturalização do absurdo possuem uma importância central para a construção do seu universo literário. Deste modo, o *leitmotiv* que identificamos na obra de Kafka, nos servirá como base para pensarmos o que está por trás do comportamento passivo de seus personagens frente a uma situação extrema de opressão.

Para tanto precisamos, antes de tudo, estabelecer um recorte dentro do vasto campo significativo referente ao conceito de ideologia. A utilização leviana desse termo (de uso corrente e indiscriminado no atual discurso do senso comum) pode nos levar a impasses insuperáveis; os quais pretendemos evitar ao máximo possível. O objetivo, portanto, é reter o teor crítico deste conceito, procurando dar ênfase às relações existentes entre a ideologia e as formas de poder do mundo moderno.

A partir daí analisaremos em que medida a mistificação da realidade social está relacionada à racionalização do mundo moderno. Para, por fim, nos dois pontos que encerram esse trabalho, analisarmos algumas obras essenciais de Kafka sob a perspectiva do conceito de ideologia aqui proposto. Assim, poderemos ter uma boa noção de como, através do absurdo, o escritor nos oferece uma visão peculiar e extremamente apurada a respeito do conformismo do homem moderno.

#### **4.1 – Recorte do conceito de ideologia**

A história do conceito de ideologia, apesar de relativamente recente, é cheia de reviravoltas que tornam o seu uso particularmente problemático dentro do campo teórico das ciências sociais. É comum ouvirmos, por exemplo, como, enquanto conceito, a ideologia perdeu parte da sua capacidade analítica ao tornar-se demasiadamente amplo e por vezes até mesmo contraditório.

Atualmente o termo (não necessariamente o conceito) goza de bastante popularidade em áreas, digamos, alheias ao mundo acadêmico, sendo utilizado nos mais variados contextos e podendo assumir significados diferentes de acordo com a situação em que está sendo empregado. De uma maneira geral, a palavra ideologia aparece no senso comum com um significado próximo ao que poderíamos chamar de “visão de mundo”, ou seja, possuir uma determinada ideologia é entender a realidade circundante de uma determinada maneira.

Porém, ao mesmo tempo, não é incomum que a ideologia apareça nesses contextos como algo que macula a suposta neutralidade do pensamento. Neste sentido, emitir uma opinião considerada ideológica sobre algum assunto, geralmente significa distorcer os fatos da realidade, impondo-lhe uma visão parcial que muitas vezes está ancorada em interesses políticos, partidários, etc.

O interessante é que, mesmo apropriando-se superficialmente da noção de ideologia, o senso comum de algum modo termina refletindo as transformações pelas quais o conceito passou ao longo de seu histórico no âmbito da teoria social. A imprecisão que ele atingiu nessa trajetória dá origem a um sem número de paradoxos e de ambiguidades que dificultam a sua utilização como ferramenta analítica.

Portanto, para encontrarmos um caminho nesse emaranhado de significados, precisamos definir com precisão qual o sentido do conceito de ideologia que será utilizado no sugerido estudo da obra de Kafka. Com isso em mente, busquemos então elaborar um resumido esboço da história desse conceito, para que ele nos conduza no sentido de delimitar um campo significativo apropriado, aonde possamos manejar o nosso objeto com mais segurança e eficiência.

O termo ideologia foi criado por um filósofo enciclopedista francês de pouca expressão chamado Destutt de Tracy. Em 1801 de Tracy publicou um trabalho intitulado *Eléments d'Idéologie* (*Elementos da Ideologia* em tradução literal) no qual indicava a necessidade de fundar um ramo do conhecimento voltado para compreender cientificamente o mundo das ideias. Assim, em sua origem, ideologia significava literalmente “ciência das ideias”.

Curiosamente, para de Tracy a ideologia deveria pertencer ao campo das ciências naturais, pois ele a encarava como um fenômeno biológico antes de mais nada. Assim, na referida obra, o conceito aparecia como um ramo da zoologia, partindo da noção de que o pensamento se origina da apreensão sensível dos organismos vivos em relação ao mundo material em que atua. No livro *Ideologia e Cultura Moderna*, John B. Thompson afirma que na perspectiva de Destutt de Tracy:

(...) não podemos conhecer as coisas em si mesmas, mas apenas as idéias formadas pelas sensações que temos delas. Se pudéssemos analisar essas idéias e sensações de uma maneira sistemática, poderíamos garantir uma base segura para todo conhecimento científico e tirar conclusões de cunho mais prático. O nome que de Tracy propôs para esse empreendimento incipiente e ambicioso foi “Ideologia” (...). Através da análise cuidadosa das idéias e das sensações, a ideologia possibilitaria a compreensão da natureza humana e, desse modo, possibilitaria a reestruturação da ordem social e política de acordo com as necessidades e aspirações dos seres humanos. A ideologia colocaria as ciências morais e políticas num fundamento firme e as preservaria do erro e do “preconceito” – uma fé iluminista que de Tracy herdou de Condillac e de Bacon (THOMPSON, 1995, p. 45).

Vemos, portanto, como o significado de ideologia imaginado por de Tracy era bastante diferente do nosso entendimento atual. O estudo sistemático das ideias é apresentado como a solução não somente para os impasses intelectuais, mas também para os graves problemas sociais da época. Por isso, ela seria uma ciência superior, cujas descobertas beneficiariam todos os ramos do conhecimento.

A primeira reviravolta dessa história ocorreu por volta de 1812, quando o grupo ao qual pertencia o filósofo se envolve em uma polêmica com Napoleão Bonaparte. Como tinham ligações com o republicanismo, de Tracy e seus correligionários faziam constantes críticas ao regime bonapartista. Em resposta a essas críticas, Bonaparte passa a atacá-los em artigos e discursos acusando-os de ideólogos. Assim, Napoleão criou o termo que mais tarde viria a ser apropriado e transformado por Marx.

Para o imperador francês, os ideólogos seriam aqueles indivíduos que ignoravam o mundo material e dedicavam-se inteiramente a especulações metafísicas. O seu objetivo com esses ataques era mostrar que a realidade da prática política exigia um certo tipo de postura que escapava à compreensão de quem vivia apenas no mundo das ideias. Este acalorado debate marcou os últimos momentos de Napoleão no poder, já que ele renunciou em 1814 (THOMPSON, 1995).

Notemos como, já muito cedo, o termo ideologia ultrapassa os limites estritos da ciência, e ingressa com toda força na arena política. Nessa passagem ele sofre a sua primeira transformação em termos de significado. Se em de Tracy a ideologia tem um sentido claramente positivo, com Napoleão a palavra é empregada de maneira pejorativa. Foi justamente essa segunda perspectiva que veio a alcançar maior popularidade naquele período histórico.

É neste contexto que Marx vai ter contato com os termos “ideologia” e “ideólogo”. Em um primeiro momento, o filósofo alemão os utilizou num sentido muito próximo àquele empregado por Napoleão. Contudo, será no domínio de sua teoria que o conceito de ideologia sofrerá alterações significativas, aumentando o seu escopo semântico e levando o debate para outro nível de compreensão.

Em *A Ideologia Alemã*, Marx e Engels realizarão uma crítica a certos pensadores alemães que ficaram conhecidos como os “jovens hegelianos”. Segundo Marx, filósofos como Bruno Bauer e Max Stirner eram porta-vozes de uma concepção equivocada a respeito das transformações históricas, uma vez que pensavam o desenvolvimento das ideias como

determinantes, menosprezando as condições materiais de existência. Basicamente, é isso que ele irá chamar de ideologia alemã:

Então, depois de os ideólogos terem pressuposto que as ideias e os pensamentos dominaram a história até o momento presente, que a história dessas ideias e desses pensamentos constitui toda a história até hoje, depois de terem imaginado que as condições reais recebiam sua forma do homem e de suas condições ideais, isto é, de determinações conceituais, depois de terem feito da história da consciência que os homens têm de si mesmos o fundamento de sua história real, depois de tudo isso nada era mais fácil do que chamar de história “do Homem” a história da consciência, das ideias, do Sagrado, das representações fixas, e substituí-la à história real (MARX; ENGELS, 2007, p. 184).

Os jovens hegelianos acreditavam que era possível mudar o mundo apenas combatendo determinadas ideias, consideradas como um empecilho para o pleno desenvolvimento da humanidade. O maior desses empecilhos seria o pensamento religioso, amplamente criticado em suas obras. Portanto, era no campo da consciência que se daria o embate capaz de libertar os seres humanos das amarras de ideias perniciosas que atentavam contra a autonomia do pensamento crítico.

A partir dessa crítica, Marx procura estabelecer uma das bases do método materialista. Para o autor, os idealistas alemães partem de uma noção invertida da realidade. Não são as ideias que movem a história, mas as condições materiais de existência que em seu desenvolvimento estabelecem novas condições sociais, nas quais determinadas ideias podem surgir e outras podem vir a perder força e desaparecer. Como o próprio autor escreve na obra em questão:

A produção de ideias, de representações, da consciência, está, em princípio, imediatamente entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, com a linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens ainda aparecem, aqui, como emanção direta de seu comportamento material. O mesmo vale para a produção espiritual, tal como ela se apresenta na linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica etc. de um povo. Os homens são os produtores de suas representações, de suas ideias e assim por diante, mas os homens reais, ativos, tal como são condicionados por um determinado desenvolvimento de suas forças produtivas e pelo intercâmbio que a ele corresponde, até chegar às suas formações mais desenvolvidas. A consciência [*Bewusstsein*] não pode jamais ser outra coisa do que o ser consciente [*bewusste Sein*], e o ser dos homens é o seu processo de vida real. Se, em toda ideologia, os homens e suas relações aparecem de cabeça para baixo como numa câmara escura, este fenômeno resulta do seu processo histórico de vida, da mesma forma como a inversão dos objetos na retina resulta de seu processo de vida imediatamente físico (MARX; ENGELS, 2007, p. 94).

Não é difícil perceber que, aqui, Marx e Engels estão empregando uma conotação negativa ao termo ideologia. Nesse caso, eles procedem de maneira bem semelhante à de Napoleão no embate contra o grupo de Destutt de Tracy. Os jovens hegelianos não levavam em consideração as determinações materiais da vida humana e estavam presos à ilusão de que eram as ideias que conduziam as transformações sociais. Daí a noção de que estes autores enxergavam a realidade de ponta-cabeça.

Este é, portanto, o primeiro significado que o conceito de ideologia assume no pensamento de Marx. A ideologia como uma fonte de erro, uma ilusão que nos impede de perceber o condicionamento material da vida em sociedade. Marx se referia às opiniões daqueles filósofos como ideológicas, pelo exagerado peso que eles atribuíam ao papel das ideias na constituição das formas sociais. Lutando apenas no campo do espírito, os jovens hegelianos acreditavam estar revolucionando o mundo, quando na verdade apenas contribuíam para que ele continuasse o mesmo.

Trata-se da velha ilusão de que depende unicamente da boa vontade das pessoas modificar as relações vigentes e de que as relações vigentes são ideais. A transformação da consciência, separadamente das relações, (...), é, ela própria, um produto das relações vigentes e delas faz parte. Esse idealizado soerguimento acima do mundo é a expressão ideológica da impotência dos filósofos diante do mundo. Suas fanfarrônicas ideológicas são desmentidas diariamente pela práxis (MARX; ENGELS, 2007, p. 366).

Marx acusa seus antigos colegas de não conseguirem ver o fato dessa concepção idealista ser, ela mesma, fruto de condições materiais específicas que diziam respeito ao próprio desenvolvimento da divisão do trabalho e do atraso político e econômico da Alemanha naquele período. *“A nenhum desses filósofos ocorreu a ideia de perguntar sobre a conexão entre a filosofia alemã e a realidade alemã, sobre a conexão de sua crítica com seu próprio meio material”* (MARX; ENGELS, 2007, p. 84).

Esse pressuposto, portanto, é fundamental. Para Marx, a possibilidade histórica da existência de uma filosofia idealista só ocorre por conta de uma transformação na divisão do trabalho, ou seja, uma transformação nas condições materiais de uma determinada sociedade.

Ele está se referindo à divisão entre o trabalho braçal e o trabalho intelectual, que, em última instância, deu origem à sociedade de classe. Essa separação só pôde ocorrer quando o desenvolvimento das forças produtivas atingiu um estágio em que alguns indivíduos não

precisaram mais se ocupar com o trabalho manual. O que constituiu um estímulo significativo para o desenvolvimento das formas sociais<sup>51</sup>.

Assim, no curso do embate entre relações sociais de produção e o desenvolvimento das forças produtivas, a consciência vai ganhando autonomia em relação à vida produtiva, até que se torna possível chegar à noção de que ela determina a vida material e não o contrário. Mas isso, para Marx, não passa de uma ilusão e essa é a ironia que os jovens hegelianos não conseguem perceber. Nesse sentido, a ideologia aparece como uma espécie de consciência invertida.

O que Marx propõe é substituir essa ilusão por um estudo científico da sociedade em seu devir histórico. Quer dizer, em outro desvio conceitual, a ciência das ideias de Destutt de Tracy é encarada por Marx e Engels como uma das inúmeras doutrinas que toma o plano ideal como o fundamento da realidade. Uma ciência de base histórico-materialista deve expor o equívoco da ideologia como explicação de mundo.

Esta significação que Marx empresta ao conceito de ideologia, preserva a dimensão negativa inaugurada por Napoleão Bonaparte, mas leva o seu pressuposto mais adiante quando o aplica aos idealistas alemães. No entanto, o conceito ainda adquire um outro sentido dentro do pensamento deste autor. Algo que já aparece no próprio livro *A Ideologia Alemã* quando o elemento da classe social passa a dialogar com a crítica de Marx e Engels à ideologia dos jovens hegelianos. A passagem abaixo exprime muito bem esse outro universo significativo:

As ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias dominantes, isto é, a classe que é a força material dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, a sua força espiritual dominante. A classe que tem à sua disposição os meios de produção material dispõe também dos meios de produção espiritual, de modo que a ela estão submetidos aproximadamente ao mesmo tempo os pensamentos daqueles aos quais faltam os meios de produção espiritual. As ideias dominantes nada mais são que a expressão ideal das relações materiais dominantes, são as relações materiais dominantes apreendidas como ideias; portanto, são a expressão das relações que fazem de uma classe a classe dominante, são as ideias de sua dominação. Os indivíduos que compõem a classe dominante possuem, entre outras coisas, também consciência e, por isso, pensam; na medida em que dominam como classe e determinam todo o âmbito de uma época histórica, é evidente que eles o fazem em toda a sua extensão, portanto, entre outras coisas, que eles dominam também como pensadores, como produtores de ideias, que regulam a produção e distribuição das ideias de seu tempo; e, por conseguinte, que suas ideias são as ideias dominantes da época. Por exemplo, numa época e num país em que o poder monárquico, a aristocracia e a burguesia lutam entre si

---

<sup>51</sup> Não cabe aqui fazermos uma explanação mais aprofundada desse aspecto importantíssimo da obra de Marx. Para melhor entendimento do debate ver "*Origem do Estado e relação do Estado com a sociedade civil*" (MARX; ENGELS, 2007, p. 40 a 74).

pela dominação, onde portanto a dominação está dividida, aparece como ideia dominante a doutrina da separação dos poderes, enunciada então como uma “lei eterna” (MARX; ENGELS, 2007, p. 47).

Partindo dessa citação, podemos perceber que para Marx e Engels a classe dominante possui os meios materiais necessários para fazer com que as suas ideias sejam as ideias preponderantes em um determinado período histórico. Deste modo, a ideologia aparece diretamente relacionada com a dimensão econômica das sociedades e com os interesses de classe que a organizam. Isso quer dizer que o termo ideologia passa a ser empregado para expressar uma dominação de classe.

Temos aí, portanto, um aspecto do conceito que nos será de bastante utilidade na compreensão de alguns elementos essenciais da literatura de Kafka. É na relação existente entre ideologia e as formas de dominação social que se encontra o nosso principal interesse nesse recorte. Marx e Engels fundam uma outra zona de significação para o conceito, instituindo um marco referencial para o debate sobre a ideologia que irá reverberar para além da sua obra.

Também podemos extrair desta passagem a ideia de que a ideologia atua, ao mesmo tempo, no intuito de camuflar o verdadeiro conteúdo das relações de classe. Impondo uma representação ilusória dessa dimensão do convívio social, a classe dominante pretende garantir a satisfação dos seus interesses. Ou seja, esse sentido do conceito de ideologia mantém o caráter de ilusão, que vimos na crítica aos idealistas alemães, desta vez, porém, numa perspectiva ligada à luta de classes.

Tal visão vai estar presente com mais força em outros trabalhos de Marx, em especial no prefácio de 1859 escrito para *Uma Contribuição à Crítica da Economia Política*. Neste texto, o filósofo revela que as ideias da classe dominante se exprimem sob a mediação das “*formas legais, políticas, religiosas, estéticas ou filosóficas, em síntese, as formas ideológicas através das quais os homens tomam consciência deste conflito e lutam para superá-lo*” (MARX apud THOMPSON, 1995, p. 55).

Tomando o pressuposto do materialismo-histórico de que não são as ideias que determinam as condições concretas, mas as condições concretas que a originam, Marx vai chegar à compreensão de que não devemos tomar tais formas ideológicas pela aparência com a qual elas geralmente se revelam. Isso porque o aspecto superficial que elas assumem esconde as suas reais intensões. Para evitar essa armadilha precisamos voltar a atenção para o plano da produção econômica dessas sociedades.

Em outras palavras, explicar as formas ideológicas implica ir além da sua aparência imediata, que se manifesta de maneira distorcida e ilusória. Quando realizamos tal procedimento tornamo-nos capazes de desmascarar certas ideias que parecem *naturais* para uma determinada sociedade, mas que no fundo representam interesses de poderosos setores da classe dominante.

Enquanto na vida comum *shopkeeper* sabe muito bem a diferença entre o que alguém faz de conta que é e aquilo que ele realmente é, nossa historiografia ainda não atingiu esse conhecimento trivial. Toma cada época por sua palavra, acreditando naquilo que ela diz e imagina sobre si mesma (MARX; ENGELS, 2007, p. 50).

Um dos grandes exemplos disso nas sociedades modernas é como a noção de propriedade privada aparece aos indivíduos na forma de uma verdade auto evidente. As críticas de Marx aos economistas clássicos (principalmente às obras de Adam Smith e David Ricardo) tocavam justamente nesse ponto. Para ele, os estudos destes autores partiam de uma premissa equivocada, na medida em que eles encaravam a propriedade privada como um dado acabado da realidade econômica e por isso não se preocupavam em investigar as suas origens históricas.

Como destacados homens da ciência, esses economistas contribuíram para difundir a ideia de que a propriedade privada era uma espécie de dado universal, quando na verdade ela é a própria fonte de sobrevivência da burguesia; a categoria na qual funda a sua exploração sobre o proletariado. Isso faz de autores como Smith e Ricardo ideólogos da classe dominante. Suas obras ajudam a enraizar mitos que favorecem os interesses de dominação da burguesia<sup>52</sup>.

O mesmo acontece com outras noções fundamentais do liberalismo burguês, como a lei de oferta e procura que ganha um aspecto de lei natural no pensamento de Adam Smith. Ao refletir sobre este aspecto marcante da economia política clássica, Marx formula a seguinte pergunta em *A Ideologia Alemã*:

(...) como se explica que o comércio, que não é mais do que a troca de produtos de indivíduos e países diferentes, domine o mundo inteiro por meio da relação de oferta e procura – uma relação que, como diz um economista inglês, paira sobre a terra igual ao destino dos antigos e distribui com mão invisível a felicidade e a desgraça entre os homens, funda e destrói impérios, faz povos nascerem e desaparecerem – enquanto com a superação da base, da propriedade privada, com a regulação comunista da produção e, ligada a ela, a superação da relação alienada dos homens com seus próprios produtos, o poder da relação de oferta e procura

---

<sup>52</sup> Apesar disso, é preciso ressaltar que a ideologia da classe dominante, no seu momento de ascensão, ainda é capaz de preservar elementos da realidade social. Por isso os economistas políticos clássicos conseguiram avançar na teoria econômica, ainda que com os limites decorrentes da sua identidade com a burguesia.

reduz-se a nada e os homens retomam seu poder sobre a troca, a produção e o modo de seu relacionamento recíproco? (MARX; ENGELS, 2007, p. 39).

Mas isso não quer dizer que aqueles autores praticassem a desonestidade intelectual ou coisa que o valha. Nem todos os ideólogos são necessariamente mentirosos ou mercenários. No sentido em que Marx está empregando o conceito, a ideologia não é vista como uma mentira e sim como um falso conhecimento do mundo, que pode ser usado para mentir. Ela não é um ardil ou uma conspiração, mas devemos, antes, encará-la como uma espécie de barreira estrutural que dificulta a percepção das relações sociais para além da sua superfície.

O fato de Adam Smith conceber a propriedade privada sob a perspectiva que nos referimos acima, não indica que ele estava sendo desonesto, mas aponta para algo muito mais profundo do que isso: mostra que os próprios pressupostos de seu pensamento estavam alinhados com uma determinada perspectiva de classe. Segundo Marx “(...) *o discurso liberal é a expressão idealista dos interesses reais [realen] da burguesia*” (MARX; ENGELS, 2007, p. 196).

Por conta disso, os autores considerados apologistas por Marx (como Smith), terminam mostrando o capitalismo como uma realidade inevitável e até mesmo *natural*. Porém, tal alinhamento com os interesses da classe dominante não se revela tão facilmente, pois muitas vezes ele aparece sob o eficiente disfarce da neutralidade científica. Motivo pelo qual estes autores realmente acreditavam ter encontrado o fundamento econômico da sociedade moderna.

O mito da neutralidade científica, por sua vez, também se mostrou um poderoso instrumento ideológico da burguesia. Marx foi um crítico ferrenho desse traço do cientificismo oitocentista que marcou profundamente a filosofia positivista. Ao contrário daqueles pensadores, o filósofo alemão não pretendia construir um conhecimento neutro da realidade social. Este, portanto, é um aspecto fundamental que afasta o método científico proposto por Marx daquele utilizado pelo positivismo<sup>53</sup>.

Segundo Marx, no âmbito das ciências históricas a neutralidade é um projeto inviável. Geralmente, os autores que a reivindicam no contexto das ciências sociais e humanas, estão na verdade assumindo um ponto de vista específico: o da classe dominante, mesmo que não tenham consciência disso. Assim, é preciso desconfiar das pretensões de neutralidade, pois elas

---

<sup>53</sup> O positivismo e a economia política clássica possuíam alguns pontos em comum. Entre eles, a noção de que era possível analisar a realidade social de uma perspectiva neutra, utilizando os métodos científicos que já haviam demonstrado sua eficiência no estudo dos fenômenos físicos e naturais.

escondem interesses de classe que se apresentam como verdades incontestáveis, *naturalizando* relações de poder.

Não esqueçamos que mesmo sendo um veemente opositor da neutralidade científica, Marx ainda pretendia construir com o seu trabalho um conhecimento objetivo sobre as sociedades modernas. Para buscar resolver este impasse, Marx propõe uma atitude metodológica revolucionária.

Se o conhecimento sempre parte de um ponto de vista específico (o do pesquisador) e esse ponto de vista sempre está localizado dentro de uma estrutura de classe, ou seja, ele está sob a influência dos interesses de classe em jogo naquele contexto histórico específico, Marx irá se perguntar qual seria, então, a perspectiva que permitiria o máximo possível de objetividade na análise da sociedade burguesa.

A conclusão que ele vai chegar é que esse ponto de vista é justamente o do proletariado. Ao adotar a perspectiva da classe oprimida na elaboração do seu pensamento, Marx buscava afastar-se do ponto de vista da classe dominante, que a seu ver levaria a *mistificações* das relações de exploração dessa sociedade, produzindo um conhecimento equivocado a seu respeito.

Cabe ao pensamento crítico de base histórico-materialista, *desmistificar* as falsas noções criadas pela ciência burguesa. Sob a égide do princípio da neutralidade, este tipo de conhecimento produziu uma série de concepções enganosas sobre a vida social. E o mais grave é que o faziam acreditando estar descobrindo *leis eternas e naturais* que supostamente regeriam o funcionamento das sociedades.

O método criado por Marx permite que possamos entender estas leis em sua historicidade fundante. De acordo com os princípios dessa perspectiva, todo e qualquer fenômeno social deve ser encarado como um produto da ação dos sujeitos históricos. Desta maneira, eles podem ser modificados e subvertidos a partir dessa mesma ação. Por mais que pareçam *entidades absolutas e mistificadas*, as instituições sociais devem ser analisadas levando em consideração o seu desenvolvimento histórico.

Nas sociedades modernas a ideologia aparece, portanto, como um fenômeno social que atua no sentido de fazer com que a realidade criada pelo sistema capitalista pareça algo insuperável – fruto de uma evolução supostamente *natural e inevitável* das formas sociais.

Já podemos afirmar a essa altura, que o conceito de ideologia possui dois significados não necessariamente excludentes dentro do pensamento de Marx. O primeiro seria um significado mais amplo, ou seja, a ideologia é entendida como um fenômeno da superestrutura, manifestando-se principalmente por meio das instituições sociais que compõem aquela dimensão da vida social, como o direito, a política, a ciência, a filosofia, a arte e assim por diante. Como o próprio Marx afirma:

As relações, na jurisprudência, na política, convertem-se – em conceitos na consciência; por não estarem acima dessas relações, também os conceitos dessas relações são, na cabeça dos religiosos, juristas, políticos e moralistas, conceitos fixos; o juiz, por exemplo, aplica o código, e por isso a legislação vale, para ele, como o verdadeiro motor ativo (MARX; ENGELS, 2007, p. 78).

Por conta do elevado desenvolvimento da divisão do trabalho, essas instâncias ideológicas ganham uma aparente autonomia em relação à infraestrutura econômica da sociedade, levando à compreensão equivocada de que determinam a reprodução material da vida e não o contrário. Este primeiro nível do conceito (que surge da crítica de Marx e Engels ao idealismo alemão) é a base para o surgimento de uma outra perspectiva sobre a ideologia.

O desenvolvimento desta concepção conduz-nos a uma perspectiva mais delimitada, qual seja, a ideologia é fundamental para a realização dos interesses da classe dominante, na medida em que encobre os verdadeiros alicerces do capitalismo. Ao produzir um tipo de conhecimento ilusório sobre o funcionamento do mundo social, a burguesia sofisticada sua dominação, perpetuando-se enquanto classe dominante.

Assim, a noção de ideologia passa a significar também a forma com que esta classe impõe justifica os seus interesses, como se eles representassem os interesses de toda a sociedade. Através dela, as relações de poder em uma determinada configuração social tornam-se amplamente *naturalizadas*, uma vez que permite ao capitalismo apresentar-se aos indivíduos na forma de uma realidade eterna, cujas transformações dependem unicamente do seu próprio desenvolvimento “natural”.

O poder social, isto é, a força de produção multiplicada que nasce da cooperação dos diversos indivíduos condicionada pela divisão do trabalho, aparece a esses indivíduos, porque a própria cooperação não é voluntária mas natural, não como seu próprio poder unificado, mas sim como uma potência estranha, situada fora deles, sobre a qual não sabem de onde veio e nem para onde vai, uma potência portanto, que não podem mais controlar e que, pelo contrário, percorre agora uma sequência particular de fases e etapas de desenvolvimento, independente do querer e do agir dos homens e que até mesmo dirige esse querer e esse agir (MARX; ENGELS, 2007, p. 38).

É esse aspecto do conceito que nos permite realizar um valioso diálogo com a obra de Kafka. As formas alienadas que encontramos no universo literário deste escritor, dão àquele mundo a aparência de algo imutável, da mesma maneira que ocorre nas sociedades capitalistas, em que o afastamento dos indivíduos com relação ao meio social contribui para a *mistificar* a realidade social em que vivemos, ajudando na manutenção do seu *status quo*.

Entendido sob esta óptica, o conceito de ideologia em Marx refere-se apenas à ideologia da classe dominante. Não encontramos na obra desse autor nenhuma referência a outras formas de ideologia, como, por exemplo, uma ideologia proletária. Este tipo de aplicação do conceito ocorre nas obras de autores marxistas do século XX como Lenin, Lukács e Gramsci. Neste momento, amplia-se significativamente o seu sentido, mas, com isso, perde-se o teor crítico do pensamento de Marx.

Tal abordagem entende que existem pelo menos dois tipos de ideologia em atuação nas sociedades capitalistas: uma burguesa e outra proletária. A popularização que esta perspectiva atingiu deve-se principalmente à sua utilização nos movimentos operários de inclinação leninista no início de século XX. Termos como “ideológica socialista” ou ainda “luta ideológica”, surgem nesse contexto para dar expressão à necessidade de contrapor a ideologia dominante com uma outra visão de mundo que representasse os interesses de classe do proletariado.

Portanto, ela nasceu da própria dinâmica da organização dos trabalhadores enquanto classe e das estratégias ali elaboradas para o confronto contra a burguesia. Lenin imaginava que os responsáveis por construir a ideologia socialista seriam filósofos e teóricos simpáticos à causa dos trabalhadores. Seriam eles que, livres das obrigações do trabalho braçal, poderiam criar um sistema coerente que oferecesse uma opção para a simples espontaneidade dos movimentos operários da época.

É assim que o próprio materialismo histórico termina se transformando na ideologia da classe operária, pois foi a partir dele que estes pensadores procuraram elaborar as estratégias de luta da classe explorada. Não seria um exagero afirmar que esta concepção de ideologia foi vulgarizada por certas correntes do pensamento marxista contemporâneo, com destaque para o stalinismo. Mas, para além disso, ela trouxe ao conceito um certo aspecto maniqueísta que o enfraquece enquanto recurso analítico.

Analisar as repercussões dessa nova perspectiva nos trabalhos de importantes autores marxistas é algo que escapa aos limites desse trabalho. Cada um desses pensadores (e não são

poucos) procurou empregar novas nuances em suas análises, trazendo sentidos, por vezes, muito específicos e bastante variados, cujo mapeamento pouco serviria aos nossos atuais objetivos.

O que é importante reter deste ponto é que, ao aproximar o conceito de ideologia do sentido de uma visão de mundo relacionada a um grupo social específico, estes autores relativizaram a sua aplicação e ele terminou perdendo o conteúdo negativo e pejorativo – que é o que nos interessa na presente pesquisa. No pensamento de Marx, a ideologia era definida numa concepção onde a questão da assimetria entre forças sociais opostas ocupava lugar central. Por isso ela era encarada como uma barreira que os trabalhadores tinham que derrubar para alcançar a liberdade concreta.

Por outro lado, isso não impede que estes autores de alguma forma ainda trabalhem com uma aceção crítica de ideologia em seus estudos. Vimos no capítulo anterior que a discussão realizada por Lukács a respeito do fenômeno da reificação aponta para uma forte influência do sentido negativo deste conceito. Para Lukács, a reificação da consciência impede o indivíduo de compreender a realidade social como uma construção da atividade humana; ele a encara somente enquanto um mundo cujo funcionamento ocorre independentemente da sua ação.

Aquele “*espectador impotente*” (LUKÁCS, 2012, p. 205) ao qual Lukács se referia em *História e Consciência de Classe* (que está muito próximo das figuras dramáticas criadas por Kafka, como já foi mostrado) pode ser compreendido a partir da perspectiva de Marx sobre a ideologia como analisada por Marx. O que já revela um importante ponto de conexão entre a discussão que empreendemos a respeito da desumanização capitalista e o sentido no qual buscamos empregar o conceito de ideologia para a análise da obra de Kafka.

O aspecto ideológico tanto da alienação, quanto da desumanização inerentes às sociedades modernas, revela-se no fato de que esses fenômenos contribuem para intensificar a mistificação do mundo social, fazendo com que os sujeitos acreditem viver em uma realidade a respeito da qual qualquer tipo de oposição é infrutífera e, por vezes, até mesmo perigosa. Algo que os leva a aceitar passivamente o estado das coisas como elas são, parando de se preocupar em como deveriam ou poderiam ser.

As relações de produção dos indivíduos até aqui estabelecidas igualmente devem ganhar expressão em relações políticas e jurídicas. (...). No âmbito da divisão do trabalho, essas relações obrigatoriamente se tornam independente dos indivíduos. Todas as relações só podem ser expressas em termos de linguagem na forma de

conceitos. O fato de essas generalidades e esses conceitos serem considerados como forças misteriosas é uma consequência necessária da autonomização das relações reais [realen], cuja expressão elas constituem. Além dessa validade para a consciência comum, essas generalidades ainda adquirem uma validade e uma conformação especial dos políticos e juristas, os quais, em virtude da divisão do trabalho, dependem do cultivo desses conceitos e veem neles, e não nas relações de produção, o verdadeiro fundamento de todas as reais [realen] relações de propriedade (MARX; ENGELS, 2007, p. 351).

De acordo como Thompson na obra *Ideologia e Cultura Moderna*, ainda é possível encontrar no pensamento de Marx uma outra maneira de entender o conceito de ideologia. É o que Thompson irá chamar de “*concepção latente*” (THOMPSON, 1995, p. 58), pois, segundo ele, Marx nunca utiliza o termo ideologia para se referir a tais fenômenos.

Esta concepção surge quando o filósofo se refere a determinadas ideias e comportamentos que fazem com que os indivíduos fiquem presos a certas tradições e costumes que os impelem para o passado, ajudando a manter relações de poder no presente. Temos aí uma outra dimensão do debate sobre ideologia que nos interessa para a análise de Kafka, na medida em que ela também está relacionada às formas de dominação empreendidas pela classe dominante.

(...) os fenômenos referidos como sendo a concepção latente de ideologia demonstram a persistência de símbolos e valores tradicionais, “desse séquito de crenças e opiniões tornadas veneráveis pelo tempo”, no coração mesmo da sociedade burguesa moderna. Esses símbolos e valores tradicionais não são varridos para longe, de uma vez por todas, pelo constante revolucionamento da produção; eles perduram, modificam-se, transformam-se; na verdade, eles reaparecem como uma força reacionária potente no despertar mesmo da própria revolução. A concepção latente de ideologia chama a atenção para o fato de que as relações sociais podem ser sustentadas, e as mudanças sociais impedidas, pela prevalência ou difusão de construções simbólicas. Ela chama a atenção para aquilo que poderíamos descrever como um *processo de conservação social* dentro de uma sociedade que está passando por uma mudança social sem precedentes, um processo que Marx acuradamente discerniu, mas cujas implicações ele estivesse, talvez, relutante em descrever com toda clareza” (THOMPSON, 1995, p. 58 e 59).

Um bom exemplo dessa concepção de ideologia pode ser encontrado na análise feita por Marx no livro *Dezoito de Brumário de Luís Bonaparte* sobre o golpe de estado empreendido por Napoleão III em 1851 que derrubou a segunda república francesa. Ao buscar explicar esses eventos sob a perspectiva das relações de produção existentes naquele período, Marx vai observar que, mesmo com as condições materiais apontando para a transformação revolucionária, a chegada de Napoleão III ao poder estava ligada a ação de forças tradicionais e reacionárias que continuavam a influenciar a população francesa daquele contexto histórico.

A base dessa reviravolta conservadora, que tanto intrigou Marx, podia ser observada, segundo ele, principalmente no apoio que Luís Bonaparte recebia dos pequenos proprietários rurais da França, classe que naquele período era a mais populosa do país. Diferente dos trabalhadores urbanos que queriam radicalizar a revolução, estes camponeses acreditavam que o sobrinho de Napoleão seria capaz de acabar com a instabilidade social que a França vinha passando desde a revolução de 1789.

Portanto, a tradição (junto com os interesses materiais daquela classe) desempenhou um papel fundamental nesse evento histórico. Foi a ela que os camponeses franceses recorreram naquele momento de crise, mesmo que esta opção contrariasse os seus interesses de classe e ajudasse a manter uma organização social que os oprimia. A força dos costumes enraizados na vivência diária daquelas pessoas, contribuiu para que o olhar daquela classe se voltasse para o passado, ao invés de enxergarem e construírem opções viáveis para o futuro.

Para impedir que a transformação social tome um caminho favorável aos trabalhadores, a classe dominante recorre ao poder dos valores tradicionais que, em contextos como estes, aprisionam os sujeitos às formas de dominação em vigor, naturalizando-as, dando-as uma aparência de forças eternas, “*veneráveis pelo tempo*”. Assim, a tradição se constitui como uma poderosa ferramenta ideológica que ajuda a reiterar o *status quo* de um determinado grupo social.

Marx mostra como a classe dominante apropria-se daquelas tradições que não consegue destruir. Ou seja, a burguesia age no sentido de construir novas tradições, apropriando-se das já existentes com o objetivo de ampliar a sua dominação.

Mesmo que este autor não tenha utilizado o termo ideologia para analisar tal fenômeno, não é muito difícil de perceber que as suas relações com os processos de dominação de classe fazem com que essa aproximação proposta por Thompson tenha sentido. Para o nosso recorte esse ponto é de fundamental importância, tendo em vista que ele integra ao conceito de ideologia uma dimensão das relações de poder que, como veremos, não escapa à representação literária feita por Kafka.

A esta altura da discussão, já é possível retomarmos o que foi dito até aqui, procurando ressaltar o sentido no qual utilizaremos o conceito de ideologia para uma análise da obra de Kafka. Para isso, vamos nos orientar pela sistematização feita por Thompson no referido estudo, que organiza essa breve história do conceito em termos que nos ajudará a traçar com precisão a delimitação conceitual aqui proposta.

Vimos, portanto, que em Marx o conceito aparece em duas acepções complementares: uma que chamamos de geral (superestrutura) e a outra numa noção mais restrita que podemos nos referir como “acepção crítica”. Já mostramos anteriormente que é nesta segunda perspectiva que se concentra o nosso interesse. Acrescentemos a ela essa terceira forma apontada por Thompson.

Além disso, procuraremos também nos distanciar daquelas acepções que encaram o conceito de ideologia como uma espécie de visão de mundo. Ao transformar a ideologia em variadas ideologias que lutam por hegemonia dentro do corpo social, estes autores deixam escapar o aspecto crítico que o conceito possuía na filosofia de Marx<sup>54</sup>. Thompson vai intitular esse sentido do termo como “concepções neutras”, pois ele perdeu a negatividade com a qual o conceito aparece desde Napoleão.

Ficamos, então, no interior da acepção crítica (ou negativa) da maneira que foi construída por Marx. Nela temos a ideologia como um elemento de cunho ilusório, que engendra conteúdos distorcidos sobre a realidade social, isso devido ao fato de dar corpo aos interesses da classe dominante. E por fim, podemos dizer ainda que tais processos ideológicos atuam para a manutenção de relações de poder<sup>55</sup>. São essas as características do conceito de ideologia que nos serão de bastante utilidade para a análise da obra de Kafka.

As maneiras como elas operam em nossa vida cotidiana exigem certas estratégias de dominação que se expressam por variados meios. Entre eles Thompson destaca a racionalização e a reificação<sup>56</sup>. Na relação entre estes fenômenos (que analisamos no capítulo anterior) encontramos dois elementos ideológicos fundamentais tanto no funcionamento do mundo moderno, quanto no âmbito do universo literário de Kafka: a *naturalização* e a *eternização*.

Assim, para os objetivos dessa pesquisa, a ideologia consiste em *processos de mistificação da realidade social que atuam no sentido de naturalizar e de eternizar relações de poder e que, por isso, impedem os indivíduos de articularem uma saída para a opressão a qual estão submetidos*. Deste modo, podemos concentrar a nossa atenção nos aspectos da literatura de Kafka que representam as relações dos indivíduos com formas de dominação

---

<sup>54</sup> O que de maneira alguma fere o teor profundamente crítico do pensamento de autores como Lenin, Gramsci e Lukács. Apenas o conceito de ideologia deixa de oferecer uma funcionalidade teórica no sentido de dialogar diretamente com a questão de dominação de classe.

<sup>55</sup> Ver Tabela 1.1 “*Classificação de algumas concepções seletas de ideologia*” (THOMPSON, 1995, p. 74).

<sup>56</sup> Ver Tabela 1.2 “*Modos de operação da ideologia*” (THOMPSON, 1995, p. 81).

baseadas na alienação, na desumanização e na força de tradições e costumes profundamente enraizados na vida social.

O pensamento místico ou religioso, é um excelente exemplo para ilustrar o modo como empregaremos o conceito de ideologia. Ao longo do tempo, esta forma de explicar o mundo foi responsável por mistificar relações de dominação, justificando-as como formas provindas de poderes sobrenaturais. Nela, a tradição desempenha um importante papel, na medida em que tais relações aparecem para os indivíduos como inerentes ao mundo.

Porém, como já mostramos, no universo literário de Kafka são os conteúdos do mundo moderno que são evidenciados. Se eles aparecem aos personagens de maneira muito parecida à descrição que fizemos acima sobre o pensamento religioso, é porque Kafka percebe o caráter mistificador contido no racionalismo científico que, mesmo tendo suplantado as perspectivas religiosas enquanto visão de mundo preponderante nas sociedades modernas, cumpre uma função ideológica semelhante. Vejamos, então, como tais “processos de mistificação” surgem da própria lógica do sistema capitalista, utilizando a crítica realizada por Adorno e Horkheimer sobre a racionalização das sociedades modernas que dá origem ao que eles vão chamar de mundo administrado. Acreditamos que, depois disso, estaremos devidamente capacitados para realizar um debate sobre como as questões relacionadas à *naturalização* e à *eternização* ganham uma forma literária no universo kafkiano.

## 4.2 – A mistificação racionalista

Entender os processos de mistificação da realidade social empreendidos pelo mundo moderno, implica em analisar um fenômeno essencial desse contexto histórico: aquilo que podemos chamar de a dogmatização do pensamento racional. É por esse caminho que estaremos aptos a perceber como o projeto de desmistificação do mundo, levado a cabo pela ciência, transforma-se, a partir de certo momento do seu desenvolvimento histórico, em uma força mistificadora das formas sociais.

Para tanto, tomemos como base a discussão empreendida por Adorno e Horkheimer nos livros *Dialética do Esclarecimento* e *Eclipse da Razão*, sobre aquilo que os autores chamam de *razão subjetiva* (ou razão instrumental) e como ela constitui o substrato da criação de uma realidade social altamente mecanizada, que ficou conhecida em suas obras como o *mundo*

*administrado*. A crítica que eles realizaram a respeito deste aspecto das sociedades industriais, nos fornecerá instrumentos teóricos adequados para compreendermos tais processos de mistificação.

Inicialmente, o principal objetivo dos pensadores da escola de Frankfurt era diminuir o hiato criado entre a filosofia e a pesquisa empírica ao longo da história. Neste sentido a obra de Hegel serviu como grande inspiração de um modelo que (mesmo com todo idealismo) conseguia adequar esses dois momentos da história do pensamento, de tal modo “*que a análise empírica da realidade coincidia com a concepção filosófico-histórica da razão*” (HONNETH, 1999, p. 507).

Para Hegel, quando tomados de maneira separada, ambos os lados dessa contradição perdem o elemento mediador: o positivismo (principal expressão do conhecimento empírico) procura ater-se somente àquilo que considera como fato objetivo da realidade, enquanto que o pensamento filosófico faz o caminho oposto e dissolve-se em pura especulação sobre a essência das coisas.

Ao tentar suprimir esta separação artificial, a teoria crítica proposta pela escola de Frankfurt pretende recuperar para o pensamento moderno, determinadas características que, segundo aqueles autores, foram relegadas ao esquecimento e sem as quais jamais poderiam estar completas. Para que isso ocorresse, o método utilizado deveria levar em consideração as contribuições de diversas áreas do conhecimento, criando uma complexa estrutura teórica de caráter interdisciplinar.

Com a intenção de remodelar o pensamento marxista de maneira coerente e fecunda (levando sempre em consideração o movimento dialético teorizado por Hegel), os teóricos da escola de Frankfurt se apropriaram dos avanços obtidos por disciplinas distintas como a economia e a psicologia, para construir uma metodologia que pudesse dar conta de analisar as novas formas de sociabilidade criadas pelo capitalismo desenvolvido. Assim, estes autores procuraram manter-se no âmbito de uma abordagem materialista sobre a realidade social.

Portanto, superar a distância criada entre o cientificismo e o pensamento filosófico foi, durante anos, o grande desafio enfrentado por esses autores. Horkheimer acreditava que tal panorama não deixava espaço para uma concepção transcendente de razão, que pode ser encontrada na filosofia clássica, e que era extremamente necessária para que os seus objetivos pudessem ser atingidos. O que explica o imperativo de desempenhar uma crítica ferrenha ao modo de pensar positivista.

Para compreender as contradições que levaram a sujeição de milhares de indivíduos ao nazismo, ou seja, o comportamento conformista, os autores partiram do pressuposto de que não se origina nas consciências individuais de maneira simplesmente espontânea (uma vez que ela é sempre culturalmente refletida), portanto seria necessário esboçar uma teoria da cultura que analisasse “*as condições culturais sob as quais ocorre a socialização individual no capitalismo adiantado*” (HONNETH, 1999, p. 512). Em uma passagem da *Dialética do Esclarecimento* encontramos a seguinte afirmação:

São as condições concretas do trabalho na sociedade que forçam o conformismo e não as influências conscientes, as quais por acréscimo embruteceriam e afastariam os homens oprimidos. A impotência dos trabalhadores não é mero pretexto dos dominantes, mas a consequência lógica da sociedade industrial, na qual o fardo antigo acabou por se transformar no esforço de a ele escapar (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 42).

Escrita em conjunto por Adorno e Horkheimer dois anos depois do fim da segunda guerra, esta obra expressa toda a repulsa dos autores pelo fascismo e pelo nazismo, demonstrando um anseio em descobrir caminhos que nos permitam impossibilitar uma nova ascensão daquelas formas de pensamento. Fez-se necessário, portanto, analisar profundamente os rumos da razão humana, na tentativa de perceber como foi possível a ascensão destas formas totalitárias de governo.

Para chegar ao cerne da questão, já não era mais suficiente compreender apenas os conflitos entre as relações de produção e as forças produtivas, era preciso também apreender a maneira como a subjetividade do homem forma-se em um contexto histórico específico. A atenção estava voltada agora para o processo de desencantamento do mundo, que trazia a sociologia de Max Weber para o centro do debate, modificando o escopo teórico daquele empreendimento<sup>57</sup>.

De acordo com Adorno e Horkheimer, é através do desencantamento da realidade que o esclarecimento pretende tornar o ser humano livre do medo em relação ao desconhecido. O desígnio mais elementar deste projeto é substituir o conhecimento mitológico (que em épocas remotas servia como explicação para os mistérios da vida e da morte), por um tipo de saber que

---

<sup>57</sup> Essa apropriação de Weber pela escola de Frankfurt não se deu de maneira crítica como podemos perceber nessa passagem onde Horkheimer afirma: “(...) Embora as descrições do próprio Weber e dos seus seguidores da burocratização e monopolização do conhecimento tenham iluminado muitos dos aspectos sociais de transição da razão objetiva para a subjetiva (...), o pessimismo de Max Weber em relação à possibilidade de compreensão e ação racional, tal como está expresso em sua filosofia (...), é, em si mesmo, degrau básica da renúncia da filosofia e da ciência às suas aspirações de definirem o objetivo final do homem” (HORKHEIMER, 2007, p. 12).

permitisse ao homem um maior controle não somente sobre a natureza, mas também sobre os seus semelhantes.

Na perspectiva trazida pelo esclarecimento, os fenômenos que ao longo do tempo foram considerados como sobrenaturais são, na verdade, representações dos nossos temores frente à descomunal força da natureza. Contudo, esses autores admitem que o próprio mito (apesar de ter sido progressivamente dissolvido pelo avanço do esclarecimento) também pode ser encarado como uma consequência disso, na medida em que ele atua no sentido de fixar categorias explicativas sobre o mundo.

Um dos maiores problemas do esclarecimento, para estes pensadores, se encontra no fato dele considerar tudo aquilo que não pode ser submetido “*ao critério da calculabilidade e da utilidade*” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 19) como um elemento duvidoso, suspeito, geralmente relacionando-o à ideia de superstição. Assim, as categorias filosóficas clássicas que procuraram se referir à verdade universal (tão importante nos sistemas de Platão e Aristóteles, por exemplo) foram, ao longo desse processo, reduzidas à qualidade de mera ilusão.

Na concepção apresentada por Adorno e Horkheimer, quando o mito se converte em esclarecimento, o mundo natural se transforma em uma instância simplesmente objetiva. Em outras palavras, a única forma do homem obter um domínio mais efetivo sobre a sua realidade física é afastando-se dela. O pensamento precisou adquirir uma profunda autonomia em relação aos objetos, para finalmente conseguir se libertar da crença mítica.

Os deuses não podem livrar os homens do medo, pois são as vozes petrificadas do medo que eles trazem como nome. Do medo o homem presume estar livre quando não há mais nada de desconhecido. É isso que determina o trajeto da desmitologização e do esclarecimento, que identifica o animado ao inanimado, assim como o mito identifica o inanimado ao animado. O esclarecimento é a radicalização da angústia mística (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 26).

Uma outra questão que incomodava esses autores girava em torno de descobrir os motivos que fazem com que a humanidade, após séculos de progresso, pareça estar voltando a um estado de barbárie, quando de fato ela já deveria ter alcançado um nível mais elevado em relação ao convívio social. O que Adorno e Horkheimer observam é que o esclarecimento carrega em si mesmo um forte elemento autodestrutivo, por isso é necessário evitar que este problema continue sendo ignorado.

Segundo eles afirmam em *Dialética do Esclarecimento*: “o pensamento cegamente pragmatizado perde seu caráter superador e, por isso, também sua relação com a verdade” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 13). Ao tomar consciência do seu próprio movimento, o esclarecimento terá a capacidade de elaborar uma crítica que possa finalmente libertá-lo da sua atual lógica de dominação.

Desta maneira, duas teses acabam ganhando destaque no pensamento da escola de Frankfurt: a primeira sugere que o mito já é esclarecimento; e a segunda estabelece que ao longo do processo histórico o próprio esclarecimento tornou-se mito. O que eles estão tentando mostrar é que as conquistas empreendidas pelo pensamento científico levaram a uma idolatria cega de suas categorias. É justamente neste aspecto que se revela o conteúdo mistificador do processo de esclarecimento. Ou seja, ao tentar escapar de algo, ele termina se transformando naquilo que tenta evitar.

Como vimos, Marx já havia revelado essa característica intrínseca ao progresso da sociedade capitalista, quando demonstrou que os homens (no ímpeto de dominar a natureza) terminaram criando uma realidade social que, em última instância, está fora do seu controle; como o próprio meio natural fora um dia. Para Adorno e Horkheimer é este paradoxo que conduz a humanidade a uma nova espécie de barbárie.

O mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder. O esclarecimento comporta-se com as coisas como um ditador se comporta com os homens. Esse conhece-os na medida em que pode fazê-las. É assim que seu *em-si torna para-ele*. Nessa metamorfose, a essência das coisas revela-se como sempre a mesma, como substrato da dominação (ADORNO; HORKHEIMER 2006, p. 21).

Já comentamos anteriormente que Horkheimer no livro *Eclipse da Razão* nos oferece uma imagem bastante interessante sobre a alienação dos indivíduos nas sociedades modernas, quando ele fala da máquina que expeliu o maquinista e continua funcionando sozinha. Ao longo do processo de *esclarecimento* o pensamento se reifica, tornando-se um procedimento puramente instrumental, automático, que termina ficando muito semelhante à sua própria criação, a máquina.

Neste contexto, a humanidade parece abandonar completamente qualquer obrigação de refletir sobre as próprias bases do pensamento, para dar mais importância a questões de ordem estritamente práticas. Aquilo que surge como a grande conquista do esclarecimento, quer dizer, a possibilidade de subjugar toda a realidade ao rigor do formalismo lógico, nada mais é do que

restringir a razão somente a aquilo que está dado, transformando-a numa potência estagnada, petrificada.

De acordo com Adorno e Horkheimer o *eu* se transformou na referência única da razão, direcionando a vida econômica das sociedades, subordinando-a a toda sorte de interesses privados. Tomada somente enquanto instrumento utilizado no controle econômico e social, a razão se empobrece e serve como o motor que impulsiona a mecanização da vida e a consequente reificação dos sujeitos.

Assim, aquilo que desde a Renascença foi encarado como o principal objetivo do progresso – a problemática noção de homem – parece ter sido invalidada na medida em que os avanços técnicos experimentados pelas sociedades ocidentais, vieram acompanhados de um processo de desumanização que age no sentido de retirar do indivíduo a sua autonomia e a sua capacidade de resistência.

Em *Eclipse da Razão*, Horkheimer procurou analisar o conceito de racionalidade intrínseco à sociedade industrial, no intuito de revelar nele as possíveis “*falhas que, essencialmente, o tornam vicioso*” (HORKHEIMER, 2007, p. 05). Segundo o autor, a a noção de razão do homem médio, orienta-se para aquilo que é considerado útil. Nesse sentido, o homem racional é aquele que consegue decidir sobre o que é ou não é favorável à sua vida prática.

É justamente essa racionalidade de adequação dos meios aos fins, que Horkheimer chamará de *razão subjetiva*. Este tipo de razão (que hoje se assume como correta) é muito diferente daquela que reinou durante um longo tempo da história humana. Tal forma de encarar o mundo perdeu o seu posto nas sociedades modernas para a razão subjetiva e instrumental, que segundo afirma Horkheimer: “*afirmava a existência da razão não só como uma força da mente individual, mas também do mundo objetivo*” (HORKHEIMER, 2007, p. 12).

Os grandes sistemas filosóficos, de Platão ao idealismo alemão, tiveram seus pressupostos fundados nesta teoria objetiva da razão<sup>58</sup>. O mundo moderno, por outro lado, surge com base numa ruptura entre os seres humanos e o todo. Se antigamente os homens tinham

---

<sup>58</sup> Nestas épocas a razão surgia como uma potência existente também no mundo objetivo. Apesar das evidentes semelhanças tal perspectiva não deve ser confundida com a noção de providência divina. O que estes pensadores admitiam como verdade era a existência de uma *razão universal*, na qual tanto a *razão objetiva*, quanto a *subjetiva* aparecem como expressões limitadas da primeira. A sua existência não se dá fora da realidade concreta, pois ela é a própria substância da vida que abrange ao mesmo tempo o natural e o espiritual, o concreto e o abstrato. A *razão objetiva* e a *subjetiva* sempre coexistiram no desenvolvimento da humanidade, porém num período mais remoto a primeira se impunha à segunda. Essa situação inverteu-se somente depois de um longo processo histórico.

contato com o sentido imanente da vida através da noção de totalidade, agora são os indivíduos que atribuem sentido a aspectos particulares da realidade que lhe é exterior.

O princípio segundo o qual a razão está simplesmente oposta a tudo o que é irracional fundamenta a verdadeira oposição entre a mitologia e o esclarecimento. A mitologia só conhece o espírito na medida em que está imerso na natureza, como potência natural. Assim como as forças exteriores, os impulsos internos são para elas potências vivas de origem divina ou demoníaca. O esclarecimento, ao contrário, repõe toda coerência, sentido, vida, dentro da subjetividade que só vem a se constituir propriamente nesse processo de reprodução (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 77).

Na perspectiva criada pela razão subjetiva, somente os indivíduos possuem a faculdade da razão. Para Horkheimer, afirmar que esta ou aquela instituição é racional, significa dizer que ela foi organizada aplicando (de maneira mais ou menos técnica) o princípio do cálculo racional para alcançar maior eficiência. Desta maneira, a chamada *crise da razão* consiste, principalmente, na crescente incapacidade do homem moderno em conceber a objetividade do mundo exterior, na maioria das vezes negando-a como uma simples ilusão.

Ainda de acordo com o autor, com a subjetivação da razão a vida humana perdeu sua dimensão supra individual mais profunda. Consequentemente, a instância religiosa tornou-se a principal responsável por estabelecer um sistema que conseguisse ir além da simples fragmentação das realidades subjetivas, tentando recuperar para a humanidade o contato com uma totalidade perdida.

Em nome da razão subjetiva, os filósofos do iluminismo atacaram duramente as concepções religiosas de mundo. Entretanto eles não obtiveram sucesso em destruir a religião, mas sim a metafísica, na medida em que a aproximou da ideia de superstição e mitologia. Uma das consequências disso, é que a razão objetiva passa a ser considerada obsoleta pelas sociedades modernas.

Quando o conceito de razão se torna subjetivo, ele termina subordinado aos interesses imediatos, pois a ênfase passa a ser dada aos meios e não aos fins; reduzindo-se a uma espécie de ferramenta, um instrumento. O que passa a ter maior importância agora não é mais a busca pela “verdade” – grande ambição do pensamento filosófico durante tantos séculos. A partir desse momento a ênfase é dada à operacionalidade que o raciocínio humano pode atingir para solucionar problemas de ordem técnica.

Horkheimer nos mostra como na revolução francesa a burguesia adotou os ideais do esclarecimento (sob a bandeira do iluminismo) para validar e fortalecer os processos de

dominação desta classe sobre os trabalhadores. O objetivo seria aprimorar o controle sobre a natureza no intuito de aplicá-lo na sujeição dos indivíduos. Deste modo, a sociedade moderna conseguiu tirar um grande proveito da razão instrumental no desenvolvimento dos seus processos sociais.

Por isso o autor acredita que, em tal contexto, a razão só pode ser avaliada segundo o seu valor operacional, ou seja, enquanto domínio tanto em relação ao homem, quanto em relação à natureza. Uma tendência que foi fortalecida pelo pragmatismo positivista. Assim, a razão subjetiva parece conformar-se a tudo, prestando-se “*ao uso tanto dos adversários quanto dos defensores dos tradicionais valores humanitários*” (HORKHEIMER, 2007, p. 33).

A ideia defendida por Horkheimer é de que determinadas características intrínsecas ao racionalismo cientificista, terminam, no fundo, trabalhando contra a própria noção de razão. O esclarecimento denuncia e combate a mistificação do mundo, mas termina, ele mesmo, metamorfoseando-se em uma forma de obscurantismo. Segundo o autor, no mundo empírico encontramos um fenômeno equivalente, quando a livre concorrência do capitalismo liberal se transforma em uma economia de trustes e monopólios no capitalismo imperialista.

É através deste movimento que se percebe, na lógica do racionalismo formal, o seu conteúdo irracional intrínseco. Deste modo, reformula-se a proposição desenvolvida por Marx de que, com a expansão do capitalismo, o ser humano aumentou o controle sobre a natureza, ao tempo em que diminuiu a sua influência na condução da sociedade. A realidade do mundo moderno se mostrou cada vez mais controlada por mecanismos autônomos, que pouco levam em consideração o elemento humano. Com isso acaba convertendo-se num mundo absurdo, que idolatra a própria eficiência, mas ignora o irracionalismo evidente de suas bases.

De maneira que a razão vai consolidando cada vez mais o seu caráter formalizado, influenciando não somente as implicações teóricas provindas dessa transformação, mas principalmente a sua dimensão prática. Horkheimer alerta que muitas vezes “*ser racional significa ser refratário, o que por sua vez conduz ao conformismo com a realidade tal como ela é*” (HORKHEIMER, 2007, p. 18). Portanto, de acordo com tal perspectiva, a razão deixou de ser o substrato ético e moral das sociedades – e este é um dos aspectos mais alarmantes da sua crise.

Seguindo estritamente a lógica da razão subjetiva, não podemos mais afirmar com convicção que determinados fatos são errados (ou corretos) por si mesmos, já que o critério de verdade se tornou subjetivo e, portanto, relativo. No processo de subjetivação da razão, a ética

deixa de estar colocada no mundo e transforma-se em algo difuso, vinculado simplesmente às peculiaridades das consciências individuais.

As consequências disso são desastrosas, uma vez que (entre outros tantos malefícios) a noção de justiça perde-se totalmente. Se uma instituição financeira, por exemplo, cobra juros abusivos, não temos argumentos suficientes para combater tal prática, porque – mais uma vez seguindo esse raciocínio – aquilo que é injusto para quem paga é ao mesmo tempo justo para quem cobra. A arbitrariedade mais do que nunca se constitui em norma e, obviamente, os que detêm os meios de produção conseguem tirar um benefício maior desta situação.

A razão jamais dirigiu verdadeiramente a realidade social, mas hoje está tão completamente expurgada de quaisquer tendências ou preferências específicas que renunciou, por fim, até mesmo a tarefa de julgar as ações e o modo de vida do homem. Entregou-os à sanção suprema dos interesses em conflito aos quais nosso mundo parece estar realmente abandonado (HORKHEIMER, 2007, p. 17).

Por mais que se tente criar recursos legais para impedir determinadas práticas, o fato é que (mais do que em outros períodos) agir racionalmente transformou-se em agir em benefício próprio. Qualquer ação que contradiga essa norma passa a ser encarada com desconfiança. É partindo desta perspectiva que Adorno e Horkheimer vão procurar analisar a ascensão do nazismo na Alemanha.

Entre muitos outros motivos (que não nos cabe elencar neste momento) grande parte da população daquele país aderiu às ideias do nacional socialismo, tendo como base conclusões pretensamente “racionais”, que eles acreditavam serem verdades incontestáveis. O caso mais evidente neste sentido é o do argumento biológico que se acreditava de posse de fatos científicos para justificar a superioridade do povo ariano frente às outras raças e etnias.

As atrocidades cometidas durante a segunda guerra mundial (desde os campos de concentração nazistas, até as bombas atômicas que atingiram o Japão), mostraram todo o potencial destrutivo que a razão humana pode alcançar. Neste confronto, o extermínio foi elevado a um nível industrial, que estava de acordo com o fervor tecnológico do momento. Podemos dizer que a fé cega na ciência, contribuiu para justificar brutalidades até então inimagináveis.

Deste modo, os filósofos da escola de Frankfurt tomaram como meta dos seus estudos a tarefa de fazer com que a humanidade jamais se esqueça daqueles eventos. Porém, para conseguir evitar que algo parecido possa ocorrer novamente (e vem acontecendo, mesmo que

em outras proporções), é necessária uma reflexão bastante aprofundada acerca dos caminhos da razão.

A constatação de que a ciência pode ser utilizada para variados fins (independente das intenções morais que a operam), coloca em evidência o poder repressivo deste tipo de conhecimento. Horkheimer queria saber se o princípio positivista não é de fato tão dogmático quanto qualquer outra doutrina que o precedeu. Segundo ele, os modos de pensamento que não se adequam devidamente às formulações dessa ciência são duramente atacados pelos defensores do cientificismo.

O liberalismo burguês apropriou-se tão bem da autoridade científica que conseguiu constituir “*um controle racional cada vez mais rígido nas instituições de um mundo racional*” (HORKHEIMER, 2007, p. 77). O fato epistemológico que permite este controle consiste num equívoco comum ao positivismo, que frequentemente confunde a metodologia científica com a própria verdade, revelando, com isso, um severo dogmatismo. A ciência passou a ter o monopólio da verdade.

Apesar do seu protesto contra a acusação de dogmatismo, o absolutismo científico, tal como o “obscurantismo” que ele ataca, deve recorrer a princípios evidentes por si mesmos. (...) o positivismo é completamente ingênuo a esse respeito. O que importa não é tanto que uma teoria possa apoiar-se em princípios evidentes por si mesmos (...) - mas que o neopositivismo pratique aquilo mesmo que ele ataca nos adversários. Uma vez que sustenta esse ataque, ele deve justificar os seus próprios princípios supremos, os mais importantes dos quais é o da identidade entre verdade e ciência. Deve esclarecer porque reconhece certos procedimentos como científicos. Essa é a questão filosófica que decidirá se a confiança no método científico (...) é uma crença cega ou um princípio racional (Idem).

Mesmo que já tenha ficado comprovado que a ciência teve um papel fundamental nas transformações históricas (sejam elas malélicas ou benéficas), isso não quer dizer que ela seja o único caminho pelo qual a humanidade pode escapar da barbárie. Pelo contrário, o credo cego no desenvolvimento científico como cura para todos os males, possibilita um retorno à barbárie. Aqui, devemos levar em conta a ação não somente dos fatores de ordem técnica, mas também observar a atuação de forças ideológicas, políticas e econômicas que constantemente agem em conjunto.

Quando se trata de estabelecer uma reflexão a respeito das suas próprias bases epistemológicas, o positivismo termina caindo naquilo que o autor chama de o “*culto da ciência institucionalizada*” (HORKHEIMER, 2007, p. 81). Seria uma função da filosofia, estabelecer

uma conceptualização de ciência que carregue consigo procedimentos específicos que possam impedir a humanidade de um retorno à barbárie.

Para tanto ela precisa eliminar os processos de formalização deste tipo de conhecimento (que a submetem apenas a problemas práticos), justificando-a mais enquanto um processo intelectual historicamente situado, do que a tomando como um saber absoluto e, portanto, dogmático. Da maneira como se definia naquele período, a ciência elimina a reflexão crítica e assume “*um papel despótico no domínio do pensamento*” (HORKHEIMER, 2007, p. 85).

A crença irrestrita nas potencialidades da ciência, antes de ser uma atitude otimista em relação ao futuro das sociedades, expressa, no fundo, um forte derrotismo, uma vez que os indivíduos inseridos nesse contexto parecem não ser capazes conceber outra saída para os nossos problemas, senão fundamentando-a na razão instrumental ou, por outro lado, propondo um retorno ao obscurantismo religioso.

O aspecto dogmático da razão instrumental, faz com que a maior arma criada pela humanidade contra a mistificação religiosa, ou seja, a própria ciência, converta-se num instrumento que (assim como a religião) serve para manutenção do *status quo*. Nesse sentido, o pensamento científico continua desempenhando um papel ideológico fundamental, na medida que utiliza o seu prestígio como autoridade absoluta do mundo moderno, para justificar relações de poder.

Ao sufocar o seu viés crítico, o racionalismo torna-se uma força mistificadora da realidade social. Perceber como este aspecto da modernidade está intimamente conectado com os interesses da classe dominante, está no cerne da crítica realizada pela escola de Frankfurt ao mundo administrado. “*A essência do esclarecimento é a alternativa que torna inevitável a dominação*” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 38), afirmam os autores. A mecanização do pensamento deixa os indivíduos presos a conteúdos pré-definidos, cristalizados pela aparência honorável da tradição.

### **4.3 – A distopia kafkiana**

Já dissemos anteriormente que a literatura de Kafka foi considerada por parte da crítica especializada, como uma espécie de ode ao conformismo. Segundo esse ponto de vista (que

tem em Lukács seu grande representante), os personagens deste escritor geralmente são retratados como figuras apáticas, que aceitam passivamente situações extremas de injustiça e de opressão. Portanto, é sobre este aspecto do universo kafkiano que iremos nos debruçar daqui por diante.

Apesar do enorme pessimismo que a obra de Kafka revela, acreditamos haver elementos suficientes para encará-la não como uma condenação, ou mesmo um estímulo à passividade, mas como uma crítica muito bem elaborada às formas de dominação existentes no mundo moderno. Os primeiros passos para compreender essa crítica nós já demos, quando mostramos que o *leitmotiv* da sua literatura é uma combinação de três elementos essenciais: a alienação, e desumanização e o absurdo.

É através do exagero na representação literária da alienação e da desumanização nas sociedades industriais que Kafka chega ao absurdo – e esse é o prisma que devemos usar para entender a sua representação à cerca de como a ideologia atua sobre seus personagens. Como comentamos no início desse capítulo, por si mesmas, a alienação e a desumanização podem ser encaradas como eficientes ferramentas de controle sobre os indivíduos. Nos concentremos, então, em como os aspectos ideológicos da alienação aparecem no mundo ficcional criado por Kafka.

Nos romances *O Processo* e *O Castelo*, os poderes que oprimem as figuras dramáticas deste escritor são descritos como grandes estruturas burocráticas, cujo funcionamento está para além da compreensão dos indivíduos. O exagero empregado por Kafka, faz com que estas instituições aparentem ter uma existência sobre-humana, quase como uma força divina. Temos aí, portanto, um importante ponto de conexão entre as discussões teóricas que realizamos até aqui.

Ao representar literariamente a alienação através desse exagero, Kafka traz à tona um elemento essencial do conceito de ideologia da maneira como o definimos anteriormente: a *eternização* da aparência no mundo social. Na medida em que (por conta da alienação) as relações de poder vão se tornando cada vez mais impessoais, vai ficando mais difícil de perceber o seu caráter histórico. Assim, elas passam a ser encaradas como realidades eternas, contra as quais qualquer tipo de oposição é inútil. A melhor maneira de lidar com elas é dobrando-se às suas inescrutáveis arbitrariedades.

O lugar ideal para visualizarmos essa dimensão da obra de Kafka, talvez seja no romance *O Processo*. Nele, temos um protagonista que não se comporta de maneira tão passiva

perante a injustiça que alega estar sofrendo. Vimos como a falta de obediência de Josef K. o leva a um fim trágico. Durante toda a narrativa, o personagem se recusa a aceitar a condição de acusado e, por isso, sofre uma enorme pressão social para mudar de atitude e seguir o comportamento pré-determinado pelo sistema.

Isso fica evidente na ocasião da primeira visita do protagonista ao doutor Huld; advogado que seu tio o orienta a contratar. Os conselhos dados por Huld à Josef K. nesta passagem do romance, colocam em destaque a necessidade de o réu submeter-se completamente à justiça. Podemos dizer que é a partir deste acontecimento que o cerco começa a se fechar sobre o personagem. Vejamos, então, um trecho do longo diálogo de Josef K. com o advogado, que traz algumas revelações interessantes sobre o que estamos falando. Segundo afirma o doutor Huld:

**A única coisa que deveria fazer era acomodar-se à situação tal como se apresentava.** Mesmo quando fosse possível melhorar alguns pormenores – o que, porém, era uma louca ilusão – no melhor dos casos apenas se teria obtido algo que poderia valer para os futuros processos enquanto que o sujeito se teria prejudicado incalculavelmente ao chamar sobre si a especial atenção dos funcionários e despertar neles um rancoroso desejo de vingança. Não! Era preciso não chamar a atenção! **Era preciso comportar-se com serenidade mesmo quando se estivesse a ponto de ficar louco.** Era necessário procurar compreender que este grande organismo de justiça era de certo modo **eterno** em suas flutuações, que se alguém pretendia mudar nele alguma coisa era como tirar-se ele o próprio solo de sob os seus pés e que ele mesmo é que se precipitava na queda enquanto que o grande organismo, vendo-se apenas muito ligeiramente afetado por isso conseguiria facilmente uma peça de reposição (sempre dentro de seu mesmo sistema) e **permaneceria imutável** se não acontecia que – e isso era até o mais verossímil – **se tornava ainda mais fechado, ainda mais atento a tudo quanto acontecia, ainda mais severo, ainda pior.** De modo que o que se tinha de fazer era abandonar todo o trabalho nas mãos do advogado em vez de molestá-lo com reprimendas (KAFKA, 1979, p. 132 e 133).

Podemos perceber por essa passagem que todo comportamento de caráter desviante, deve ser ceifado através da imposição de uma homogeneização absoluta do pensamento. Até o ponto em que o indivíduo já não seja mais capaz de apreender com clareza a natureza dos mecanismos que o oprime. A referência sobre aquela instituição ser uma realidade eterna não poderia ser mais explícita. Huld deixa claro que tentar modificar o seu funcionamento pode causar danos irreversíveis para o acusado, porém o sistema continuará imutável: mais hermético e mais severo.

Ou seja, o argumento utilizado pelo advogado (alguém que já está profundamente submetido ao sistema descrito por Kafka) para convencer Josef K. a aceitar a sua própria condição como acusado, é justamente o de não tentar combater a opressão daquele “organismo

de justiça”, pois, segundo ele, as suas flutuações são eternas. Tentar modificar a sua configuração significa ser descartado, pois a individualidade não tem a menor importância para o movimento da máquina. Sua integridade continuará intacta e quem perde é aquele que se atreve a ameaçá-la.

Josef K. não é seduzido tão facilmente pelo discurso da submissão emitido por todos os personagens a quem tenta recorrer. Na verdade, ele passa a vê-los como parte integrante do próprio sistema e por isso procura afastar-se deles em definitivo, descartando sem maiores explicações os serviços de Huld. Neste momento K. encontra-se numa situação delicada. Se aceitar a ajuda oferecida pelos outros, terá que se curvar perante o processo – algo que visivelmente o desagrada.

Por outro lado, escolher lutar sozinho é uma atitude praticamente suicida, pois além de existir uma enorme disparidade entre a força do indivíduo isolado e os amplos poderes daquela organização judiciária, o comportamento considerado subversivo é invariavelmente condenado, deixando claro que o protagonista foi pego em uma armadilha, na qual a decisão mais sensata que lhe resta é a de escolher pelo menor dos males, quer dizer, a submissão completa.

O que nos leva de volta ao dilema do camponês do conto *Diante da Lei*. No fundo ele é bastante parecido com o de Josef K. e com o de outros personagens espalhados pela obra de Kafka. A premissa nós já conhecemos: o camponês tenta entrar pela porta que dá acesso à lei, mas um guardião o proíbe. Quando nota que, apesar da proibição, a porta continua aberta e que o guardião se colocou ao lado dela, o camponês se inclina para olhar para dentro. O guardião percebe e diz:

- Se o atrai tanto, tente então entrar apesar de minha proibição. Note porém: **eu sou poderoso**. E sou apenas o último dos guardiães. **De salão em salão, estão, porém, postados guardiães, um mais poderoso que o outro**. Tão só a visão do terceiro, nem sequer eu consigo suportar. Tamanhas dificuldades o homem do campo não havia esperado; a lei deve ser, afinal, acessível a todos, e sempre, pensa ele; mas ao olhar agora com cuidado para o guardião em seu casaco de couro, com seu narigão pontudo, a barba longa, rala, negra tártara, **ele decide que era preferível, em suma, esperar até obter permissão para entrar**. O guardião dá-lhe um banquinho e permite que ele se assente ao lado da porta. **Ali fica ele sentado por dias e anos** (KAFKA, 1989, p. 91).

Prestes a morrer, o velho camponês pergunta ao guardião porque nunca havia aparecido outras pessoas tentando entrar por aquela porta. Ao que o guardião responde com as enigmáticas palavras: *“Aqui ninguém mais podia obter permissão para entrar, pois esta*

*entrada estava destinada a você. Agora eu vou embora e vou fechá-la”* (KAFKA, 1989, p. 92). Esta desconcertante informação que encerra o conto, dá um tom mais absurdo ao dilema do personagem.

As suas opções eram: esperar sentado por uma permissão que não havia garantia que seria dada; ou enfrentar os poderosos guardiães e provavelmente sucumbir em suas mãos. Ele acredita numa promessa vaga e passa o resto da sua vida esperando. A revelação final é torturante, pois nos faz cogitar que se o camponês tentasse entrar, à revelia da proibição e das ameaças do guardião, nada lhe aconteceria – afinal só ele poderia passar por aquela porta.

De qualquer modo, entre duas opções ruins, o camponês optou pelo menor dos males. Entretanto, a reviravolta que encerra o conto coloca esta opção – teoricamente mais racional – sob suspeita, na medida em que sugere a ideia de que o impasse poderia ser resolvido se o camponês não tivesse sido tão passivo. Kafka planta essa dúvida na imaginação do leitor, nos levando a refletir sobre a questão do conformismo e de como aceitamos situações absurdas porque acreditamos que as outras alternativas são inviáveis ou que simplesmente são piores do que aquelas.

Não é por acaso que Josef K. escuta esta estória de um padre que também o aconselhava a submeter-se passivamente ao processo. Porém, este personagem não tem um comportamento tão submisso quanto o do camponês e contesta, perante o sacerdote, a omissão do guarda que, segundo ele, poderia ter dado aquela informação final muito antes. Inicia-se então uma longa discussão sobre o real significado da narrativa e, pela primeira, vez Josef K. parece ter sido convencido de que a rebeldia talvez não fosse a melhor solução no final das contas.

Este parece ter sido um golpe definitivo na insubordinação do protagonista. Sua convicção em não se tornar um acusado com a mesma atitude daqueles que conhecera na sala de espera do tribunal, é profundamente abalada com o discurso do sacerdote. A sua metamorfose está quase completa, e o papel da igreja nesta transformação foi decisivo. A exaustão de espírito em que Josef K. se encontra a essa altura da narrativa, o tornou um alvo fácil para a ideologia daquele sistema.

Por trás da aparente brandura da fala do padre, se escondia a mesma apologia à passividade que encontramos em outros personagens. Josef K. foi finalmente cooptado pelo sentimento de culpa; começa a ter a falsa compreensão de que realmente há algo de errado com ele, que é o seu comportamento que o impede de atravessar a porta construída somente com

esse objetivo. No final desse capítulo o protagonista sofre por ter que se despedir do sacerdote; ele está praticamente rendido.

O arco dramático do personagem principal de *O Processo* corresponde à perda gradativa daquilo que ainda resta do seu espírito crítico. O ímpeto que ele apresenta contra os guardas no começo do livro, contrasta com o homem acuado e cansado que acompanhamos a partir deste ponto da narrativa. Ao mesmo tempo, os personagens secundários do romance já se encontram num alto nível de conformismo. Como Kafka nos conta muito pouco sobre o passado de Josef K., não sabemos se antes do processo ele se comportava da mesma maneira.

Apesar disso, em diversas ocasiões o narrador revela certos comportamentos de Josef K. que nos fazem acreditar que a sua personalidade não era tão contestadora antes de tomar conhecimento do processo. Ele é descrito como sendo uma pessoa comum, funcionário padrão de um banco que nunca havia se envolvido em atividades suspeitas ou condenáveis. Sempre se considerou um cidadão exemplar, talvez por isso tenha reagido daquela forma à injustiça do processo.

O desprezo com que o personagem trata os funcionários subalternos ao longo do romance, é um outro indício de que Josef K. compartilhava de certos valores comuns aos dos próprios empregados daquela instituição. Ou seja, sua rebeldia era orientada por um individualismo bastante oportunista. Até se tornar uma vítima da misteriosa justiça, aparentemente levava uma vida considerada normal, dentro dos padrões estabelecidos. Isso só muda quando vira um acusado.

Com o protagonista do romance *O Castelo*, a condição de estrangeiro adquire maior evidência. Vimos no capítulo passado como as suas infrutíferas tentativas de ser admitido como agrimensor pela administração do Castelo, também evidenciam a relação do indivíduo com uma forma impessoal de poder. Mais uma vez o exagero de Kafka transforma uma enorme estrutura burocrática numa realidade hermética e com ares divinos. Porém, nesta obra, Kafka prefere dar destaque à cristalização das normas burocráticas que terminam ganhando a aparência de leis eternas.

Enquanto estrangeiro, o agrimensor K. mostra-se totalmente ignorante em relação às rígidas regras que regem a vida dos habitantes daquele vilarejo. Esses personagens constantemente apresentam grande temor com o descumprimento das absurdas normas burocráticas às quais estão sujeitos. São essas normas que impedem o protagonista de ter acesso aos níveis mais elevados da administração. As figuras que ocupam os graus superiores são

tratadas com toda reverência, porém, como em *O Processo*, permanecem inacessíveis para as pessoas comuns e àquelas do patamar inferior da hierarquia.

O aspecto divino parece emanar desta instituição e advém justamente do fato de suas regras serem incompreensíveis para a população local, que segue obedecendo normas de maneira quase automática. O apego exagerado às regras que estes personagens demonstram é mais valorizado do que o bom senso, quando se trata de resolver determinado problema. Podemos perceber esse aspecto do romance *O Castelo* logo no primeiro capítulo, quando o agrimensor K. chega no vilarejo, mas não pode permanecer ali pois não tem permissão para isso.

Nevava bastante naquele dia e um funcionário do castelo chamado Schwarzer, ameaçava expulsar o protagonista das terras do conde no meio da noite caso o personagem não conseguisse provar que havia sido convocado pela administração, como alegava. O funcionário, então, resolve ligar para o subcastelão no intuito de descobrir se realmente tinham solicitado a presença de um agrimensor no local. A primeira resposta dizia que nenhum agrimensor fora chamado. Porém, instantes depois, essa informação é estranhamente desmentida e o protagonista consegue permanecer no albergue no qual estava precariamente instalado.

Nesta passagem já é possível notar como em *O Castelo* o cumprimento de uma regra parece ser mais importante do que o bem-estar físico dos próprios personagens, uma vez que o funcionário estava disposto a expulsar o agrimensor K., mesmo pondo em risco a sua vida. Se o personagem não tivesse sido convocado pelo conde (algo que nunca fica claro no romance), seria justo expulsá-lo da aldeia no meio de uma noite fria, condenando-o provavelmente a um terrível destino?

Em um diálogo entre K. e o dono do albergue, o medo dos habitantes da vila em relação aos altos funcionários do castelo, especialmente o conde, fica evidente. A simples menção dessas figuras produz um notório nervosismo na população local. Durante essa conversa o agrimensor nota um retrato de um homem pendurado na parede e procura saber do proprietário:

- Quem é? – perguntou K. – O conde?
- K., em pé diante do retrato, não se virou para dirigir o olhar ao dono do albergue.
- Não, o castelão.
- Eles têm um belo castelão no castelo, não há dúvida – disse K. – Pena que o filho tenha se desviado tanto.
- Não – disse o dono do albergue, **puxou K. um pouco para si e sussurrou-lhe no ouvido:** - Schwarzer ontem exagerou, o pai dele é apenas um subcastelão, e até mesmo um dos últimos.
- Nesse instante, o dono do albergue pareceu a K. uma criança.

- O patife! – disse K. rindo, **mas o dono do albergue não riu com ele** e disse:
- **O pai dele também é poderoso.**
- Ora, ora – disse K. – **Você considera todo o mundo poderoso. A mim também, talvez?**
- Você – disse ele, tímido mas sério -, **você eu não considero poderoso.**
- Então sabe observar bem as coisas – disse K. – **Digo em confiança que de fato não sou poderoso.** Consequentemente é provável que diante dos poderosos eu não tenha menos respeito do que você, só que não sou tão honesto como você e não é sempre que quero admitir isso (KAFKA, 2008, p. 12 e 13).

O temor à autoridade do castelo por parte dos moradores da aldeia é muito bem retratado na passagem em que K. ironiza a atitude de Schwarzer e o dono do albergue o puxa para sussurrar-lhe uma explicação no ouvido, indicando que eles não deveriam estar falando sobre aquele assunto. Também vemos o próprio K. colocando-se no mesmo nível daquelas pessoas, ao reconhecer que não é um indivíduo poderoso. Porém, a atitude deste personagem perante o poder dos funcionários (também pelo fato dele ser um forasteiro) é muito menos conformista – o que o aproxima de Josef K. de *O Processo*.

No decorrer do romance torna-se cada vez mais evidente como o funcionamento da aldeia fundamenta-se numa hierarquia administrativa extremamente rigorosa. Este sistema, tão hermeticamente fechado em si mesmo que qualquer elemento que fuja à normalidade é considerado perigoso. Este sentimento não diz respeito somente aos dominantes, muito pelo contrário, os camponeses também reproduzem fortemente uma repulsa em relação ao diferente, mas o fazem em respeito às regras.

Em certo ponto da narrativa, o protagonista conversa com um camponês sobre a estranha hostilidade de praticamente todos os moradores do vilarejo para com o forasteiro. Ninguém se dispõe a ajudá-lo e quando o agrimensor tenta conseguir alguma informação relevante, os moradores reagem com agressividade mal disfarçada. Neste diálogo o camponês revela os motivos do estranho comportamento:

- **O senhor provavelmente está admirado com a pouca hospitalidade** – disse o homem -, **mas a hospitalidade não é costume entre nós, não precisamos de hóspedes.**
- Um pouco recomposto do sono, o ouvido mais aguçado que antes, K. alegrou-se com as palavras francas. (...)
- Sem dúvida – disse K. -, que necessidade têm de hóspedes? Mas de vez em quando precisa-se de um, por exemplo de mim, o agrimensor.
- Isso eu não sei – disse o homem com lentidão – Se chamaram então provavelmente precisam do senhor, com certeza é uma exceção, **mas nós, os pequenos, respeitamos as regras, o senhor não pode nos levar a mal por isso.**
- Não, não – disse K. -, só posso agradecer, ao senhor e todos aqui (KAFKA, 2008, p. 19).

Notemos um elemento curioso nessa citação. A fala do camponês, ao referir-se à falta de hospitalidade dos moradores revela-a como uma regra que deve ser cumprida. No entendimento do camponês não haveria nada de condenável no tratamento ao estrangeiro pois isso ocorria em respeito à lei. Mais adiante, temos outra demonstração de hostilidade. Voltando à casa do camponês, K. insiste em estabelecer um diálogo com os moradores sendo tratado de maneira agressiva por dois homens que o puxam “*para a porta em silêncio mas com toda a força, como se não existisse outro meio de entendimento*” (KAFKA, 2008, p. 20); as regras devem ser cumpridas a qualquer custo.

Em outra cena emblemática, o agrimensor K. está novamente no albergue quando recebe a notícia de que outro pedido seu para ir ao castelo foi recusado. O protagonista fica tão indignado que resolve ele mesmo ligar para o local e procurar os devidos esclarecimentos. Quando o veem, dirigindo-se ao telefone, os clientes do albergue ficam sobressaltados. Segundo o narrador, os camponeses ficam todos de pé cercando K. que está ao telefone. Discutem acirradamente se ele obteria sucesso com aquele atrevimento – a maioria acreditando que não.

O barulho era tão grande que o agrimensor solicitou silêncio. Com o ouvido colado ao fone, K. começa a escutar um zumbido bem estranho, jamais escutado num aparelho daqueles. A descrição de Kafka sobre esse pequeno acontecimento é bastante bizarra. Para o autor, os barulhos eram como “*inúmeras vozes infantis*” (KAFKA, 2008, p. 28). Logo depois retrocede informando que pareciam mais com “*o canto de vozes distantes, extremamente distantes*” (Idem).

Juntas, essas vozes formavam “*uma única voz, alta e forte, que batesse no ouvido de tal modo que exigisse entrar mais fundo do que apenas no pobre ouvido*” (Idem). Nos encontramos diante de mais um acontecimento enigmático do romance. A resposta que o protagonista da obra espera com tanta ansiedade, encontra-se em um local aparentemente além da nossa compreensão, ostentando ares sobrenaturais. O mistério que ronda o castelo e os seus habitantes, cresce a cada página.

O acentuado teor religioso do romance *O Castelo* permitiu a Roberto Calasso considerar esta obra como uma sequência de *O Processo*, em que o personagem principal é executado no final. Para este autor, os eventos ocorridos nessa suposta continuação se passariam depois da morte daquele personagem, e mostrariam a luta de um indivíduo para conseguir adentrar no reino divino.

Este ponto de vista contrasta de maneira marcante com uma curta passagem do início do romance no qual o agrimensor K. olha de longe para o castelo e o narrador faz a seguinte reflexão: “*uma construção terrena – o que mais podemos construir?*” (KAFKA, 2008, p. 14). Esta pequena sentença parece confirmar aquilo que argumentamos lá no capítulo sobre a alienação. O poder que oprime o agrimensor é humano e não celeste, suas origens não são sobrenaturais e sim sociais.

Se utilizarmos a inversão proposta por Günther Anders em *Kafka: Pró e Contra*, veremos que o mundo ao qual o agrimensor K. deseja ser integrado é o próprio aquém, que por conta do enorme grau de alienação e dos aspectos ideológicos que o cercam (pois *eternizam* as forças sociais), passa a impressão de ser o além. Por isso, acreditamos que o universo literário de Kafka representa, sob a ótica do absurdo, uma realidade produzida pela alienação e pela ideologia.

A áurea sobrenatural provinda do castelo tem origem justamente no fetichismo criado pelo fato dos seus procedimentos administrativos constituírem-se como um mistério para os ignorantes camponeses da aldeia, de modo que o sistema de dominação tem a aparência de algo imutável e inerente ao próprio mundo. A teologia negativa de Kafka denuncia a ausência de Deus e a substituição deste por um aparelho de controle cujas leis são tomadas como mandamentos quase sagrados.

Quando o agrimensor K. é levado para uma outra hospedaria, certamente utilizada por funcionários do castelo, tenta convencer o hospedeiro a conceder-lhe uma vaga no estabelecimento. Contudo, o homem frustra suas expectativas, dizendo:

- Infelizmente isso não é possível - (...) - O senhor parece não saber ainda que esta casa se destina exclusivamente aos senhores do castelo.

- **Pode ser uma prescrição** – disse K. – **Mas certamente é possível me deixar dormir em algum canto.**

- **Gostaria muitíssimo de atendê-lo** – disse o hospedeiro -, **mas além da severidade da prescrição, sobre a qual o senhor fala como um estrangeiro, também é inviável porque os senhores são extremamente sensíveis; estou convencido de que não são capazes, pelo menos sem preparação, de suportar a visão de um estranho; se eu, portanto, o deixasse pernoitar aqui e por um acaso – e os acasos são sempre a favor dos senhores – o senhor fosse descoberto, não só eu estaria perdido, como também o senhor. Soa ridículo, mas é a verdade.** (...)

- Acredito plenamente no senhor – disse K. – e **também não subestimo de modo algum o sentido da prescrição** (...). Só quero chamar-lhe a atenção para uma coisa: tenho ligações valiosas no castelo e vou ter outras mais valiosas ainda, elas o garantem contra qualquer perigo que poderia surgir com o meu pernoite aqui e são para o senhor uma caução de que estou em condições de agradecer de forma adequada por um pequeno favor.

- Eu sei – disse o hospedeiro (KAFKA, 2008, p. 42 e 43).

Aqui, encontramos mais uma vez o extremo rigor com que os personagens de *O Castelo* encaram as leis daquela organização burocrática, existindo exclusivamente para beneficiar os senhores do castelo, que são tratados com uma idolatria quase religiosa. E isso ocorre também com funcionários que sequer ocupam cargos muito elevados na hierarquia. Se tal veneração por esses personagens tem um indiscutível teor religioso, é preciso lembrar que Kafka não os descreve como seres angelicais ou demoníacos, mas antes de tudo como burocratas.

Sob a perspectiva que propomos nessa pesquisa, interpretamos a *divinização* dos funcionários do conde Westwest (nome bastante sugestivo, que faz uma clara referência ao ocidente) como fruto do estágio avançado da alienação no qual se encontram os membros do vilarejo em relação aos mecanismos de controle social. A impossibilidade de pessoas comuns conseguirem uma simples entrevista com um desses personagens, pode ser tomada como uma evidência disso.

O funcionário do castelo mais próximo aos moradores da aldeia é um homem chamado Klamm. Porém, o acesso a este personagem ainda assim é bem limitado. Ele raramente é visto nas ruas da aldeia, preferindo locomover-se trancado em uma carruagem durante a noite. Quanto mais alto for o cargo na hierarquia daquela instituição, mais difícil será o acesso àquele que o ocupa. É assim que Kafka representa nesta obra o distanciamento entre o homem comum e o poder.

A ideologia mantém a estrutura de dominação intacta, na medida em que está profundamente enraizada no comportamento dos aldeões, mas não atua da mesma maneira na cabeça de um estrangeiro. E é esta dissonância que tanto incomoda a dona do albergue quando, a certa altura, irritada com as atitudes do protagonista, pergunta: “*Como é que ele vai entender de outro modo aquilo que é óbvio para nós?*” (KAFKA, 2008, p. 61). O que é óbvio para é o fato de existirem regras que precisam ser respeitadas, mesmo que não façam muito sentido.

Nesta cena, a mulher está tentando dissuadir o agrimensor da ideia de casar-se com uma aldeã que conheceu na hospedaria frequentada pelos burocratas do castelo. K. pretende usar a influência que ela afirma ter sobre Klamm, para alcançar o seu objetivo. Indignada, a hospedeira procura enfatizar a condição marginal do agrimensor, pois não pertencer nem ao castelo nem à aldeia, ele não seria nada além de um estranho, que só causaria transtorno por onde passasse. Vejamos mais um pouco do argumento utilizado por essa personagem:

Está nesse lugar há alguns dias e já quer saber tudo melhor do que os que nasceram aqui (...). **Não nego que também seja possível, uma vez ou outra, conseguir algo totalmente contrário às prescrições e contra a tradição, nunca experimentei nada desse tipo, mas existem, ao que se supõe, exemplos nesse sentido;** pode ser, mas então isso não acontece com certeza da maneira como o senhor fez, **dizendo não sem parar**, fazendo só o que lhe dá na cabeça e não ouvindo os conselhos mais bem intencionados (KAFKA, 2008, p. 64).

A referência feita à tradição é fundamental para entender o mecanismo de controle social do castelo. No universo de Kafka os costumes são retratados como a cristalização completa das normas culturais através de uma burocratização ostensiva que escapa aos limites administrativos e influencia todos os campos do convívio social. A preocupação quase obsessiva em seguir à risca regras absurdas (como a que proíbe um alto funcionário do castelo de conversar com um aldeão) adquire uma proporção absolutamente irracional.

Neste sentido, a ignorância de K. pode ser considerada uma benção – e ele mesmo tem consciência desse fato quando afirma: *“existe também a vantagem de que o ignorante ousa mais e por esse motivo quero, com prazer, carregar mais um pouco a ignorância e suas más conseqüências”* (KAFKA, 2008, p. 68). Aí reside a potencialidade subversiva do estrangeiro; ele interfere na homogeneização do pensamento. A sua simples presença oferece enorme perigo ao poder vigente e deve ser rapidamente anulada.

Contudo, mesmo que o agrimensor seja um elemento estranho, que, supostamente, escapa às influências da ideologia, a desobediência também não é uma opção muito recomendável. Evidentemente, o castelo tem as suas maneiras de punir os desertores, impondo como melhor alternativa a sujeição. Um bom exemplo disso é o caso de uma personagem chamada Amália, que desafiou as autoridades ao rejeitar as investidas pouco respeitadas de um funcionário daquela organização.

As conseqüências da rebeldia foram desastrosas para toda a família da moça. Seu pai foi demitido e todos os seus parentes foram renegados, perdendo qualquer possibilidade de vínculo com o castelo. Depois disso, os demais moradores da aldeia passaram a tratar tanto a jovem, quanto os seus familiares, como párias. Nesse sentido, Amália talvez seja a personagem que mais tenha algo em comum com K., pois ela representa a desobediência ao sistema.

O protagonista, no entanto, não demonstra muita simpatia pela moça, procurando se afastar ao máximo dela, para que a sua relação com o castelo não fique ainda mais desgastada. Na literatura de Kafka, ter consciência do absurdo de uma configuração social cuja

sobrevivência depende da obediência cega a leis que atentam contra a sua própria dignidade, transforma o indivíduo em um ser socialmente repulsivo.

Amália ousou ser diferente ao renegar algo que todos os camponeses desejavam, ou seja, contato com um funcionário do castelo – por isso ela foi condenada à exclusão. A ausência de uma punição mais direta é sintomática. Ela parece estar implícita ao sistema, pois raramente ocorre<sup>59</sup>, mas a infâmia provocada pela situação leva a personagem a desenvolver um sentimento de culpa que consome todas as suas energias, transformando-a numa mulher enferma e sombria.

Se a obediência cega é geralmente degradante, a desobediência mostra-se ainda mais prejudicial. Não é difícil perceber como esse é um dilema típico dos personagens de Kafka. Aparentemente a chave do problema se encontra na submissão contida no excessivo apego às regras instituídas. A crítica do romancista em relação às sociedades modernas é pautada na profunda desconfiança com relação ao predomínio do pensamento científico que pretende circunscrever o mundo em uma ordem fechada, estabelecida através da supervalorização da razão instrumental.

Vimos como Adorno e Horkheimer concebem a mistificação moderna como originária da transformação da ciência em mito. Em *O Castelo*, Kafka nos faz sentir na pele como a absolutização das normas (e os processos de dominação que nela se apoiam) é extremamente prejudicial para a vida humana. Neste aspecto existe uma correlação bem definida entre o absurdo típico do universo literário kafkiano e a própria noção de mistificação trabalhada pelos pensadores da escola de Frankfurt.

A cristalização das normas sociais aparece na literatura de Kafka como uma consequência do ponto de vista de quem as encara como regras eternas. Deste modo, o mundo cultural aparece como uma prisão à qual estamos condenados. Essa dimensão está explicitada com toda clareza no conto *Um Relato Para Uma Academia* em que um macaco, capturado em seu habitat natural, começa a imitar a conduta dos seres humanos para conseguir se libertar do cárcere.

Ao fazer a transição do estado de natureza para o da cultura, ele não demora a perceber que (em comparação à sua condição anterior, em que era prisioneiro dos instintos) a nova

---

<sup>59</sup> Temos uma rápida e angustiante visão disso em *O Processo*, na cena em que Josef K. testemunha o açoitamento dos dois guardas que foram em sua casa no início do livro para detê-lo. Depois de denunciá-los frente aos juizes, os homens sofrem esse castigo que pode ser considerado uma exceção dentro do universo literário de Kafka.

condição não era muito vantajosa, pois a partir daquele momento tinha se tornado prisioneiro de costumes cristalizados, cerceadores da liberdade. O dilema desse inusitado personagem entre humanizar-se ou enfrentar um destino provavelmente degradante tem o seu desfecho pela escolha do menor dos males, mas consciente de que naquela situação a liberdade não era uma alternativa.

A profunda calcificação dos regimentos burocráticos descritos em *O Castelo* (que mistifica e eterniza os procedimentos daquela estrutura administrativa) confere um enorme peso à vida dos moradores da aldeia, levando-os a um estado de submissão automático, quase instintivo. Algo que os impede de reagir contra os abusos dos maiores beneficiados por tal configuração social: as misteriosas figuras que ocupam o topo daquela gigantesca e intrincada hierarquia.

Apesar disso, Kafka nunca deixa explícita a questão da classe social. Ela está dissimulada em sua narrativa de maneira difusa, uma vez que, nos romances *O Processo* e *O Castelo*, os altos funcionários nunca aparecem na trama. Tanto Josef K. quanto o agrimensor, só os veem em pinturas. Porém, não há dúvida de que aquelas organizações sociais estão constituídas de maneira a contribuir com a conservação do *status quo*, apresentando-o como algo imutável e eterno.

O conformismo dos personagens de Kafka tem nesse aspecto ideológico a sua origem imediata. Se eles não conseguem libertar-se da opressão a qual estão submetidos, é porque nem ao menos são capazes de cogitar uma solução de caráter menos individualista. O pessimismo deste escritor está diretamente relacionado com o fato do indivíduo isolado não ter forças suficientes para enfrentar um sistema com poderes praticamente ilimitados. Uma solução coletiva para o problema é algo que jamais é mencionado, esta opção está fora do horizonte das suas figuras dramáticas.

No conto *O Abutre* escrito em 1920, temos um raro comentário de Kafka a esse respeito. Nele, um homem está sentado no chão de uma rua enquanto é atacado por um abutre que bica ferozmente os seus pés. A ave já está quase alcançando a carne do personagem quando um cavalheiro que passava pelo local surpreende-se com a cena e pergunta o motivo do homem continuar tolerando as investidas daquele animal. “*Ora, estou indefeso*” (KAFKA, 1989, p. 54), é a sua resposta.

Segundo conta ao transeunte, quando tentou se defender, o bicho atacou o seu rosto mostrando uma força maior do que aparentava, por isso ele preferiu sacrificar os pés. “*Mas que*

*o senhor se deixe torturar desse jeito (...) um tiro e o abutre estará liquidado!*” (Idem), afirma o outro. Depois de refletir um pouco, ele aceita a sugestão e quando o homem sai para buscar a arma, o abutre (que havia escutado atentamente toda a conversa) levanta voo e desfecha um golpe mortal na vítima, sacrificando também a própria vida neste derradeiro ataque.

Na nossa interpretação o abutre do conto simboliza o sistema impessoal, que age no intuito de hostilizar irracionalmente o ser humano. Devido à desproporcionalidade entre suas forças, o indivíduo opta pelo menor dos males e habitua-se a ele. Mais uma vez a decisão mais racional em casos extremos como esse seria optar pelo menor dos males. Nesse sentido a situação criada nesta obra corresponde à situação de diversos personagens de Kafka, em especial a do camponês de *Diante da Lei* e a dos protagonistas dos *O Processo* e *O Castelo*.

A diferença desta narrativa consiste no fato de que o homem agredido recebe a ajuda de outro personagem, que se compadece de sua situação – algo que jamais ocorre nas obras supracitadas. Tanto Josef K. quanto o agrimensor, só encontram pessoas que lhes aconselham a submissão. A sugestão de que, ao ser ameaçado, o sistema reage com extrema violência e de que a contradição só pode ser resolvida com a anulação mútua das partes em conflito, mostra o enorme pessimismo de Kafka.

Desta vez, portanto, o sistema não sai ileso, como vimos o advogado sugerir para Josef K. em *O Processo*. Talvez isso se explique pela radicalização extrema proposta pelo transeunte, simbolizada pela referência a uma arma. Ou seja, o indivíduo isolado não consegue modificar o funcionamento da estrutura, mas quando de modo coletivo agem de modo radical contra o sistema, o poder dominante recorre a uma solução extrema que coloca em perigo a sua própria existência.

De qualquer modo, o exemplo de *O Abutre* é uma exceção dentro do universo literário de Kafka. O fato dos seus personagens não buscarem uma solução coletiva e radical para enfrentar o absurdo comportamento daquelas instituições, aponta para um elemento essencial da obra desse autor: a ausência completa de conteúdos utópicos. É a partir desta constatação que podemos considerar a realidade criada por Kafka uma espécie de distopia, no sentido de que os mecanismos de controle social estão tão desenvolvidos que os indivíduos não conseguem organizar a resistência.

No mundo histórico, por mais aperfeiçoado que seja o aparelhamento ideológico, as pulsões utópicas não são eliminadas da sociedade. Já na obra de Kafka, a ideologia parece ser uma força absoluta que elimina o horizonte histórico, uma vez que aparece aos indivíduos como

uma realidade eterna. O escritor confere um poder absoluto à ideologia, atribuindo-lhe o controle de cada detalhe da vida social em que seus personagens estão inseridos.

Propomos, então, uma oposição entre as noções de ideologia e utopia. Tomando o sentido que atribuímos ao conceito de ideologia no início desse capítulo, podemos dizer que esta orienta uma força conservadora que pretende manter as relações de dominação instauradas num determinado contexto histórico. As utopias, por sua vez, buscam uma superação daquela realidade, apresentam uma dimensão crítica negadora das condições de opressão e indicam a sua superação. Mesmo que nem sempre possam ser consideradas revolucionárias, as utopias mantêm algum teor subversivo.

Não por acaso a palavra utopia (que significa literalmente “lugar nenhum” em grego) passou a ter uma conotação pejorativa, que a reduz simplesmente a um projeto irrealizável. A ideologia burguesa rotula as diversas tentativas de superação das suas formas sociais como utópicas na tentativa de desqualificar as suas pretensões de transformação, procurando ao mesmo tempo afirmar-se como a única opção viável de organização política e econômica. Temos aí outro aspecto fundamental da eternização das sociedades capitalistas, que procuram inviabilizar as pulsões utópicas.

As figuras dramáticas que habitam o mundo onírico criado por Kafka parecem ter dificuldade de exercitar aquilo que o filósofo Ernst Bloch chama de “sonho diurno” no livro *O Princípio Esperança*. Segundo Bloch, o sonho diurno é uma prática fundamental para o surgimento das utopias, é a capacidade que todos nós temos de imaginar o futuro para além das limitações do presente. Na maioria das vezes, o sonho diurno pode ser uma brincadeira sem maiores consequências, mas também é possível direcioná-lo para orientar grandes transformações.

A vida de todos os seres humanos é perpassada por sonhos diurnos, que em parte são apenas uma fuga insossa e até enervante, e até presa para enganadores. Outra parte, porém, instiga, não permite se conformar com o precário que aí está, não permite a resignação. O esperar está no cerne desta outra parte, que é ensinável. Ela pode ser extraída tanto do sonho diurno livre de regras como do seu uso leviano, pode ser ativada sem estar envolta em névoa. Nenhum ser humano jamais viveu sem sonhos diurnos, mas o que importa é saber sempre mais sobre eles e, desse modo, mantê-los direcionados de forma clara e solícita para o que é direito. Que os sonhos diurnos tornem-se ainda mais plenos, o que significa que eles se enriquecem justamente com o olhar sóbrio – não no sentido da obstinação, mas sim no de se tornar lúcido. Não no sentido do entendimento meramente contemplativo, que aceita as coisas como são e estão no momento, mas sim no da participação, que as aceita em seu movimento, portanto, também como podem ir melhor (BLOCH, 2005, p. 14).

Para Bloch, a esperança é o afeto capaz de tornar o sonho diurno em uma potência transformadora da realidade. Sem ela os seres humanos não conseguem vislumbrar uma saída para os impasses do seu tempo. E é justamente este elemento que falta aos personagens de Kafka. Em suas obras não há indícios de esperança por um futuro melhor, pois o presente parece ser eterno. O mundo a-histórico que encontramos em sua literatura não admite a noção de futuro, por isso a resignação é a regra.

Porém, ainda existe alguma esperança nos protagonistas de Kafka. Uma prova disso é que eles estão sempre esperando alguma coisa acontecer. O camponês do conto *Diante da Lei* espera a permissão para entrar pela porta, Josef K. espera se livrar do processo, o agrimensor espera ser integrado ao castelo. “*O ato de esperar não resigna: ele é apaixonado pelo êxito em lugar do fracasso*” (BLOCH, 2005, p. 13), afirma Bloch. No final das contas, são essas esperanças que movem seus personagens.

Entretanto, elas nunca chegam a se concretizar de fato. Em Kafka a esperança é utilizada para deixar os indivíduos em estado de suspensão. Ela os prende à uma lógica degradante, que vai minando suas energias até chegar ao ponto em que o ato de esperar torna-se algo simplesmente automático, irrefletido. Neste contexto, a esperança está vinculada apenas às aspirações individuais dos personagens e nunca ganha uma expressão mais generalizada, que aponte para uma superação do presente.

É desolador que o mais próximo da esperança demonstrada pelas figuras dramáticas de Kafka seja a de serem aceitos em um mundo desumano que os repele a todo momento; no entanto, não formulam a crítica efetiva a esta realidade; não vislumbrando qualquer oposição coletiva às injustiças sociais. A ausência de pulsão utópica é a vitória definitiva da ideologia. Assim, a distopia kafkiana se mostra uma das mais sufocantes e perturbadoras já registrada na história de literatura. Como ferramenta formal, o absurdo de Kafka realiza o pesadelo da ideologia total.

#### **4.4 – A naturalização do absurdo**

Assim como acontece com a eternização, a naturalização também é utilizada como uma estratégia de controle social. Ambas são sustentadas por perspectivas ideológicas que pretendem apresentar realidades históricas, ou seja, de caráter eminentemente transitório, sob a

falsa aparência de algo perpétuo. Uma das táticas para alcançar esse objetivo é mostrar os processos sociais como se fossem fenômenos naturais ao próprio mundo. Desta maneira, os seus aspectos históricos ficam ocultos para as consciências reificadas dos indivíduos.

Eternização e naturalização constituem-se, portanto, em duas faces da mistificação ideológica, que dissimula a dimensão histórica da realidade social apresentando-a como uma realidade imutável. No mundo aparentemente a-histórico, criado por Kafka, podemos observar a ação conjunta dessas formas de mistificação que mantêm seus personagens num estado de conformismo assombroso.

A naturalização dos processos sociais continua alimentando-se do pensamento cientificista do século XIX, que entendia as leis do mundo social como equivalentes àquelas encontradas na natureza. Assim, o funcionamento das sociedades respeitaria uma lógica própria, independente dos indivíduos, que tinha caráter de uma lei geral. Para um positivista como o francês Auguste Comte, o trabalho do cientista social seria identificar acontecimentos que se repetem com certa frequência, para deles procurar inferir as leis invariáveis que regem o seu movimento.

Utilizando este método, Comte acreditava ter encontrado algumas leis naturais da sociedade. Uma delas procurava explicar a concentração de riqueza efetuada pelos industriais como um resultado inevitável do desenvolvimento econômico do mundo moderno. O autor acreditava que isso deveria ser ensinado aos operários, objetivando a aquisição da consciência da mal distribuição de renda enquanto um fenômeno natural deste tipo de sociedade, contra o qual não adiantava se opor<sup>60</sup>.

O objetivo era o de comprovar “cientificamente” que as ações dos indivíduos não têm capacidade de interferir em leis que, no fundo, não eram muito diferentes das leis naturais. No livro *Ideologias e Ciência Social*, Michael Löwy reproduz uma citação de Durkheim que expõe esse ponto de vista de maneira bastante direta. Partindo de sua conceptualização a respeito dos fatos sociais como fenômenos exteriores aos sujeitos, o sociólogo francês faz a seguinte afirmação:

É tarefa do positivista explicar aos estudantes que os fenômenos psíquicos e sociais são fatos como os outros, como os fatos naturais, são submetidos a leis que a vontade humana não pode perturbar. Como os fatos sociais não dependem da ação humana, por consequência, as revoluções, no sentido próprio da palavra, são tão impossíveis quanto os milagres (DURKHEIM apud LÖWY, 1992, p. 41).

---

<sup>60</sup> Ver LÖWY, 1992, p. 39.

Ainda que as ciências sociais já tenham, de certo modo, superado essa perspectiva epistemológica, isso não a impede de ser bastante útil para a ideologia burguesa, como uma poderosa ferramenta de mistificação social. O mesmo acontece com o chamado determinismo biológico. Teorias supostamente científicas que acreditam na existência de características sociais inatas a grupos étnicos, são bons exemplos de dogmatização do pensamento racional e da sua função ideológica para a classe dominante.

Fazer uso de justificativas biológicas para explicar o comportamento humano dentro de estereótipos racistas e sexistas, certamente não é uma prática recente no âmbito do pensamento humano. Porém, é no mundo moderno que este tipo de perspectiva ganha contornos mais drásticos, na medida em que recebe o respaldo de um pretense conhecimento cientificamente comprovado. A popularidade alcançada pelo darwinismo social no século XIX, ainda repercute hoje em opiniões que tomam a sociedade como uma espécie de selva na qual só os mais fortes sobrevivem.

A alegada superioridade de certos povos em relação a outros, passou a usufruir do prestígio relacionado ao pensamento científico. Com as noções evolucionistas, as sociedades industrializadas encontraram uma justificativa “natural” para a sua dominação. Do mesmo modo, as explicações de cunho biológico também pretendiam explicar as diferenças sociais como fatos naturais. Assim, sob o ponto de vista dogmático da razão instrumental, os fenômenos históricos aparecem como fatos inevitáveis do desenvolvimento natural das formas sociais.

Foi deste modo que o cientificismo do século XIX serviu como um poderoso instrumento de naturalização da sociabilidade burguesa. Se, como dissemos, o próprio campo científico já se encarregou, parcialmente, de refutar tais perspectivas, elas de maneira alguma estão inteiramente esquecidas. De modo geral, esses argumentos foram integrados ao senso comum, surgindo de maneira distorcida em relação à sua forma original, mas ainda conservam eficácia, na medida em que, neste novo território, também aparecem como verdades auto evidentes.

Aqui entra uma outra dimensão essencial da discussão sobre a ideologia. A sua absorção e naturalização, pelo senso comum, de determinados conteúdos sociais que aparecem aos indivíduos como verdades incontestáveis. O senso comum é uma espécie de habitat de representações naturalizadas onde se enraizam todo tipo de preconceitos e de mistificações. Ele está permeado por um sem número de conteúdos ideológicos disfarçados de verdades óbvias.

O senso comum não é uma tábula rasa e nem todo seu conteúdo pode ser considerado falso. Nele misturam-se influências das mais diversas fontes, todas revestidas com a respeitabilidade da tradição. Além de crenças religiosas, superstições, adágios populares e toda sorte de conteúdos que orientam a ação dos indivíduos de maneira acrítica, automática, sem necessidade de uma reflexão sistemática, também encontramos nele uma boa dose de sabedoria popular.

Costumes, tradições e instituições que parecem prolongar-se indefinidamente em direção ao passado, de tal forma que todo traço sobre sua origem fica perdido e todo questionamento sobre sua finalidade é inimaginável, adquirem, então, uma rigidez que não pode ser facilmente quebrada. Eles se cristalizam na vida social, e seu caráter aparentemente a-histórico é reafirmado através de formas simbólicas que, na sua construção, como também na sua pura repetição, eternalizam o contingente (THOMPSON, 1995, p. 88).

Apesar de toda a complexidade que envolve a sua constituição (repleta de ambiguidades e de contradições), não é difícil de perceber que muitas das noções ali cristalizadas provêm do próprio pensamento científico. Ou melhor, de concepções elaboradas e difundidas pela ciência ao longo do tempo que, mesmo tendo sido refutadas dentro seu próprio campo de conhecimento, sobrevivem como representações aparentemente evidentes.

O senso comum é um dos meios pelos quais os interesses da classe dominante passam a ser internalizados pela população, fazendo com que os indivíduos terminem acreditando que certas ideias e condutas são elementos inerentes ao próprio mundo. Estamos cercados de incontáveis opiniões que naturalizam aspectos-chaves do convívio social e que, com isso, contribuem para a manutenção do *status quo*. Boa parte do exercício proposto pelo pensamento crítico consiste em desmistificar paradigmas profundamente enraizados no tecido social.

Um exemplo bastante comum (e significativo) é como uma suposta natureza humana costuma ser evocada para explicar certos traços do nosso comportamento. Não é raro encontrarmos formulações que explicam as injustiças sociais como uma consequência da natureza egoísta atribuída ao ser humano. Com este argumento procura-se desqualificar qualquer proposta que vise a construção de uma sociedade igualitária. A ideia é que isso não seria possível devido ao “fato” do homem instintivamente buscar o próprio benefício em detrimento dos outros.

O que contribui para que as tentativas de superação das formas sociais em vigor geralmente sejam tachadas como utópicas, no sentido pejorativo de algo irrealizável. Ao buscar uma explicação racional para justificar as suas próprias contradições, as sociedades modernas

construíram um aparato ideológico que faz com que os indivíduos tenham dificuldade de perceber as relações sociais em sua historicidade, criando um contexto no qual o injustificável é amplamente naturalizado.

As atrocidades que ocorrem diariamente nas sociedades modernas (em maior ou menor escala) são vistas como consequência da natureza humana, que seria capaz de perversidades inimagináveis. A profusão de absurdos que testemunhamos em nosso cotidiano passa a ser banalizada dentro dessa maneira de compreender o mundo. Unida à força do hábito, transforma as injustiças sociais em fenômenos aparentemente inevitáveis da existência humana. Estamos diante, portanto, de como ocorre a naturalização de conteúdos absurdos nas sociedades capitalistas.

O que chamamos aqui de “conteúdos absurdos”, são justamente aspectos do mundo moderno que atentam contra a dignidade dos indivíduos. Deste modo – para nos atermos à discussão teórica efetuada anteriormente – podemos nos referir ao absurdo da alienação e ao absurdo da desumanização como dois grandes exemplos de fenômenos característicos do capitalismo, que afetam negativamente a vida dos sujeitos históricos, mas que são vastamente naturalizados.

Essa é a leitura que propomos para entender o absurdo kafkiano. Para representar literariamente o absurdo intrínseco às sociedades modernas, este escritor não se contentou apenas em abordá-lo em termos de conteúdo, mas o transformou em uma característica formal indispensável de suas obras. Através do exagero, Kafka faz o leitor estranhar algo sobre o qual está bastante familiarizado no seu cotidiano: a alienação e a desumanização. E este é um dos elementos mais fascinantes dos seus trabalhos.

Portanto, a literatura de Kafka mexe com a nossa própria naturalização em relação aos absurdos com os quais lidamos no dia a dia. Uma das características mais chocantes do seu universo ficcional é a enorme capacidade que os seus personagens têm de tratar com naturalidade acontecimentos absurdos. Quando ficamos espantados e indignados com o estranho comportamento daquelas figuras dramáticas, somos levados a refletir sobre a nossa própria atitude diante do mundo.

Aqui reside o vigor da crítica de Kafka à naturalização do absurdo. Muitas vezes, a velocidade com que seus personagens se adaptam a situações extremamente degradantes é assombrosa. Eles as tratam como circunstâncias corriqueiras, banais, e raramente reagem da maneira que o leitor espera, numa constante quebra de expectativa que ajuda a fazer de sua

literatura algo desconcertante. Nesse sentido, a obra de Kafka – a seu modo – nos serve como um alerta semelhante àquele feito por Bertolt Brecht do famoso poema *Nada é Impossível de Mudar* que transcrevemos abaixo:

Desconfiai do mais trivial, na aparência singelo / E examinai, sobretudo, o que parece habitual / Suplicamos expressamente: não aceiteis o que é de hábito como coisa natural / Pois em tempo de desordem sangrenta, de confusão organizada, de arbitrariedade consciente, de humanidade desumanizada, nada deve parecer natural / Nada deve parecer impossível de mudar (BRECHT, 2001, p. 90).

A naturalização é uma das forças ideológicas que faz com que os indivíduos se mantenham submetidos às formas de opressão vigentes em uma determinada sociedade, sem a necessidade da coerção física. A obediência acontece porque os próprios sujeitos encaram os absurdos que os cercam, como se fossem parte do funcionamento natural do mundo. Sob a aparência do hábito, a dominação encontra um caminho para justificar os seus procedimentos e continuar atuando sem sofrer uma oposição efetiva.

A ideologia reforça a tendência de que a superestrutura da sociedade apareça aos seres humanos como algo simplesmente dado, e não como uma construção social, que, como tal, pode ser modificada pela ação concreta dos indivíduos. A literatura de Kafka traz à tona essa dimensão, mas a exagera enormemente mostrando um mundo no qual ninguém mais se indigna com os absurdos cotidianos. Boa parte do impacto que a sua obra é capaz de exercer sobre o leitor tem esse componente como base.

Vemos isso acontecer de maneira muito marcante em *A Metamorfose*. O fato mais perturbador dessa novela não é a transformação de Gregor Samsa em um inseto – acontecimento que, como vimos, já é revelado na primeira frase da obra. O que mais incomoda é a reação dos outros personagens quando testemunham a bizarra condição do protagonista. E esse é um elemento da narrativa que Kafka vai construindo dramaticamente aos poucos, brincando com as expectativas do leitor.

Durante o tempo em que Gregor está isolado em seu quarto, ainda não temos certeza de sua metamorfose enquanto um fato; por mais que o narrador assim a descreva. Esperamos, de certo modo, a sua confirmação pelos demais personagens. Ainda não estamos habituados às regras que compõem aquele universo literário, portanto é através das reações das figuras dramáticas secundárias que esperamos ter acesso a outros pontos de vista e assim conseguir determinar a veracidade daquela informação.

Porém, Kafka atrasa esse encontro por algumas páginas, aumentando a nossa expectativa em relação a seu resultado. Já relatamos anteriormente que a família do protagonista, ao perceber o seu atraso, começa a chamá-lo pela porta do quarto. Neste momento Gregor ainda não sabia que, apesar de escutar a sua própria voz normalmente, as outras pessoas não conseguiam entender as suas palavras. Depois de um tempo até o gerente da empresa que o protagonista trabalha, aparece em sua casa para saber o motivo dele não ter pego o trem como de costume.

A pressão para que o personagem abra a porta do quarto, aumenta com a chegada do gerente e as ameaças dirigidas ao subalterno. Gregor Samsa ainda tentava controlar seu corpo de inseto e pedia paciência ao homem, pois tinha sido acometido por alguma enfermidade durante a noite e ainda não tinha conseguido levantar da cama. Em certo momento o narrador faz o seguinte comentário:

Ele de fato queria abrir a porta, deixar que o vissem e falar com o gerente; **estava curioso para ver o que os outros**, que agora imploravam tanto por ele, **haveriam de dizer ao vê-lo no estado em que se encontrava. Caso se assustassem**, Gregor não teria mais nenhuma responsabilidade e poderia ficar tranquilo. **Mas se eles aceitassem tudo com tranquilidade**, mesmo assim ele não teria nenhum motivo para ficar perturbado e poderia, caso se apressasse, estar de fato na estação às oito horas (KAFKA, 2006, p. 29 e 30).

Neste trecho Kafka levanta uma hipótese desconcertante. É muito pouco provável que alguém possa reagir com tranquilidade ao ver uma outra pessoa (ainda por cima um parente próximo) transformada em um inseto gigante. Na época da sua primeira publicação, em 1915, *A Metamorfose* não foi bem acolhida por grande parte da crítica que a considerou uma literatura menor, justamente por possuir elementos que a aproximavam da literatura de horror, tida como esteticamente inferior à chamada “grande literatura”, ainda de tradição realista.

Ou seja, Kafka constrói uma premissa característica de histórias de terror – que podia dar origem a uma espécie de narrativa típica desse gênero literário –, mas a conduz por um caminho totalmente inesperado. Ao ventilar a possibilidade de seus familiares reagirem tranquilamente a uma situação tão absurda, ele dá uma pista de que aquela não será uma obra convencional. Aliás, a própria maneira como Gregor Samsa reage à sua transformação já é um forte indicativo nesse sentido.

Mesmo não conseguindo sequer ter controle sobre seu novo corpo, ele ainda está preocupado em pegar o trem e ir cumprir com o seu dever perante a família e a empresa. Gregor Samsa não parece tão apavorado com a situação. A obra transmite-nos um horror superior à

metamorfose, ou seja, a subordinação do indivíduo à rotina, talvez o principal drama humano revelado por esse absurdo. Pelo que o narrador nos conta, qualquer que fosse a reação das outras pessoas ele não tinha “*nenhum motivo para ficar perturbado*”.

O momento do encontro se aproxima. Gregor ouve por trás da porta que sua irmã estava indo procurar por um serralheiro para abrir a porta e um médico para ajudá-lo no que fosse preciso. Com muita dificuldade ele usa a sua mandíbula para girar a chave, movimento que lhe causa bastante dor, mas que consegue executar até o final. A porta estava finalmente aberta. O protagonista ainda consegue forças para girar a maçaneta e revelar-se para seus pais e para o gerente. Eis a descrição de Kafka da reação desses personagens frente a visão aterradora de Gregor Samsa:

Ainda estava ocupado naqueles movimentos difíceis, não tendo tempo de dar atenção a qualquer outra coisa, quando escutou o gerente soltar um “Oh!” alto – ele soou como um vento a zunir –, vindo logo depois como ele, que era o mais próximo da porta, apertava a mão contra a boca e recuava devagar, como se estivesse sendo afastado por uma força invisível e constante. A mãe – que estava parada ali e, apesar da presença do gerente, ainda não havia arrumado os cabelos desfeitos da noite anterior – olhou primeiro para o pai, com as mãos entrelaçadas, depois deu dois passos em direção a Gregor e caiu em meio às saias que se espalhavam a seu redor, com o rosto afundado ao peito, e totalmente encoberto. O pai cerrou o punho com expressão hostil, como se quisesse empurrar Gregor de volta ao quarto, depois olhou a sala em volta de si, inseguro; em seguida levou as mãos aos olhos, cobrindo-os, e chorou, a ponto de fazer seu peito poderoso sacudir-se num frêmito (KAFKA, 2006, p. 34).

Nossas expectativas quanto às reações desses personagens são confirmadas; e com elas verificamos também que Gregor tinha realmente passado pela tal metamorfose. Nesta cena, Kafka opta pelo realismo mostrando todo o terror que a situação desperta nos demais personagens. O único que age com naturalidade neste momento é o próprio protagonista, que tenta convencer o gerente a leva-lo ao trabalho, mesmo sabendo que, em sua condição, não poderia alcançar a produtividade exigida.

O que nos remete às rígidas regras encontradas nas empresas capitalistas, que muitas vezes desprezam o estado de saúde de seus empregados, pois o que interessa de fato é a produtividade da sua força de trabalho.

Gregor insiste para que ele o defenda na empresa, pois a sua família dependia da sua permanência naquele emprego. O gerente, contudo, procura fugir imediatamente do local, dirigindo-se para as escadas. Mas Gregor vai atrás dele para impedi-lo de ir embora, o que só o deixa ainda mais apavorado. Nesta audaciosa investida o protagonista nota que está

conseguindo controlar suas inúmeras patas com maior eficiência e pela primeira vez sentiu “*uma sensação de bem-estar corporal*” (KAFKA, 2006, p. 38).

Gregor Samsa está se adaptando à situação de maneira surpreendentemente rápida. Apesar de sua tentativa de deter o gerente, o homem conseguiu escapar. Só então percebe que nada do que dizia era entendido pelas outras pessoas. Bastante irritado o pai do protagonista pega a bengala deixada para trás pelo gerente e começa a enxotar Gregor de volta para o quarto. Assustado, fica preso na porta e depois de várias tentativas de se livrar dela “*seu pai lhe desferiu um violento golpe por trás (...) e ele voou, sangrando em abundância, quarto adentro*” (KAFKA, 2006, p. 42).

Ao acordar do desmaio Gregor vê que alguém tinha deixado um prato com comida ao pé da porta. Eram pedaços de pão mergulhados em leite. Ele estava com tanta fome que enfiou a cabeça no prato, contudo, sua mandíbula não era apropriada para ingerir aquele tipo de alimento. Enquanto fica sozinho no quarto, a maior preocupação do personagem é a inconveniência que a sua situação estaria causando para a vida da sua família. Decidiu, então, fazer de tudo para amenizar o problema.

Mais tarde, a irmã de Gregor percebeu que a comida continuava lá. Resolve então deixar vários tipos de alimentos a disposição do irmão, para saber qual era o mais apropriado. Ela só tem coragem de entrar no quarto quando o protagonista se esconde embaixo de um móvel. Mas aos poucos começa a se acostumar com o fato, mesmo que, segundo o narrador, “*jamais poderia ser falado de uma habituação completa*” (KAFKA, 2006, p. 50).

Se no romance *O Processo* acompanhamos a gradativa sujeição do protagonista a um poder além da sua compreensão, em *A Metamorfose* seguimos o caminho que a família de Gregor Samsa percorre até que aquela situação absurda se torne algo habitual. Aos poucos, a rotina que vai se estabelecendo após a transformação do personagem torna uma circunstância totalmente bizarra em um fato corriqueiro.

É interessante notar como no início da obra é o próprio personagem, subordinado à rotina exaustiva do trabalho, que não consegue perceber o seu estado. Porém, o monstruoso de fato não é Gregor Samsa ter se transformado em um inseto, mas sim a terrível ideia que vai se confirmando de que os seus familiares aos poucos começam a aceitar a nova situação por conta da rotina.

Inicialmente apenas a irmã de Gregor se arriscava a entrar em seu quarto. Ao ir perdendo a repulsa pelo protagonista, foi ficando responsável pelos seus cuidados e atualizava os pais sobre o estado do primogênito. Depois de um tempo, a mãe pediu para ir junto com a filha em uma das visitas, mas foi impedida pelo marido. No entanto, ela continuou insistindo e tentou entrar à força gritando: “*Deixem-me ir até Gregor, ele é meu filho infeliz! Vocês não entendem que eu tenho de vê-lo?*” (KAFKA, 2006, p. 59). Só depois disso, conseguiu aproximar-se do filho.

Cada vez mais adaptado à nova condição, Gregor começa a explorar as possibilidades que um corpo de inseto lhe permite. Percebe que sua audição está mais aguçada e escuta de longe as conversas de sua família sobre ele. Quando sua irmã, propõe esvaziar o quarto, para liberar os seus movimentos, Gregor, ouvindo isso, estranha o fato daquela ideia o agradar; neste momento da narrativa ele faz uma reflexão interessante:

Tinha de fato vontade de mandar que seu quarto, aquele quarto morno, confortavelmente instalado com móveis herdados, fosse transformado em uma toca, na qual ele poderia se arrastar com liberdade em todas as direções, sem ser perturbado, mas pagando o preço de esquecer de modo simultâneo, rápido e completo seu passado humano? **De fato, agora já estava próximo de esquecer**, e apenas a voz de sua mãe, que ele não ouvia a tempo, dera-lhe uma sacudida interna (KAFKA, 2006, p. 62).

Gregor já está tão habituado à sua condição de inseto, que começa a apresentar o comportamento instintivo desses animais. Para o personagem, ceder a esses impulsos significa perder de vez a sua humanidade, e é apenas quando escuta a voz da sua mãe, preocupada com a decisão de tirar os móveis do quarto, que esses desejos parecem ser atenuados. Podemos afirmar que o costume de viver no corpo de um inseto, está levando-o a esquecer as características humanas que ainda lhe restam.

Este é o dilema de Gregor Samsa em *A Metamorfose*. Ele precisa ser forte para não se habituar à sua própria desumanização. No momento em que a mãe e a irmã do protagonista estão retirando os móveis do seu quarto, ocorre uma cena importantíssima para o desenvolvimento da narrativa. Tentando esconder um quadro de uma mulher “*toda vestida em pele*” (KAFKA, 2006, p. 65) que estava oculto atrás da cômoda, Gregor revela-se, pela primeira vez, para a mãe. Ela não suporta a visão, passa mal e desmaia no exato momento que seu pai está chegando em casa.

Desenrola-se então uma enorme confusão, com o pai de Gregor atacando-o, enquanto este tenta fugir dos golpes. Assim como ocorre no primeiro capítulo, o segundo também termina

com o protagonista apanhando do pai. Desta vez o homem consegue acertar uma maçã, que fica enterrada nas suas costas. Mais uma vez, Gregor perde os sentidos e a última recordação que tem é de sua mãe implorando para que o marido parasse de agredir o pobre filho. Kafka começa a última parte dessa novela com as seguintes palavras:

O grave ferimento de Gregor, que o fez sofrer por mais de um mês – a maçã ficou, uma vez que ninguém teve coragem de retirá-la, alojada na carne como recordação visível – pareceu lembrar inclusive ao pai de Gregor, apesar de sua atual figura, tristonha e repulsiva, **era um membro da família**, que não devia ser tratado como um inimigo, mas diante do qual **o mandamento do dever familiar impunha engolir a aversão e suportar, nada mais que suportar** (KAFKA, 2006, p. 73).

No capítulo final de *A Metamorfose* as coisas mudam significativamente para toda a família Samsa. O ferimento de Gregor o deixou bastante debilitado, e para piorar a situação ele foi deixado completamente de lado pelos parentes. O fato do personagem não estar mais empregado, os obrigou a trabalhar para manter o sustento da casa. Assim, estavam o tempo inteiro cansados demais para dar atenção ao protagonista, que ficou abandonado em seu quarto enquanto o restante da família vivia normalmente.

Além do grave machucado nas costas, Gregor também não conseguia se alimentar e, portanto, passava os dias imóvel, sem forças para se mexer. Com a negligência da família, a sujeira foi-se acumulando no quarto e não demorou muito para que o lugar terminasse virando um depósito para os mais variados tipos de objetos, que não eram utilizados no cotidiano doméstico. Ao perder a sua utilidade para a família Gregor foi descartado como aqueles objetos. Gregor passa a ser tratado como um inseto.

Neste ponto da narrativa os personagens parecem não ter mais a mesma aversão que tinham em relação a ele. A faxineira que começou a trabalhar na casa, por exemplo, tentava até brincar com o personagem dizendo: “*Vem um pouquinho aqui, rola-bosta!*” (KAFKA, 2006, p. 81). Mesmo sendo renegado ao quarto sujo, a sua presença já havia sido completamente naturalizada. Ignoravam sua existência, enquanto, tomado de uma enorme tristeza, Gregor observava os pais e a irmã fazerem suas refeições como se não estivesse ali, faminto, a poucos metros deles.

Para ajudar no complemento da renda, o senhor Samsa decidiu alugar os quartos vagos do apartamento para três inquilinos que passaram a morar no local. Numa noite, depois do jantar, a irmã de Gregor resolve tocar violino para entreter os hóspedes. O protagonista, emociona-se, pois há muito tempo não a escutava tocando o instrumento. Aquele sentimento o

induz à seguinte reflexão: “*Era ele um animal, uma vez que a música o tocava tanto?*” (KAFKA, 2006, p. 87). Apesar das terríveis circunstâncias, ainda lhe restava alguma humanidade.

Atraído pela música e irritado com a indiferença dos inquilinos em relação à apresentação da sua irmã, Gregor entra na sala, sendo imediatamente notado pelos três homens que também não se assustam com a sua aparição. Pelo contrário, segundo o narrador, o enorme inseto parecia “*diverti-los mais que a música do violino*” (KAFKA, 2006, p. 89). Constrangido, o pai de Gregor tenta fazer com que os inquilinos vão para os seus quartos, o que dá origem a uma pequena confusão.

Depois de notar a sujeira do aposento de onde Gregor saiu, um dos hóspedes acusa a família de alocá-los em “condições repulsivas”. Os três decidem que não vão continuar alugando os quartos e que nem mesmo iriam pagar pelo tempo que já tinham ficado. Este acontecimento é a gota d’água. Quando os homens se retiram, a irmã de Gregor começa a chorar, dizendo que estava na hora deles resolverem de vez aquela situação. Foram estas as palavras da personagem:

- Queridos pais – disse a irmã, e bateu a mão sobre a mesa em forma de introdução –, assim não dá mais. Se vocês talvez não são capazes de ver isso, eu o vejo muito bem. Não quero pronunciar o nome do meu irmão diante desse monstro e por isso digo apenas o seguinte: temos de procurar um jeito de nos livrar dele. Tentamos tudo o que era humanamente possível para cuidar dele e **suportá-lo, e acredito que ninguém pode nos fazer a menor censura.**

“**Ela tem mil vezes razão**”, disse o pai a si mesmo. A mãe, que ainda não conseguia alcançar ar suficiente, começou a tossir cavamente na mão segurada em frente de sua boca, com uma expressão alucinada nos olhos (KAFKA, 2006, p. 91).

Aqui, o absurdo da desumanização atinge o paroxismo. Incapazes de levar adiante suas vidas como se Gregor fosse uma coisa num depósito sujo, eles cogitam livrar-se do protagonista. A maneira como eles naturalizam a metamorfose daquele personagem e o limite extremo a que são levados pela situação, o tornam mais desumanos do que o próprio Gregor Samsa. São por razões práticas que eles se habituem ao absurdo e pelos mesmos motivos planejam descartá-lo.

Mas antes mesmo que possam levar a cabo aqueles planos, Gregor recolhe-se de volta em sua toca e lá morre sem que ninguém perceba. Apenas no dia seguinte a faxineira encontra a enorme carcaça do inseto e avisa à família do seu falecimento. As palavras que o pai profere naquele momento são emblemáticas e desoladoras: “*Pois bem – disse o senhor Samsa –, agora*

*podemos agradecer a Deus*” (KAFKA, 2006, p. 98). Ocorre um breve momento de tristeza, mas logo as coisas mudam.

É interessante notar como depois da morte de Gregor, o narrador de Kafka modifica a sua postura. Tendo passado a maior parte da obra numa perspectiva muito próxima à do protagonista, ele ganha ares mais claros de narrador onisciente, deixando de referir-se à família apenas como pai, mãe e irmã e passando a chamá-los por expressões menos impessoais como senhor e senhora Samsa, e a irmã pelo seu nome, Grete. Tal artifício serve para ressaltar que a normalidade foi reinstaurada<sup>61</sup>.

O final trágico de Gregor é ao mesmo tempo o final feliz de sua família. O alívio deles é tão grande que resolvem tirar um “merecido” dia de folga, com direito a passeio ao ar livre – único momento da obra em que saímos do apartamento. Eles voltam a fazer planos e ter esperanças para o futuro. Lidar cotidianamente com o absurdo é um fardo demasiadamente pesado para as figuras dramáticas de Kafka.

---

<sup>61</sup> Ver nota do tradutor em Kafka (2006, p. 97).

## CONCLUSÃO

As figuras dramáticas criadas por Kafka geralmente demonstram estar cansadas. Não é raro que elas apareçam acometidas por estranhas enfermidades que arrancam suas forças. Porém, o escritor não costuma oferecer uma explicação muito plausível para isso. Ao que nos parece, as relações sociais em que estes personagens estão envolvidos têm um peso tão grande em suas vidas, que os eventos mais banais os deixam esgotados. A enorme carga de uma existência submetida ao absurdo da alienação e da desumanização em algum momento cobra o seu preço.

Em certo sentido, o cansaço característico daqueles personagens está relacionado a incapacidade de reagir às condições opressivas em que vivem. Tal sensação não é de todo desconhecida dos grupos sociais oprimidos e daqueles identificados com suas lutas. No entanto, a sensação de impotência frente às injustiças sociais é uma situação passageira, da qual os indivíduos emergem para novas lutas. Em Kafka, essa sensação é sufocante e remete à experiência no mundo submetida a determinações que escapam ao nosso controle. Uma das características da vida nas sociedades modernas adquire na sua literatura um enorme peso sobre os indivíduos que, para sobreviver, precisam se dobrar às suas demandas.

A literatura de Kafka toca num ponto fundamental da nossa relação com mecanismos de controle social, que atuam como uma barreira para a emancipação humana. As formas impessoais de dominação criadas pelo mundo burguês, ganham um aspecto drástico em suas obras. Elas são investidas de poderes plenos e afetam cada dimensão da vida dos seus personagens, prendendo-os em amarras que, de uma maneira geral, são muito difíceis de serem notadas.

O mundo social é visto como uma máquina de tamanho imensurável, cujo funcionamento responde a normas de caráter altamente fetichizado. Os habitantes deste universo literário obedecem às prescrições da máquina de maneira automática, quase instintiva. São eles que a fazem funcionar, mas parece que apenas respondem à sua lógica pré-determinada. Foram eles que a construíram, mas agem como se ela sempre tivesse existido, como se fosse inerente ao próprio mundo.

Enquanto um autômato, o mundo criado por Kafka aparenta estar organizado sob preceitos racionais. Seus empoeirados burocratas creem fervorosamente na efetividade

daquelas regras, e elas terminam por lhes dominar. O automatismo estrito da máquina se torna tradição. O racional tende para o irracional, o livre arbítrio retrocede à obediência instintiva, o meio social naturaliza-se. Kafka aprisiona seus personagens numa extensa área cinzenta entre o tradicional e o moderno, onde o humano e o natural se confundem numa indeterminação paralisante.

Quando lemos suas obras (em especial os romances), visitamos uma realidade onde o respeito quase religioso a regras pretensamente racionais, cristalizam certas estruturas hierárquicas, fazendo-as existir numa espécie de suspensão histórica. Apesar disso, o que parece estar subjacente ao aparato de dominação descrito por Kafka é uma visão de mundo muito próxima ao pensamento apologista burguês, nos moldes do cientificismo da virada do século XIX para o século XX.

O romancista denuncia o pesadelo de uma sociedade em que os princípios da gerência científica são tomados como regulamentos supremos, para além de qualquer dúvida, qualquer crítica. Para tanto, elabora um gênero literário que absorve o teor irracionalista daquele contexto e faz do absurdo o seu porta voz. Deste modo, alcança o realismo trilhando caminhos pouco explorados, deformando o mundo com a intenção de expor os aspectos mais repugnantes do seu funcionamento.

O gênio literário de Kafka transforma a particularidade de sua experiência histórica, numa arte de impacto universal. A vida dos indivíduos no mundo moderno é despida de qualquer deslumbramento e mostrada em carne viva, cujo mais leve toque provoca terríveis espasmos de dor e agonia. A aspereza visceral da sua ficção é a poética desumanizadora que emana dos cartórios. É do ar viciado das instituições burocráticas que retira a atmosfera opressiva do seu universo.

Autômatos imperfeitos, seus personagens perecem sob vigorosas imposições sociais. Carregam o peso do mundo nas costas. A ignorância do homem em relação aos mecanismos ocultos da grande máquina é o motivo inaudito de sua condenação. Kafka não enxerga nenhuma leveza na obediência habitual, na servidão naturalizada. Pelo contrário, considera-as a exata medida exata do peso de suas invisíveis correntes.

A estreiteza de suas vidas interiores, corresponde à limitação extrema do horizonte histórico. Cada repetição do movimento incessante daquele aparelho social, aprofunda o abismo que separa as figuras dramáticas de Kafka do próprio mundo. Ao longo do processo, a esperança torna-se um afeto esvaziado de sentido. Também ela se torna uma função automática, projetada

para manter relações de dependência que a cada rotação comprime personalidades e produz tristes caricaturas.

No pesadelo distópico de Kafka, a alienação extrema dá origem a consciências reificadas que não conseguem perceber o substrato social e histórico do mundo. Assim, aceita-se passivamente o aviltamento da desumanização como se fosse um destino inevitável. Por isso, o conformismo não é parte da natureza humana (como acreditam os profetas do pessimismo), mas é fruto do caráter desumanizado do sujeito histórico, que ocorre por motivos eminentemente sociais.

É aqui que ideologia e absurdo convergem no intrincado labirinto do estilo kafkiano. Através do absurdo, as formas de controle ideológico são elevadas à máxima potência, inclusive no que se refere à sua própria capacidade de funcionar como uma força oculta, disfarçada como verdades eternas cuja obediência ocorre de maneira irrefletida. Na mistificação completa dos processos sociais (intensificada pelo poder da alienação), encontramos a origem da fantasmagoria intrínseca ao mundo criado por Kafka.

Os gigantescos aparelhos burocráticos que controlam este mundo, aparecem para os leitores como absurdos pois nem os personagens nem o narrador conseguem ver para além das suas categorias fetichizadas. Um dos elementos formais mais significativos de Kafka para causar esse tipo de efeito é a peculiar posição do seu narrador. Ele é um narrador em terceira pessoa, mas em momento algum demonstra qualquer onisciência. Na verdade, o escritor aproxima-o bastante do ponto de vista do protagonista.

Esta decisão estilística não é gratuita. Ao fazer isso, Kafka transporta para a forma literária a própria sensação de alienação dos seus personagens. Assim, quando lemos suas obras nos encontramos numa situação idêntica à deles, de modo que personagem, narrador e leitor são completamente ignorantes em relação ao funcionamento daquelas instituições. A lente sob a qual enxergamos aquela realidade é a lente da sua própria ideologia, que frequentemente engana até mesmo quem a está lendo, fazendo-os acreditar estarem diante de eventos que só comportam explicações sobrenaturais.

Podemos dizer que, assim como a ideologia burguesa acarreta em interpretações equivocadas sobre o mundo social, a sua transposição para a forma literária como realizada por Kafka, é uma das fontes para a pluralidade de explicações sobre a sua obra. Enxergar este artifício nos permite perceber que a aparente falta de historicidade do seu universo ficcional, não indica a constatação do absurdo ontológico da existência humana, e sim o absurdo de uma

configuração social que para manter intacta uma determinada estrutura de poder, aparece aos sujeitos como uma realidade eterna.

A habilidade de Kafka em fazer a mistificação social confundir-se com a própria crise de valores das sociedades capitalistas (que a partir da racionalização da vida, decreta a total ausência de sentido do mundo) é bastante eficiente em mostrar a faceta ideológica desse tipo de perspectiva. A falta de esperança contida no niilismo moderno é transportada para dentro da sua literatura de maneira radical. Ela é uma das causas dos seus personagens comportarem-se com um servilismo mortificante.

Na medida em que as figuras dramáticas de Kafka perdem a capacidade de indignar-se com os absurdos aos quais estão submetidos, a perpetuação daqueles mecanismos impessoais de poder está plenamente garantida. É a ironia final do guardião de *Diante da Lei* perante a derradeira pergunta do camponês. Sua crueldade consiste na falsa sensação de escolha entre o aniquilamento imediato e a servidão que leva ao aniquilamento. O pior, é que acreditam terem culpa pela situação, uma vez que não conseguem ser peças perfeitas, fazendo a máquina se voltar contra eles.

Se a prova implícita da culpabilidade de Josef K. em *O Processo* é a sua própria ignorância, podemos presumir que ele é tomado pela máquina como um elemento defeituoso que prejudica o seu funcionamento ideal. Entretanto, todos os outros personagens, em algum nível, também compartilham dessa ignorância e, portanto, são todos culpados de imperfeição e potenciais acusados. A máquina não só expele o maquinista, quanto condena a fonte da sua própria energia mecânica – os indivíduos – a um permanente sentimento de culpa.

Em Kafka, aquilo que poderíamos chamar de classe dominante sequer é mostrada na narrativa. Como vimos, os altos funcionários da hierarquia burocrática parecem viver em um mundo inacessível para as pessoas comuns. Seus interesses são totalmente nebulosos. Sabemos que são bastante temidos e que são tratados como seres quase divinos, cuja ira não deve ser despertada. Contudo, sabemos também que eles são demasiadamente sensíveis e que sempre estão sofrendo com alguma enfermidade. Ou seja, não estão isentos da degradação imposta pela máquina – apesar de serem beneficiários dela, não a controlam de fato.

É interessante notar como atualmente o jogo que Kafka faz entre o familiar e o absurdo, continua funcionando – em certo sentido talvez até mais do que na época em que escreveu. Isso porque os processos de dominação ideológica descritos por ele estão hoje mais desenvolvidos e sofisticados do que naquele período. O amplo desenvolvimento tecnológico e produtivo

tornou o mundo contemporâneo exponencialmente mais complexo do que aquele do início do século XX, aumentando a sensação de alheamento entre indivíduo e sociedade.

A abertura de possibilidades para a divulgação dos conteúdos ideológicos ocorrida com a expansão dos meios de comunicação de massa, tornou os mecanismos de controle mais poderosos do que nunca e, em muitos aspectos, modificou as formas de interação social do mundo moderno. Além disso, a tendência monopolizadora do capitalismo intensificou enormemente o caráter impessoal dos seus processos de dominação, aproximando-se do exagero com que Kafka os tratou.

Por tudo isso, acreditamos que não seria demasiadamente arriscado afirmar que os dias atuais são mais kafkianos que o próprio contexto histórico em que o autor viveu. A sua literatura nos ajuda a compreender elementos importantes da nossa vida cotidiana, principalmente no que se refere aos motivos da prolongada permanência de uma configuração social que se sustenta pelo sistemático esmagamento de milhões de seres humanos ao redor do mundo.

A naturalização do absurdo é um hábito generalizado do nosso tempo. Vivemos cercados por situações que atentam contra a dignidade humana e aprendemos a conviver com elas, muitas vezes pelo simples fato de nos sentirmos incapazes de modificá-las. Os exemplos são abundantes e podemos aqui nos limitar só a alguns dos mais graves: das guerras genocidas aos artistas involuntários da fome; do encarceramento em massa e da brutal violência do estado contra a população empobrecida aos atentados contra o meio ambiente e o extermínio de povos indígenas.

A lista é interminável e atinge todos os níveis da sociabilidade moderna. Frente a esse cenário desolador é compreensível que o pessimismo em relação aos rumos da civilização seja cada vez mais presente. O futuro não parece nos reservar um destino muito agradável. O horizonte mostra-se catastrófico se não formos capazes de elaborar saídas concretas para as perigosas contradições do presente.

O alegado fracasso das experiências socialistas do século XX, vem servindo de justificativa para desqualificar qualquer tentativa de superação das formas sociais do capitalismo desenvolvido, com o duvidoso argumento de que já ficou provado como a “natureza humana” é incompatível com uma sociedade igualitária. A falsa escolha pelo menor dos males se torna uma constante; e ele é justamente o mundo burguês. As pulsões utópicas são reprimidas, silenciadas, mas ainda resistem.

Felizmente, no mundo histórico, a ideologia (mesmo com todo o aparato que tem à sua disposição) não conseguiu o controle absoluto sobre as consciências – como vemos acontecer na obra de Kafka. A esperança ainda não foi administrada por completo. Ela continua a incomodar o poder vigente, alimentando a subversão do seu funcionamento absurdo. O pensamento crítico segue denunciando a brutalidade do mundo moderno, elaborando saídas concretas e buscando construir recursos de resistência para suas dissimulações e mentiras.

Porém, as propostas de superação radical da sociedade capitalista continuam esbarrando na necessidade de uma mobilização de massa, com o objetivo da tomada dos meios de produção pela ação revolucionária dos trabalhadores. A aguda fragmentação experimentada pelas sociedades contemporâneas, ajuda a tornar esta empreitada algo muito difícil de ser realizado, na medida em que os objetivos da luta surgem sob o viés dos interesses imediatos de grupos cada vez mais isolados entre si.

Além disso, a grande maioria dos indivíduos é guiada somente por motivações de cunho individualista e prefere dedicar suas forças ao ganho pessoal e a desígnios mesquinhos de ascensão social. De um modo geral, estas pessoas não acreditam que seja possível, ou mesmo desejável, a superação das formas sociais às quais estão tão habituadas. Tais atitudes frente ao mundo social estão em pleno acordo com os interesses da classe dominante e podem ser lidas como uma consequência prática da eternização e da naturalização ideológicas.

Até que ponto os indivíduos são capazes de suportar a degradação deste meio social? O que mais precisa acontecer para tirá-los da inércia que os prende a aparatos de dominação desumanizantes? A atualidade da literatura de Kafka tem conexão com este aspecto crucial da vida contemporânea. Como dissemos anteriormente, suas obras nos fazem ficar incomodados com determinados aspectos daquele universo ficcional, que no fundo estamos costumamos a naturalizar em nosso dia a dia. E este, certamente, é um dos elementos mais fascinantes dos seus trabalhos.

Portanto, a literatura de Kafka mexe com a nossa própria postura em relação aos absurdos com os quais lidamos cotidianamente. Quando ficamos espantados e indignados com o estranho comportamento daquelas figuras dramáticas, somos levados a refletir sobre a nossa própria atitude diante do mundo. Deste modo, Kafka nos faz constatar que as nossas vidas estão profundamente permeadas pelo absurdo, não somente em um sentido transcendental, mas principalmente por meio de uma sociedade que absolutiza suas normas e as tornam incompreensíveis para o indivíduo.

O escritor de Praga percebe como a burocracia constitui-se em uma das dimensões das contradições do capitalismo, condensando a ideologia com toda intensidade e exercendo uma influência considerável no comportamento dos indivíduos, já que estes se veem obrigados a conviver de modo omissivo, diante da repressão estatal. Assim, a ideologia dificulta não faculta aos sujeitos a possibilidade de compreenderem adequadamente os reais motores das determinações sociais que os oprimem.

Kafka mostra como a vida do indivíduo moderno está profundamente afetada pelas disfunções burocráticas, num mundo onde as relações humanas são cada vez mais mediadas por mecanismos impessoais de dominação que, antes de ser controlado pelos indivíduos, ganham autonomia sobre eles, passando a controlar suas existências. O pessimismo atribuído ao autor tem uma função tanto em nível dramático, quanto na formulação da sua crítica às sociedades modernas.

Ele está conectado ao que nos referimos anteriormente como “a distopia kafkiana”. Uma representação de mundo que elimina todos os traços utópicos, efetuando o controle ideológico absoluto. Neste universo não parece haver saída possível para os seus cansados habitantes. A própria estrutura circular de obras como *O Processo* e principalmente *O Castelo*, confirma o beco sem saída histórico que ele oferece como opção para aqueles personagens.

A repetição exaustiva das situações é uma tônica comum a ambos os livros. A única transformação que ocorre, tanto em termos de trajetória do enredo, quanto no que se refere às modificações nas personalidades das suas figuras dramáticas, é a progressiva sujeição sofrida pelos protagonistas daqueles romances, vencidos aos poucos pelo cansaço de um enfrentamento demasiadamente injusto.

Interpretada sem o viés da questão ideológica que propomos, a obra de Kafka pode ser encarada como a própria negação da perspectiva que toma a práxis humana como o motor da história encontrada no pensamento de Marx, que nos permite visualizar uma saída para a dominação capitalista e as suas forças reificantes. Pensando sob este ponto de vista, a ambientação a-histórica elaborada por Kafka, mostra-se incompatível com a visão dialética do materialismo histórico.

No entanto, se tomarmos a sua literatura como uma crítica ao poder exercido sobre os indivíduos pelos processos ideológicos intrínsecos à alienação e à desumanização capitalista, o pessimismo de Kafka ganha uma conotação inteiramente diferente. Ele aparece mais como um

assustador alerta acerca dos perigos deste contexto histórico, do que como uma condenação existencial.

Deste modo, podemos afirmar que Kafka trata de uma problemática crucial para o marxismo contemporâneo: a capacidade, muitas vezes subestimada, do capitalismo desenvolvido em reproduzir as suas deterioradas relações sociais, ao promover um estado de alienação generalizado. A resposta para a emancipação dos sujeitos históricos das gigantescas estruturas deste tipo de organização social, passa pela resolução dos impasses referentes aos processos de controle ideológico.

A incisiva representação literária realizada por este escritor dos conflitos e das contradições do mundo moderno, toca profundamente nossa própria percepção do mundo. Lendo suas obras identificamos uma terrível semelhança entre os absurdos daquele universo e o meio social no qual vivemos. Com isso, nos espantamos por encontrar em nós mesmos certas características de seus personagens, e somos levados a encarar de maneira mais crítica a mistificação das sociedades capitalistas.

Em contato com os trabalhos de Kafka, não é difícil que uma questão nos venha imediatamente à cabeça: como os seus personagens suportam viver em um mundo tão degradante e absurdo sem se rebelar? A resposta que ele mesmo oferece é mais uma vez desconcertante: do mesmo modo que nós suportamos. Aqui reside o vigor e a longevidade de sua literatura. Ela é um grito de revolta sufocado, em resposta às formas impessoais de opressão que agem sobre nossas vidas.

Desta maneira, por mais que se acuse Kafka de ter um horizonte histórico limitado, de não formular em sua obra caminhos políticos que levem à revolução. Mesmo que se diga que o indivíduo é sempre descrito por ele como um ser de mãos atadas, que aceita a resignação como a única alternativa. Ou que suas soluções são invariavelmente trágicas e as situações só são resolvidas com o aniquilamento de ambos os polos da contradição, não podemos ignorar que este artista promoveu a mais contundente crítica à crueldade de um sistema de dominação da história da literatura.

Jorge Luis Borges afirma no livro *Borges em Diálogo* que as histórias criadas por Kafka estão a caminho de se tornarem parte da memória da humanidade. Segundo ele, poderia acontecer com a sua obra o mesmo que aconteceria se todos os exemplares de *Dom Quixote de La Mancha* (na língua original e nas traduções) deixassem magicamente de existir. Na sua

opinião, se isso ocorresse a figura de Dom Quixote continuaria existindo, tamanha é a sua penetração na cultura moderna.

Borges defende que a complexidade da obra de Kafka permite que ela possa ser analisada para além das circunstâncias históricas em que o autor viveu – o que ocorre a poucos escritores. *“Sua obra poderia ser anônima e talvez com o tempo mereça ser. É o máximo que pode pretender uma obra. E isso conseguem poucos livros”* (BORGES, 1986, p. 89), declara o escritor argentino.

Esta lembrança de Borges é importante para não esquecermos que está longe das pretensões dessa pesquisa, esgotar as possibilidades interpretativas da literatura de Kafka, buscando oferecer a chave definitiva que decifrará o seu universo. O que buscamos foi verificar as possibilidades de diálogo entre suas obras e o debate sociológico sobre os conceitos de alienação, desumanização e ideologia.

Como vimos, a abertura interpretativa que encontramos neste sentido nos permite perceber como a ficção de Kafka pode ajudar o leitor a compreender aspectos importantes não apenas do contexto histórico em que ele viveu, mas também nos auxilia no entendimento a respeito de conteúdos fundamentais para a contemporaneidade, sobre os quais o adjetivo de kafkiano cai como uma luva.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. & HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: Fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

\_\_\_\_\_. Posição do Narrador no Romance Contemporâneo. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ANDERS, Günther. **Kafka: Pró e Contra**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**, Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**, Vol. 1. Editora da Universidade do rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2005.

BORGES, Jorge Luis. **Borges em Diálogo. Conversas de Jorge Luis Borges com Osvaldo Ferrari**. Editora Rocco; Petrópolis, 1986.

BRAVERMAN, Harry. **Trabalho e Capital Monopolista**. Editora Guanabara: Rio de Janeiro, 1987.

BRECHT, Bertold. **Poemas: 1913 – 1956**. Editora 34: São Paulo, 2001.

BOUCHER, Geoff. **Marxismo**. Editora Vozes: Petrópolis, 2012.

CAMUS, Albert. **O Estrangeiro**. Círculo do Livro: São Paulo, 1957.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária**. Ouro Sobre Azul: Rio de Janeiro, 2010.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Lukács, Proust e Kafka: Literatura e Sociedade no Século XX**. Rio de Janeiro, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Kafka: Por uma Literatura Menor**. Imago Editora: Rio de Janeiro, 1977.

**DICIONÁRIO ENCICLOPÉDICO**. Koogan Larousse Seleções: Rio de Janeiro, 1979.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. **Os Irmãos Karamazov**. Editora 34: São Paulo, 2012.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e Crítica Literária**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

\_\_\_\_\_. **Teoria da Literatura: Uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ENGELS, Friedrich. **A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado**. Editora Bertrand Brasil: Rio de Janeiro, 1995.

\_\_\_\_\_. Problemas Gerais da Criação Artística. In: **Cultura, Arte e Literatura - Textos Escolhidos**. Editora Expressão Popular: São Paulo, 2012.

FISCHER, Ernst. **A Necessidade da Arte**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1963.

GOLDMANN, Lucien. **Sociologia do Romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOBBSBAWM, Eric J. **A Era dos Impérios: 1875 – 1914**. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 2014.

HONNETH, Axel. Teoria Crítica. In: GIDDENS, Anthony; TURNER, Jonathan H. (org.). **Teoria Social Hoje**. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

HORKHEIMER, Max. **Eclipse da Razão**. São Paulo: Centauro Editora, 2007.

KAFKA, Franz. **O Processo**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

\_\_\_\_\_. **Nas Galerias**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

\_\_\_\_\_. **O Desaparecido ou América**. Editora 34: São Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_. **A Metamorfose**. L&PM: Porto alegre, 2006.

\_\_\_\_\_. **O Castelo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LÖWY, Michael. **Ideologia e Ciência Social**. Cortez Editora: São Paulo, 1992.

\_\_\_\_\_. **Franz Kafka: Sonhador Insubmisso**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

LUKÁCS, Georg. Franz Kafka ou Thomas Mann? In: **Realismo Crítico Hoje**. Brasília: Editora de Brasília, 1969.

\_\_\_\_\_. Marx e o Problema da Decadência Ideológica. In: COUTINHO, Carlos Nelson (org.). **Marxismo e Teoria da Literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

\_\_\_\_\_. Narrar ou descrever? In: COUTINHO, Carlos Nelson (org.). **Marxismo e Teoria da Literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

\_\_\_\_\_. **Teoria do Romance**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. **História e Consciência de Classe**. Martins Fontes: São Paulo, 2012.

MARX, Karl. **O Capital – Crítica da Economia Política Vol. 1**. Editora Nova Cultural: São Paulo, 1996.

\_\_\_\_\_. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. 1ª Edição. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

MARX Karl; ENGELS Friedrich. **A Ideologia Alemã**. 3ª Edição. Lisboa: Editorial Presença, 1979.

\_\_\_\_\_. **A Ideologia Alemã**. Boitempo Editorial: São Paulo, 2007.

MÉSZÁEROS, István. **A teoria da alienação em Marx**. Boitempo Editorial: São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. **O Poder da Ideologia**. Boitempo Editorial: São Paulo, 2012.

RAGO, Luzia Margareth; MOREIRA, Eduardo F. P. **O Que é Taylorismo**. Editora Brasiliense: São Paulo, 1993.

ROSENFELD, Anatol. Introdução à obra de Kafka. In: **Textos e Estudos de Literatura Alemã**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1968.

TAYLOR, Frederick Winslow. **Princípios da Administração Científica**. Editora Atlas: São Paulo, 1987.

THOMPSON, John B. **Ideologia e Cultura Moderna**. Editora Vozes: Petrópolis, 1995.

VOLPI, Franco. **O Nihilismo**. Edições Loyola: São Paulo, 1999.