2i REVISTA DE ESTUDOS DE IDENTIDADE E INTERMEDIALIDADE

ANIMAL CONSTRUTOR – ANIMAL LÓGICO
SOBRE *A TOCA* DE FRANZ KAFKA

BUILDING ANIMAL – LOGICAL ANIMAL
ON FRANZ KAFKA'S *DER BAU*

MICHAEL NIEHAUS*
michael.niehaus@fernuni-hagen.de

Este ensaio analisa *Der Bau* [*A Toca*], de Kafka, a partir da perspetiva do animal, na medida do possível, evitando interpretações alegóricas prematuras. Particularmente através de excertos eliminados, torna-se evidente que Kafka, ao longo do processo de escrita, exclui cada vez mais definições relacionadas com a espécie. Em nítido contraste com *Josefine die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* [*Josefine, a cantora ou O povo dos ratos*] e *Forschungen eines Hundes* [*Investigações de um cão*], o 'animal construtor' não possui congéneres. Ao tornar a toca o objeto exclusivo do seu comportamento e autorreferência, pode ser entendida como um 'animal lógico' cuja estrutura ambiental pode ser comparada ao conceito de biologia subjetiva de Jakob von Uexküll: o mundo apresenta-se como um ambiente fechado no qual apenas ocorrem estímulos significativos. A toca funciona, portanto, como um acoplamento estrutural entre o animal e o meio ambiente e, num certo sentido, substitui a auto-relação do animal. Portanto, a contradição entre o comportamento animal e o monólogo racional só pode ser resolvida argumentando que o animal construtor dentro da diegese não fala 'verdadeiramente', mas antes representa uma função de fala que racionaliza o comportamento do animal. Como resultado, o seu reflexo paranóico aparece como uma forma de 'razão enlouquecida', e o próprio pensamento do animal torna-se visível como comportamento.

Palavras-Chave: Comportamento; paranoia; conceito de espécie; ambiente; função de fala.

This essay analyzes Kafka's *Der Bau* [*The Burrow*] from the point of view of the animal as long as possible and avoids premature allegorical interpretations. Particularly through deleted passages, it becomes clear that Kafka increasingly excludes species-related definitions during the writing process. In stark contrast to *Josefine die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* [*Josephine the Singer or The Mouse Folk*] and *Forschungen eines Hundes* [*Investigations of a Dog*], this 'building animal' has no conspecifics. By making the burrow the exclusive object of its behavior and self-reference, it can be understood as a 'logical animal' whose environmental structure can be compared to Jakob von Uexküll's concept of subjective biology: The world appears as a closed environment in which only meaningful stimuli occur. The burrow thus functions as a structural coupling between animal and environment and, in a sense, replaces the animal's self-relation. Therefore, the contradiction between animal behavior and rational monologue can only be resolved by arguing that the building animal within the diegesis does not 'truly' speak, but rather represents a speech function that rationalizes the animal's behavior. As a result, its paranoid

* Cátedra de Literatura Alemã Moderna e Estética dos Media na Universidade Aberta de Hagen, Alemanha. GND-ID (Gemeinsame Normdatei / Integrated Authority File): 120376555
Tradução: Luís Pimenta Lopes. Revisão: Orlando Grossegesse.

reflection appears as a form of ‘reason gone mad’, and the animal’s thinking itself becomes visible as behavior.

Keywords
Behavior; paranoia; species concept; environment; speech function.

Declaração de contribuição de autoria CRediT [apenas para artigos em coautoria]

N.a.

Informação de financiamento [se aplicável]

N.a.

Declaração de conflitos de interesse [se aplicável]

N.a.

Declaração de disponibilidade de dados [se aplicável; selecione uma ou mais alternativas das indicadas abaixo]

N.a.

Data de receção: 17-3-2026
Data de aceitação: 15-6-2026
DOI: 10.21814/2i.7307

1.

Nas seguintes reflexões sobre *Der Bau* [*A Toca*] de Kafka, deter-me-ei tanto quanto possível ao *nível do animal*. Isto é, pretendo evitar ao máximo tomar o animal *por alguma coisa*. Embora seja inevitável e necessário transpor o que é narrado no texto, essa transposição só deverá ocorrer depois de esgotado o nível literal.[1] Tentarei não *interpretar* o animal.

Mas o nível de *que* animal? Como é sabido, não é revelado a que espécie pertence o animal cuja voz pensamos ouvir no fragmento *A Toca*. Na maioria das vezes é descrito como um "animal parecido com uma toupeira" (Liska, 2010, p. 337).[2] Em *Tierleben* [*A Vida Animal*] de Alfred Brehm, que Kafka gostava de ler, a toupeira é descrita como um animal solitário com habilidades quase sobrenaturais ou subterrâneas para cavar, bem como uma voracidade que chega ao canibalismo (Brehm, 1900, II, p. 376–77), de onde resulta uma ligação ao complexo campo discursivo da guerra (cf. Enke, 2006, pp. 128–148). Ou, então, o animal é apresentado como um texugo. Em *A Vida Animal*, o retrato do texugo é esboçado com as seguintes palavras, que parecem caracterizar muito bem o animal: "A imagem mais perfeita de um companheiro egoísta, desconfiado, mal-humorado, e, por assim dizer, em conflito consigo mesmo é o texugo" (Brehm, 1900, I, p. 645). Também é possível combinar as referências de *A Vida Animal* de Brehm e partir da ideia de uma mistura de passagens textuais dos capítulos sobre o texugo e a toupeira (cf. Heller, 1989, pp. 119–20). Porém, levanta-se a questão sobre o que acrescenta este cruzamento à compreensão.

Em todo o caso, o animal em *A Toca* é um predador, tal como a toupeira e o texugo. Caça diferentes "bichos minúsculos", armazena grandes provisões de carne, rebola-se literalmente em cadáveres e sucos de carne. No manuscrito de Kafka não só falta a designação da espécie do animal; também outras designações de espécie e de género pouco importam – é especialmente evidente que o lendário inimigo de quem parte o ruído na segunda parte do texto se encontra para além de todas as categorias de género, tipo ou espécie. No entanto, o animal menciona *en passant* a existência de "ratos do campo" (Kafka, 2023, p. 417) e nota que, ao acordar, tem "uma ratazana a pender-me dos dentes" (Kafka, 2023, p. 420). Isto parece dar alguma indicação sobre o tamanho do animal, e assim contradizer a hipótese da toupeira – no entanto, dormir com uma ratazana na boca também não faz parte do comportamento comum de um texugo. Deste modo, estas designações situam a ação no reino da fauna centro-europeia e sugerem uma possibilidade de definir o animal enquanto tal, ao mesmo tempo que as circunstâncias concretas – "uma ratazana a pender-me dos dentes" – contradizem esta classificação.

Observa-se então que ambas as designações, tanto 'rato do campo' como 'ratazana', se encontram na primeira página do manuscrito – um manuscrito que permaneceu um fragmento nunca submetido a revisão posterior. Isto é um primeiro indício de que o propósito de Kafka se foi modificando – como tantas vezes – ao longo do processo, não se podendo considerar, a este nível, a execução consistente de um plano (cf. Niehaus, 2018). Assim, podem entender-se estas designações como exceções a uma regra que apenas se cristalizou no processo de escrita (para além do facto de, quando nomeados,

[1] Para a problematização da possibilidade de se tomar o animal em *A Toca* por *alguma coisa*, consulte-se a análise de Bettine Menke (2000, pp. 29–135). Neste contexto, é decisiva sobretudo a questão da necessidade e da impossibilidade de uma leitura alegórica, discutida em articulação com Walter Benjamin e Paul de Man.

[2] Todas as citações de bibliografia alemã foram traduzidas para português.

estes animais estarem mortos – a ratazana – ou fora do 'horizonte de visão' do animal – os ratos do campo).

Todas as informações sobre a aparência do animal são dadas *en passant*, porque este não se apresenta a si mesmo, mas sim a sua toca. E, naquele mundo, onde se encontraria um espelho, através do qual o animal pudesse ter uma imagem de si próprio? Não precisaria de um espelho se tivesse *congéneres*, se estivesse entre os seus semelhantes. Mas não é aqui o caso. O animal de *A Toca* é um solitário, tal como o texugo e a toupeira em *A Vida Animal* de Brehm. Em termos absolutos, ele parece ser o único animal da sua espécie. Apenas numa passagem especialmente relevante se mencionam congéneres. Trata-se da situação em que o animal tem medo de regressar à sua toca por medo de estar a ser observado. Este observador imaginado seria possivelmente – e isso seria o "pior":

> irgendjemand von meiner Art, ein Kenner und Schätzer von Bauten, irgendein Waldbruder, ein Liebhaber des Friedens, aber ein wüster Lump, der wohnen will ohne zu bauen. (Kafka, 2002, p. 596)
>
> [alguém da minha espécie, um conhecedor e apreciador de tocas, algum irmão da floresta, um amante da paz, mas um patife torpe, que quer instalar-se numa casa sem a construir.] (Kafka, 2023, p. 427)

Não é de modo algum certo que a expressão "alguém da minha espécie" se deva entender como uma classificação biológica, porque a especificação é feita com a adição de "um conhecedor e apreciador de tocas", estabelecendo um critério totalmente diferente.

O 'congénere' é, eventualmente, um Outro imaginário, aguardado formalmente pelo animal na entrada por si observada, "de modo que eu, finalmente, num gesto de fúria, pudesse, livre de quaisquer escrúpulos, precipitar-me sobre ele, mordê-lo, dilacerá-lo, beber-lhe o sangue todo e juntar rapidamente o seu cadáver ao restante saque" (Kafka, 2023, p. 427). É possível que Kafka se tivesse inspirado nas representações do comportamento canibal da toupeira em *A Vida Animal* de Brehm. Ainda assim, esta imaginação (em última análise psicótica) não é sustentada de modo algum pela descrição de Brehm, sobretudo porque o comportamento canibal da toupeira se baseia ali em situações experimentais nas quais os animais, movidos pela fome, começam a consumir indivíduos da sua espécie. Esta passagem marca, por isso, um dos pontos nos quais a apropriação do comportamento animal por Franz Kafka, sabidamente vegetariano, adquire contornos fantasmáticos. Sobretudo, porém, ela mostra que, no que diz respeito ao problema ao qual o propósito de escrita de Kafka se dedica, não há *lugar* para os congéneres. Isto é também digno de nota pelo facto de dois textos cronologicamente próximos de Kafka, em que um Eu animal fala, apontarem na exata direção contrária: Em *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* [*Josefine, a cantora ou O povo dos ratos*], assim como em *Forschungen eines Hundes* [*Investigações de um cão*], a comunidade de congéneres ocupa o centro da atenção. O animal sem nome de *A Toca*, ao invés, está inteiramente, do início ao fim, devotado à toca que ele próprio compôs. Por isso é aqui nomeado – tal como por outros comentadores e intérpretes – como "Bau-Tier", *animal-toca* ou *animal construtor*.[3]

Desta situação resulta também o facto de que este animal não pode ter uma biografia – quanto muito apenas uma biografia muito vaga. Porque o animal construtor não nasceu na toca, mas teve de *compô-la*; não foi, pois, um animal construtor desde sempre, antes se criou em certa medida a si mesmo enquanto tal. É, porém, de forma muito vaga que o animal menciona este passado, quando refere que "a velha vida miserável" antes da

[3] Nas duas alternativas de tradução espelha-se a própria polissemia da palavra 'Bau', que tem levado a traduções diferentes do próprio título deste texto. (Nota do tradutor)

edificação da toca "constituía uma única e indiscernível abundância de perigos" (Kafka, 2023, p. 427). Este obscurecimento do passado é absolutamente explícito numa passagem posterior, na qual o animal recém-regressado à toca descreve, de forma surpreendente, a longa caminhada através dos corredores como se estivesse em

> Plaudern mit Freunden, so wie ich es tat in alten Zeiten oder – ich bin noch gar nicht so alt, aber für vieles trübt sich die Erinnerung schon völlig – wie ich es tat oder wie ich hörte, daß es zu geschehen pflegt. (Kafka, 2002, p. 604)

> [amena cavaqueira com amigos, tal como fazia antigamente – ainda assim não sou assim tão velho, mas para muita coisa, a memória turva-se por completo –, como fazia antigamente ou como ouvi dizer que se costumava fazer.] (Kafka, 2023, p. 433)

Este trecho deve ser lido de forma sintomatológica. Por um lado, percebe-se que o animal construtor precisamente como simples *animal da toca*, deve ser, por assim dizer, separado do seu passado. Daqui resulta, contudo, o problema de que, ao introduzir a "amena cavaqueira com amigos" como uma categoria descritiva da sua relação com a toca, o animal construtor teria de ter adquirido *conhecimento* sobre o que é, de facto, uma "amena cavaqueira com amigos". E a explicação segundo a qual este conhecimento se teria obtido em segunda mão apenas contorna este problema (que alma bondosa o comunicou ao animal construtor?). Não há, em todo o texto, qualquer lembrança de comunicação ou interação com um outro sujeito, com outro animal. Não há congéneres à vista e as outras espécies animais surgem apenas como predadores imaginários ou presas reais.

Há, portanto, em primeiro lugar, uma exclusão da biografia do animal construtor, e, em segundo, a exclusão de outros sujeitos animais. Ambas constituem a condição lógica para que a toca se torne o objeto absoluto e exclusivo. É particularmente interessante que estas duas exclusões pareçam não estar definidas claramente no início do processo de escrita. No primeiro parágrafo, lê-se que há inimigos no interior da terra que o animal construtor nunca viu, "mas as lendas falam deles e acredito firmemente neles" (Kafka, 2023, p. 416). Com o termo *lenda* invoca-se, porém, uma forma discursiva que implica comunicação social, mas que, por sua vez, deve permanecer imprecisa. As exclusões, cristalizadas gradualmente, são especialmente notórias em duas passagens marcantes que Kafka apagou imediatamente depois de as escrever. Nelas se pode deduzir a forma como o escritor se compromete com a lógica do animal ao longo do processo de escrita.

De acordo com a primeira passagem apagada, o animal construtor lembra-se dos "dias da infância", nos quais já sonhava com uma toca, ainda que menos grandiosa. E acrescenta que "alguma coisa de mestre de obras" deveria correr-lhe no sangue, uma vez que já em criança desenhava planos em ziguezague e de labirintos na areia, e mais tarde procurara, sem êxito, "um lugar adequado para a toca" (Kafka, 2002, A, p. 430).[4] Esta reminiscência biográfica apagada evoca duas áreas imaginárias.

Em primeiro lugar, relaciona-se com a imaginação de um espaço da infância protegido, no qual a criança lida de forma lúdica com espaços possíveis, sem preocupações de sobrevivência; implicitamente invoca-se assim uma matriz familiar: a criança outrora preservada da seriedade da vida pelos pais e individualizada pela atribuição de características específicas.

Em segundo lugar, o *desenhar* de planos de labirintos remete para uma técnica cultural e corporal que atribui às patas do animal construtor uma evidente motricidade fina desnecessária à mera escavação de corredores. Em conjunto, estes dois aspetos resultam num certo nível de antropomorfização que acaba por contradizer o propósito da

[4] Tradução nossa das variantes do "Apparatband" (A), uma vez que não fazem parte de Kafka (2023).

escrita de Kafka, razão pela qual este a elimina. O facto de esta passagem ter sido escrita é mais um indício de que, nesta fase da génese, a lógica interna do seu projeto ainda não era clara. Kafka escreve sem ter uma visão geral. A analogia da escrita deste texto com o ato de escavar foi, assim, por várias vezes já referida. Jochen Thermann, por exemplo, observa: "Aquele que escreve é […] cego em relação às suas figuras como uma toupeira. A escrita avança na escuridão como se fosse a trajetória de um túnel escavado pela escrita no solo da imaginação" (Thermann, 2010, p. 33).[5] Isto não deve, porém, seduzir-nos a ler o texto de forma alegórica. Se a escrita pode ser definida desta forma, então não *pode* abrir-se a uma alegorização – porque esta pressupõe uma *visão geral*. Esta dimensão da escrita mostra-se muito mais, entre outros aspetos, nos becos sem saída do processo de escrita.

A reminiscência da infância, também apagada, vai ainda mais longe. "Sem proteção", como se lê no manuscrito, "no melhor dos casos, era dentro das cavernas ou debaixo de folhas secas […] que eu, escondido, descansava". Depois de "folhas secas", Kafka acrescentou posteriormente "ou no bando dos meus congéneres". Esta adição introduz, assim, um aspeto que relativiza inteiramente o estatuto do animal construtor enquanto solitário – um tema aprofundado pela importante explicação de que, na altura, ele "provavelmente se aconchegaria ansiosamente ao seu vizinho enquanto dormia", considerando-o "a parede dos corredores da minha toca" (Kafka, 2002, A, p. 430). Equiparar a parede dos corredores da toca ao corpo de um congénere enquanto dorme (porque se pode, certamente, identificar o "vizinho" enquanto tal), por ambos transmitirem um mínimo de segurança e restrição, soa a algo verdadeiramente violento (ainda que a toca, com os seus corredores, ainda nem existisse neste momento do passado). No entanto, constitui, até certo ponto, um paralelo com a equivalência citada anteriormente da "caminhada através dos corredores" da toca com a "amena cavaqueira". A decisão de colocar a toca, de certo modo, *no lugar* do congénere relaciona-se – entre outros aspetos – com a eliminação de toda a reminiscência. O que é especificamente animal no animal construtor não é ser exemplar de uma *espécie*, mas sim a sua relação com a toca, que determina um *comportamento*.

A segunda passagem eliminada confirma estas operações de exclusão. Esta tem que ver com a descrição dos passeios ao ar livre periodicamente repetidos. O animal construtor observa, a partir do seu esconderijo, a situação da entrada para a toca, para avaliar quão segura ela é face a potenciais invasores.[6] Kafka – que de resto avançava muito bem com a redação do texto – encontrou aqui problemas que levaram a diferentes versões e numerosas eliminações. Por exemplo: "vi-os a chegar e vi-os a ir, ao povo comum, mas também a seres abomináveis, com ruído e música e fumo e sinais de fogo" (Kafka, 2002, A, p. 436).

Esta passagem é enigmática por se desviar – poder-se-ia dizer – da 'lógica animal'. Ela abre, em princípio, dois tipos de leitura: ou se trata de um ser humano, mas que não pode ser reconhecido enquanto tal[7], porque o animal construtor nada mais conhece do que o mundo dos animais (apenas presas e predadores), ou então, o que aqui é descrito constitui uma *pictura*, para a qual teremos primeiro de encontrar uma *subscriptio*.

[5] Ver também Menke (2000, pp. 31–32).

[6] É referido, neste contexto, que o animal soma "as observações por exemplo de uma semana" (Kafka, 2023, p. 425). O termo 'semana' refere-se a uma prática cultural da divisão do tempo à qual o animal construtor não pode de modo algum ter acesso. Também isto é um tipo de 'erro' ou de muito peculiar ironia, visível igualmente na estranha predileção do animal por potências de dez, como se fosse um adepto do sistema decimal (veja-se já em Alain Tinturier, 1969, p. 72).

[7] Como é o caso em *Investigações de um cão*.

Estaríamos, desta forma, obrigados a uma leitura alegórica, e assim a abandonar o *nível do animal*.

Não menos enigmática é a continuação igualmente eliminada desta passagem. Ali se refere que o animal construtor observou "esses seres assustadores" que "na aparência me são semelhantes, sendo, na verdade, meus inimigos de morte, e com os quais não é possível qualquer entendimento", e que, por razões não explicadas, "sobre as quais refleti incessantemente na minha juventude, […] pretendem apenas exterminar-me, dizendo-o abertamente" (Kafka, 2002, A, p. 436). Que seres serão estes, que – apesar de inimigos de morte – parecem ser da mesma espécie, e com os quais aparentemente é possível comunicar? É evidente que neste momento do processo de escrita se abre uma corrente de associações incompatíveis com o mundo animal, que exige um tipo de leitura alegórica. Esta impressão é reforçada por contradições imediatas na continuidade deste trecho eliminado. De facto, o animal construtor explica logo a seguir que "nunca tinha visto, em frente à sua casa", estes inimigos de morte. Teria até tido sim de fugir, de cada vez que os "pressentia à mais longínqua das distâncias", porque vinham "sempre em grande número" e tinham à disposição "todos os recursos do inferno". Se assim é, pouco se entende que estes inimigos de morte – como antes explicado – pudessem dizer "abertamente" que o queriam exterminar. Por outro lado, é de seguida referido, novamente em contradição, que "matar um ou vários deles não faz sentido, embora por vezes isso se faça, em casos de emergência" (Kafka, 2002, A, p. 436). E, de repente, estes "seres assustadores", supostamente semelhantes ao animal construtor, transformaram-se numa "grande multidão", dentro da qual é impossível uma aproximação ao centro do centro" (Kafka, 2002, A, p. 436).

2.

Como já referido, todo este novelo foi eliminado. Em vez disso, lê-se simplesmente: "Durante todo o tempo, não vi ninguém sondar junto à entrada […]" (Kafka, 2023, p. 425). Durante o processo de escrita, Kafka convence-se de certo modo a si próprio a permanecer ao *nível do animal*. Obriga-se a uma redução. Ao animal que desta forma sobra, chamar-lhe-ei um *animal lógico*. Espero conseguir demonstrar em seguida do que se trata.[8]

Em primeiro lugar, pode-se resumir que não se trata de definir a espécie do animal construtor, mas o tipo de *comportamento* do animal construtor face ao seu *Umwelt* [meio ambiente]. Quando o animal construtor constata logo na primeira linha do texto: "Compus a toca e ela parece ter ficado bastante bem" (Kafka, 2023, p. 415), isto significa que compôs um meio ambiente para si próprio. O conceito de "meio ambiente" enquanto termo técnico é ainda muito recente aquando da redação deste texto. O livro *Umwelt und Innenwelt der Tiere* [*Meio Ambiente e Mundo Interior dos Animais*] (1909), de Jakob von Uexküll, foi decisivo para a entrada deste conceito no discurso científico. No ano seguinte, Uexküll deu início a um conjunto de artigos na importante revista *Die Neue Rundschau*, de que, como se sabe, Kafka era assinante e leitor atento.[9]

Com os seus trabalhos, Uexküll torna-se o mais proeminente representante da mudança de paradigma de uma biologia darwinista para a etologia. Frequentemente formulada, a objeção central de Uexküll contra o darwinismo tinha que ver com a noção

[8] As seguintes reflexões encontram-se, em outra forma, em Michael Niehaus (1995, pp. 247–284).

[9] Veja-se Heller (1989, pp. 142–154). A problematização de Heller das analogias entre as ciências do ambiente de Uexküll e as histórias de animais de Kafka é, contudo, muito superficial. Em Thermann (2010, pp. 41–56) encontram-se reflexões teoricamente mais robustas sobre a relação entre Uexküll e Kafka.

que lhe estava subjacente da existência de um mundo físico uniforme – na terminologia de Uexküll, o *Wirkungswelt* [mundo dos efeitos], o mundo dos "ataques e contra-ataques" (Uexküll, 1913, p. 1081). Em alternativa, ele considera que cada animal é composto por "dois aparelhos interligados, um aparelho recetor e um aparelho dos efeitos" (Uexküll, 1912, p. 102). O segundo refere-se ao mundo físico, que é uniforme, mas simplesmente "um mundo imaginário" (Uexküll, 1912, p. 104), enquanto o primeiro constitui o *Umwelt* [meio ambiente] ou o *Merkwelt* [mundo percetível], que o animal consegue percecionar através dos seus órgãos sensoriais, o que é diferente para cada animal ou espécie de animal.

Uexküll defende uma mudança em direção àquilo que denomina "biologia subjetiva", que, enquanto "verdadeira ciência da vida", pretende reconstruir o meio ambiente subjetivo dos animais. Esta reconstrução do animal como sujeito altera a questão especulativa da psicologia do animal sobre a sua maneira de ver o mundo, para uma "nova versão não psicológica", colocando a pergunta: "A que partes do mundo os animais conseguem aceder?" (Uexküll, 1910, p. 638). O perspetivismo daqui resultante não é, portanto, hermenêutico, mas de natureza lógica. Unicamente a pertença de um animal a uma certa *espécie* determina a que partes do mundo ele consegue aceder.

A abordagem de Uexküll, desenvolvida sistematicamente pela primeira vez na obra *Theoretische Biologie* (1920), antecipa a conceção do *In-der-Welt-Sein* [estar-no-mundo] de Martin Heidegger, teorizada em *Sein und Zeit* [*Ser e Tempo*][10], assim como o futuro construtivismo radical. Com isto não se pretende afirmar a tese de que Kafka se tenha deixado inspirar pelo conceito de biologia teórica de Uexküll durante a escrita de *A Toca* (e das outras histórias de animais). Não se trata de reconhecer relações causais e influências, mas sim a própria "perspetiva radical" (Thermann, 2010, p. 41) partilhada por Uexküll e Kafka, que deve ser tornada transparente na sua lógica ou nos seus modos de funcionamento: a biologia subjetiva e a descrição de Kafka do animal construtor assemelham-se no facto de ambas partirem do sujeito animal individual, e construírem ou reconstruírem o seu comportamento a um nível *lógico*.

O meio ambiente é então entendido como espaço fechado, uma vez que depende dos órgãos sensoriais do animal, que são imutáveis. Uexküll refere que o meio ambiente rodeia os animais "como uma estufa sólida, mas invisível" (Uexküll, 1973, p. 98).[11] A biologia subjetiva, na sua reconstrução, não trata, por isso, nem da história da génese das espécies nem de uma história de vida individual. Quando o comportamento dos animais é descrito desta forma em relação ao seu meio ambiente – portanto em relação ao que o animal, enquanto exemplar da sua espécie, consegue aceder – isto corresponde a um tipo de *solipsismo metódico*. Descrever o animal como sujeito, como no caso da biologia subjetiva e de Kafka (na medida da redução por si adotada no processo de escrita), significa descrevê-lo não só como *exemplar* da sua espécie, mas também como sujeito *único* (e, portanto, também *completo*), uma vez que não aparecem *outros sujeitos* no seu meio ambiente.

É deste modo que o animal construtor no texto de Kafka é focado unicamente no seu comportamento ambiental. Da sua história de vida abstraem-se coisas; não decorre de uma sucessão geracional; não existe procriação, nem acasalamento (isto articula-se, aliás, com a irrelevância do sexo em *A Toca* – o animal construtor não tem nem pode pertencer a um sexo; não existe diferença sexual). Tudo se orienta bem mais pela paragem do tempo, pela manutenção de um *status quo* (ao serviço do qual se encontra, em várias

[10] Jakob von Uexküll é abordado diretamente em *Conceitos Fundamentais da Metafísica* [*Grundbegriffe der Metaphysik*] de Heidegger.
[11] A propósito deste ponto central, veja-se Thermann (2010, p. 51 e seg.).

passagens, a retórica forçada do envelhecimento). Outros animais são percecionados apenas segundo um critério de relevância. São presas plurais ou predadores singulares.

Segundo a lógica descritiva da biologia subjetiva, tanto os objetos como outros sujeitos do meio ambiente do animal são considerados apenas como conjunto de características – os chamados "portadores de significado".[12] Também no texto de Kafka se fala apenas sobre o que é relevante para a interpretação do significado. Precisamente daí resulta a impressão claustrofóbica que o texto provoca. Não há qualidades da perceção como cores ou sons na natureza, nem objetos concretos exceto a presa comestível, nenhuma materialidade para além da terra como meio para a construção, não há céu, horizonte, meteorologia, ou estações do ano. Tudo o que o animal construtor *tem* é, pois, a toca: nada mais tem significado. É nela que se reifica a sua *relação consigo próprio*, é ela que define a sua *margem de manobra comportamental*.

O comportamento construtor dos animais sempre impressionou os seres humanos. Para Hegel representa um determinado impulso, a que chama *Bildungstrieb* [impulso de aprendizagem] ou *Kunsttrieb* [impulso artístico] do animal. A "construção instintiva de ninhos, cavernas, depósitos" acontece "de modo a que a totalidade geral do entorno do animal seja sua, mesmo que apenas na forma" (Hegel, 1970, p. 495). Até certo ponto, o animal *molda* o meio ambiente a si. Na terminologia moderna, este comportamento faz parte da chamada "construção de nichos"[13], isto é: o animal exerce uma influência sobre o meio ambiente.

Para se entender o que o animal construtor é enquanto animal *lógico* – ou melhor, do que ele tem capacidade de ser – é preciso perceber em que medida ele encontra um lugar no mundo através da sua toca (no texto de Kafka é um motivo recorrente o animal dedicar-se reiteradamente a definir *lugares* para si próprio). Para este propósito é preciso distinguir – de um ponto de vista etológico – entre o comportamento construtor e o *comportamento territorial*. O segundo refere-se a um círculo funcional *definido*. Através de uma marcação define-se um território *próprio* legível não para todos, mas somente para os congéneres. O território define-se por exclusão, portanto de forma negativa. Em contrapartida, o comportamento construtor refere-se a um *objeto*, à toca, como resultado de um *trabalho positivo*, que pode pertencer a círculos funcionais muito diversos. A construção pode servir para o descanso e o sono, mas também para criar os filhotes, obter alimentos, 'formar estados', etc. Quando estas diferentes funções convergem, fala-se em construções residenciais multifuncionais, associadas a requisitos específicos de espaço.[14]

A toca neste conto parece ser, à primeira vista, este tipo de construção residencial multifuncional. Por essa razão, não é um território, porque não são mencionados congéneres a expulsar. As extensas tocas dos texugos são um típico exemplo desta construção multifuncional, abandonada recorrentemente – como no caso do animal construtor – sobretudo por razões de caça.[15]

Um caso diferente é o da toupeira, que – constituindo uma exceção – passa, por princípio, a vida inteira nos seus corredores subterrâneos, pelo que a sua construção tem, "na verdade, o carácter de um território subterrâneo" (Tenbrock, 1982, p. 103).[16] É precisamente nesta situação que se encontra o animal construtor na segunda parte do texto, depois de ser acordado por "um silvo que mal se ouve" (Kafka, 2023, p. 433). É que agora também não pode mais deixar a toca. Com o aparecimento deste ruído, a toca

[12] Sobre este conceito, veja-se Jakob von Uexküll/ Georg Kriszat (1970, pp. 107–113).
[13] Veja-se, em resumo, Markus Wild (2013, p. 179 e seg.), onde também se estabelece uma ligação entre o conceito da construção de nichos e a conceção heideggeriana de 'mundo'.
[14] Veja-se, por exemplo, Günter Tembrock (1982, p. 103 e seg.).
[15] Veja-se, por exemplo, Karl von Frisch (1974, pp. 259–60).
[16] Veja-se Karl von Frisch (1974, p. 255 e seg.).

torna-se ainda mais território, pois o animal construtor não pode habitá-la de outra forma que já não pudesse habitar na primeira parte: porque já na primeira parte ele não podia realmente habitar, na medida em que habitar – de acordo com Heidegger – é a "ausência de uma dialética entre dentro e fora" (Niehaus, 1995, p. 274). O animal construtor já é dominado por essa dialética na primeira parte, como demonstram as dificuldades em sair e voltar a entrar na toca (habitar requer satisfação). Se quisermos – e se tal determinação fizer algum sentido – o animal na primeira parte do texto seria, então, tendencialmente um texugo, e na segunda parte uma toupeira.

O animal define-se, desde o princípio, como o proprietário da casa, ou seja, a partir do facto de que *possui* alguma coisa. Está ligado estruturalmente à sua toca (se a toca fosse um sujeito, teríamos de falar de uma *folie à deux*). Se todo o pensamento do animal construtor circula à volta de uma 'perspetiva de segurança', então não se trata apenas de auto-preservação, mas da preservação de uma ligação estrutural, que aparece *em lugar da* relação consigo próprio. De certa maneira, o "corpo do animal é apresentado como crescido em proximidade total com a sua toca, como se fosse uma toca-corpo […]" (Thermann, 2010, p. 51). Apesar disso, é preciso distinguir entre a toca e o animal, porque o animal é o criador da toca, mas não do seu corpo; daí parecer mais adequado o conceito de ligação estrutural. Em certo sentido, pode-se afirmar que a toca toma o lugar do corpo. É notório, aliás, que só a toca é objeto das linhas de pensamento do animal, e não o seu corpo (porque o animal não possui nenhuma *imagem* do seu corpo).

Com a constatação da ligação estrutural, a toca excede, evidentemente, qualquer função que lhe pudesse ser atribuída. "Porém, a toca não é apenas um buraco de salvação!" (Kafka, 2023, p. 430), grita uma vez o animal enfaticamente, e explica que esta "cidadela […] de modo algum pode pertencer a alguém outro" e que "aqui posso, no fim de contas, receber serenamente do inimigo também a ferida mortal, pois o meu sangue infiltra-se no meu solo e não se perde" (Kafka, 2023, p. 430–431). No entanto, é precisamente este 'fantasma do sangue-e-solo' animalesco que se revela, na segunda parte, como um equívoco.

O surgimento do ruído torna evidente que não pode existir posse do solo, uma vez que há uma "mudança total das circunstâncias na toca" (Kafka, 2023, p. 443) face a um inimigo (porém não *diante* dele) que aparentemente escava o solo. Só na aparência se pode *ter* o solo, o 'seu' meio ambiente. Na verdade, o solo é o meio do Outro. "Aqui não há nenhuma vantagem de se estar na sua própria casa, pelo contrário, estamos em casa deles" (Kafka, 2023, p. 416). Se toda a segurança é imaginária, só resta desejar ter certezas. Por isso o animal construtor precisa de 'ir ao fundo da questão' na segunda parte.

3.

No seu estudo sobre as figuras animais em Kafka, Karl-Heinz Fingerhut já tinha observado que o animal em *A Toca* "é integralmente um animal, com hábitos animais e gestos animais" (Fingerhut, 1969, p. 195). Hanz Bänziger, por sua vez, denominou o fragmento de Kafka um "repositório […] para a investigação do comportamento" (Bänziger, 1979, p. 306). Estas conclusões parecem, primeiro, estar em contradição com as mencionadas linhas de pensamento elaboradas pelo animal, e, segundo, com o facto de este texto ser narrado na *primeira pessoa do singular*. Portanto, é aparentemente o *animal* quem fala e que, na primeira parte, parece apresentar a toca como se fosse uma espécie de "guia turístico" (Henel, 1972, p. 3). Tais comportamentos não fazem, definitivamente, parte do repertório animal. Num último passo desta análise, gostaria de explicar brevemente por que razão esta contradição é apenas aparente.

Não há dúvidas de que, no interior da diegese desenvolvida, não consta nenhum ato de fala. Desta forma, o texto é exatamente o contrário de uma fábula: na fábula os animais falam dentro de um mundo que pressupõe uma função narrativa impessoal. No mundo de *A Toca*, em contrapartida, não surgem atos de fala dos animais, mas o texto é enunciado por um Eu que estabelece, com o surgimento de cada 'eu' significante, a identidade entre o sujeito enunciador e o sujeito enunciado. Foi já frequentemente notado que não existe ligação entre o sujeito enunciador e o sujeito enunciado, precisamente porque esta enunciação se serve maioritariamente do tempo presente.[17] Assim, a pergunta sobre *a quem* é que o animal na toca narra tudo isto, não se reveste de qualquer sentido.

Isto é evidente sobretudo nas formulações da literatura secundária que tentam integrar a situação de enunciação no mundo textual. Por exemplo: "Uma vez que o animal dá a conhecer a sua situação num monólogo, apresenta ao leitor um registo dos seus estados de ânimo […]" (Thermann, 2010, p. 37). Esta argumentação apenas aparentemente acomoda a fala do animal construtor na diegese. E indo mais longe, chega-se a conclusões absurdas como as de Verne P. Snyder, que considera *o falar* do animal a única verdadeira atividade: "For approximately ninety minutes he delivers his monologue in a conversational tone." (Snyder, 1981, p. 124). Segundo Snyder, ao monólogo do animal subjaz uma *talking cure* psicoanalítica. No entanto, é preciso reconhecer que os animais não vão ao psicanalista. Não se pode localizar o falar do animal no interior da diegese sem contradições. Daqui resulta: *O animal construtor não fala*. Esta declaração refere-se à lógica deste falar; porque naturalmente existe o modo de se dirigir a alguém enquanto *façon de parler*. Assim, uma passagem marcante diz:

> Euretwegen Ihr Gänge und Plätze, und du vor allem Burgplatz, bin ich ja gekommen […]. Was kümmert mich die Gefahr jetzt, da ich bei euch bin. Ihr gehört zu mir, ich zu Euch, verbunden sind wir, was kann uns geschehn. […] Und mit seiner Stummheit und Leere begrüßt mich nun auch der Bau und bekräftigt was ich sage. (Kafka, 2002, p. 605)

> [É por vossa causa, corredores e praças, sobretudo por tua causa, cidadela, que vim até aqui […]. Que me importa agora o perigo, se estou convosco. Vocês pertencem-me, eu pertenço-vos, estamos ligados uns aos outros, o que nos pode acontecer. […] E com o seu mutismo e o vazio, a toca cumprimenta-me também a mim e reforça o que digo.] (Kafka, 2023, p. 433)

Aqui, o animal diz que diz alguma coisa. Mas que 'dizer' é este? É do mesmo tipo que o 'cumprimento' da toca: mutismo e vazio.

Por isso não existe aqui, é preciso dizê-lo, um falante, mas uma *função* de fala.[18] Por outras palavras, o Eu que aqui parece falar não pode, ao falar, *referir*-se a si próprio (*dirigindo*-se a outro). Em *A Toca*, o *sujeito* divide-se num sujeito enunciador e num sujeito enunciado. Ele próprio não tem voz, mas tem até certo ponto – em Kafka no ato da escrita – alguém que fala por ele, um *Fürsprecher* [*porta-voz*].[19]

Os animais precisam de porta-vozes. E vice-versa: um sujeito enunciado que não é sujeito enunciador é *animalesco*. É o sujeito da biologia subjetiva. Pensar o animal como sujeito significa pensá-lo como sujeito enunciado, que precisa – em todos os sentidos da palavra – de porta-vozes. A "subjetividade animal" existe, segundo Hegel, como "unidade subjetiva simples", como "alma simples" (Hegel, 1970, p. 430), que leva ao *sentimento*

[17] Sobre a estrutura temporal paradoxal, veja-se, sobretudo, J.M. Coetzee (1981). Também Dorrit Cohn menciona, em *Transparent Minds*, a "illogical temporal structure" em *A Toca* de Kafka (Cohn, 1978, p. 197).

[18] A 'função de fala' – uma inovação de Kafka no discurso da literatura – poderia entender-se como análoga à 'função narrativa' de Käte Hamburger e, simultaneamente, como algo que põe em causa o axioma da narratologia (Hamburger, 1968, pp. 121–22).

[19] Sobre a lógica do porta-voz em Kafka, veja-se Campe (2007).

de si e não à *consciência* de si, dado que – como desenvolve Alexandre Kojève no seu conhecido comentário a Hegel – ele "não pode falar de si", porque não "pode dizer 'eu'" (Kojève, 1975, p. 57).

Na terminologia da psicanálise lacaniana, falta ao sujeito enunciador o registo do simbólico enquanto uma 'unidade subjetiva simples'. Em *A Toca*, a divisão entre o sujeito enunciador e o sujeito enunciado corresponde à "*perda da cisão do sujeito*" no sujeito enunciador, através da qual o sujeito *psicótico* é definido (Widmer, 1990, p. 118). Da mesma forma, o animal construtor encontra-se, enquanto animal lógico, numa posição paranoica, como de resto facilmente se deduz dos seus comportamentos. O mais comum é ocorrer o contrário – um sujeito psicótico identificar-se com um animal (Widmer, 1990, p. 122).[20] A posição paranoica *torna-se real* se nos mantivermos, tanto quanto possível e de forma consequente, ao nível do animal. A abordagem epistemológica da biologia subjetiva coloca o animal, entendido enquanto sujeito, numa posição que – desde a perspetiva do seu porta-voz – é virtualmente psicótica, dado que ele não pode ter um *lugar*.

Aqui se encontra, por fim, a resposta à outra aparente contradição: mesmo admitindo que o animal construtor não fala, poder-se-ia dizer que restam, ainda assim, as suas linhas de pensamento ramificadas, que não estamos dispostos a reconhecer como sendo de um animal. De facto, poder-se-ia falar de um *animal rationale* que pensa longamente e em profundidade, mas sem um resultado concreto. No entanto, a sua animalidade e a sua racionalidade relacionam-se de um modo estranhamente desajustado. Os cálculos apresentados pelo animal parecem totalmente desligados do seu comportamento, que é totalmente animalesco.

Embora se perca permanentemente em alternativas de ação pensadas, comporta-se *como é suposto*. O seu comportamento parece uma ação regida pela razão, sem que o seja verdadeiramente. Isto poderá aplicar-se até ao 'comportamento construtor' (que já terminou no início do texto). O impulso de aprendizagem do animal é – de novo com Hegel – "*análogo* à razão, consciente de si mesmo" (Hegel, 1970, p. 494). Mais ainda se aplica isto ao comportamento do animal depois de a toca estar composta. Neste sentido, poder-se-ia dizer que a função de fala *racionaliza* o comportamento do animal construtor. A paranoia não é mais que a razão enlouquecida (cf. Schneider, 2010, p. 193 e seg.).

Isto é observável no facto de que o animal não chega a resultado nenhum. Por exemplo, a decisão de afinal regressar à toca depois do passeio lá fora só pode ser aplicada, na realidade, quando o animal construtor está já "incapaz de refletir por causa da fadiga" (Kafka, 2023, p. 431). Acima de tudo, porém, a inutilidade de todas as linhas de pensamento da primeira parte fica evidente na própria lógica narrativa. Porque um animal é algo que se *comporta*, e o comportamento é algo que se repete, toda esta primeira parte é narrada de forma *iterativa*[21]: é narrado *uma vez* aquilo que aconteceria *uma e outra vez – ad infinitum*, se o ruído não interferisse. *Cada* vez que o animal abandona a toca, pensa o *mesmo* pensamento, cada vez tem de ficar "incapaz de refletir por causa da fadiga" de forma a poder regressar à toca. Daqui resulta que até estes pensamentos pertencem ao comportamento. Aí reside a abissalidade da qual só nos apercebemos ao mantermo-nos tanto quanto possível ao nível do animal. Aí então o animal, que não tem espelho, apresenta-nos um espelho no qual os nossos próprios pensamentos aparecem como algo que não conseguimos conceber: como comportamento.

[20] Sobre a teoria da psicose, veja-se Jacques Lacan (1981). Sobre a questão se o conceito "meio ambiente", cunhado para os animais, é aplicável aos seres humanos, veja-se Widmer (1990, p. 176). Recorde-se que Lacan estava presente no seminário de Kojève sobre Hegel, o qual exerceu uma forte influência sobre ele.
[21] Veja-se, sobretudo, Coetzee (1981, p. 558 e seg.). Sobre o significado do iterativo em Kafka, de um modo geral e em *A Toca* em particular, veja-se Niehaus (2015).

REFERÊNCIAS

Bänziger, H. (1979). Das namenlose Tier und sein Territorium. Zu Kafkas Dichtung *Der Bau*. *DVjs*, 53, 300–328.

Brehm, A. (1900). *Brehms Tierleben: Allgemeine Kunde des Tierreichs. Die Säugetiere*. Vol. I e II (3ª ed. totalmente rev. por E. Pecheul-Loesche). Bibliographisches Institut.

Campe, R. (2007). Kafkas Fürsprache. In: Höcker, A. e Simons, O. (Eds.), *Kafkas Institutionen* (pp. 189–212). Transcript.

Coetzee, J. M. (1981). Time, Tense and Aspect in Kafka's *The Burrow*. *Modern Language Notes*, *96*(3) [German Issue], 556–579.

Cohn, D. (1978). *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton Univ. Press.

Encke, J. (2006). *Augenblicke der Gefahr. Der Krieg der Sinne*. Fink.

Fingerhut, K.-H. (1969). *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas. Offene Erzählgerüste und Figurenspiele*. Bouvier.

Frisch, K. von (1974). *Tiere als Baumeister*. Ullstein.

Hamburger, K. (1968). *Die Logik der Dichtung*. Ernst Klett [2ª ed.].

Hegel, G. W. F. (1970). *Werke in zwanzig Bänden*, vol. II (Eds.) E. Moldenhauer e K. M. Michel. Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften.

Heller, P. (1989). *Franz Kafka. Wissenschaft und Wissenschaftskritik*. Stauffenburg.

Henel, H. (1972). Das Ende von Kafkas *Der Bau*. *GRM*, 22 [Neue Folge], 3–23.

Kafka, F. (2002). *Nachgelassene Schriften und Fragmente II* (ed. J. Schillemeit). Fischer. [A = *Apparatband*]

Kafka, F. (2023). *Todos os Contos. Conforme a edição crítica* (trad. Á. Gonçalves). Livros do Brasil.

Kojève, A. (1975). *Hegel. Eine Vergegenwärtigung seines Denkens. Kommentar zur Phänomenologie des Geistes.* Suhrkamp.

Lacan, J. (1981). *Le séminaire, livre III. Les psychoses*. 1955–1956 (ed. J.-A. Miller). Seuil.

Liska, V. (2010). Der Bau. In: Engel, M. e Auerochs, B. (Eds.). *Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (pp. 337–343). Metzler.

Menke, B. (2000). *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Kleist und Kafka*. Wilhelm Fink.

Niehaus, M. (1995). *„Ich, die Literatur, ich spreche...“ Der Monolog der Literatur im 20. Jahrhundert*. Königshausen & Neumann.

_____ (2015). Iterativität bei Franz Kafka. Vorläufige Bemerkungen. *Forschungen der Deutschen Kafka-Gesellschaft*, 3, 111–128.

_____ (2018). Das Schreiben interpretieren. Zum Beispiel Kafka. In: Hoffmann, L. e Stingelin, M. (Eds.), *Schreiben. Dortmunder Poetikvorlesungen von Felicitas Hoppe; Schreibszenen und Schrift – literatur- und sprachwissenschaftliche Perspektiven* (pp. 273–292). Brill.

Schneider, M. (2010). *Das Attentat. Kritik der paranoischen Vernunft*. Matthes & Seitz.

Snyder, V. P. (1981). Kafka's *Burrow*. A Speculative Analysis. *Twentieth Century Literature*, *27*(2), 113–126.

Tembrock, G. (1982). *Spezielle Verhaltensbiologie der Tiere*. Vol. I. Gustav Fischer.

Thermann, J. (2010). *Kafkas Tiere. Fährten, Bahnen und Wege der Sprache*. Tectum.

Tinturier, A. (1969). *Form und Inhalt bei Broch, Freud und Kafka*. Diss. Universität Zürich.

Uexküll, J. von (1910). Die Umwelt. *Die Neue Rundschau*, 21, 638–648.

_____ (1912). Das Subjekt als Träger des Lebens. *Die Neue Rundschau*, 23, 99–107.

_____ (1913). Die Aufgaben der biologischen Weltanschauung. *Die Neue Rundschau*, 24, 1081–1091.

_____ (1973). *Theoretische Biologie*. Suhrkamp.

Uexküll, J. von e Kriszat, G. (1970). *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen. Bedeutungslehre*. Fischer.

Widmer, P. (1990). *Subversion des Begehrens. Jacques Lacan oder Die zweite Revolution der Psychoanalyse*. Fischer.

Wild, M. (2013). *Tierphilosophie zur Einführung*. Junius.